

Holý, Dušan

Stilanalyse

In: Holý, Dušan. *Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik : volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weißen Karpaten*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1969, pp. 120-185

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120029>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. STILANALYSE

THEORETISCHER AUSGANGSPUNKT

78. Seit die Römer mit dem Wort *stilus* das Stäbchen bezeichneten, mit dem sie in eine mit einer Wachsschicht versehene Platte ihre Zeichen einkratzen, hat dieses Wort eine umstürzende Wandlung in seiner Bedeutung erlebt. Metonymisch bezog es sich erst auf die Schrift eines Einzelmenschen. Nach dem *stilus* erkennen, bedeutete, nach der Schrift erkennen.¹ Später hat sich diese Metonymie noch erweitert. Der Begriff *Stil* wurde für die Art des Schreibens, die sprachliche Besonderheit — eben den *Stil* — benutzt, und schließlich verstand man alle individuellen Züge des schriftstellerischen Schaffens darunter. *Stil* ist die Bezeichnung für die ideelle Seite (mit der die Auswahl des Themas und die Auswahl der Fakten zusammenhängt), für die Komposition (die Anordnung der ausgewählten Fakten, Motive) und für den sprachlichen Ausdruck.² Die Erweiterung der Bedeutung dieses Terminus machte jedoch nicht bei der Literatur halt. Die Anwendung des Begriffes *Stil* ging auch auf andere Kunstarten, darunter auch auf musikalische Ausdrucksformen, über.³ Weil die musikalische Ausdrucksweise in ihrer Gänze auf das Künstlerische ausgerichtet ist, entfällt in der Musikstilistik das Unterscheiden zwischen den Stilarten

¹ Vgl. L. I. Timofejev, *Základy teorie literatury*, Praha 1965, S. 356; s. a. M. Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*, Bratislava 1965, S. 72, 75—88, 177, 180 f., u. J. Rey, *Jak se divat na tanec*, Praha 1947, S. 42—44.

² Vgl. J. Hrabák, *Umíte číst poezii?*, Brno 1963, S. 79. Von der früher üblichen Unterscheidung des sprachlichen und des literarischen Stils wird heute Abstand genommen. Es wäre unrichtig, den Eindruck zu erwecken, daß es sich im Werk um zwei Stile handelt. Das Werk hat einen einzigen und einheitlichen Stil. Die sprachliche Seite ist eines seiner integralen Bestandteile. Sie wird nur deshalb mit einem besonderen Terminus bezeichnet, weil gerade sie häufig Gegenstand stilistischer Analysen des Werkes vom linguistischen Standpunkt aus sind. Das Verhältnis zwischen der linguistischen und der literaturwissenschaftlichen Stilistik (resp. der Prüfung des Stils im literaturwissenschaftlichen Rahmen) hat sich in letzter Zeit sehr geklärt. Vgl. K. Hausenblas, *Základní okruhy stylistické problematiky* (K systematické ve stylistice), Sb. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, S. 289.

³ Die weitere metonymische Verbreitung dieses Terminus kann hier unterlassen werden.

von künstlerischen und unkünstlerischen Ausdrücken, das in der Wortstilistik existiert.⁴

Allgemein verstehen wir unter Stil die sich in allen Anwendungen in der Vielfalt der einzelnen Erscheinungen wiederholende Einheit der grundlegenden und typischen Grundzüge, die einem bestimmten Ganzen zu eigen sind.⁵ In der Kunst handelt es sich um das organisierende oder das sog. einigende Prinzip, das dem Kunstwerk die Art seines ganzen Aufbaues bestimmt. Wenn wir den Begriff Stil von diesen Aspekten aus betrachten, dann kann er auch mit Recht für Formen der Volkskunst angewandt werden, obwohl wir uns daran gewöhnt haben, mit dem Beiwort stilgemäß — die professionelle Kunst manchmal von der Volkskunst zu unterscheiden. Auch die Volkskunst beherrschen einigende Prinzipien. Obwohl diese Prinzipien nicht auf theoretischer Grundlage beruhen, beziehungsweise von keiner kodifizierten Theorie beeinflußt sind, stellen wir sie durch eine nachträgliche Analyse fest.

79. Obwohl wir den Begriff Stil auch für Erscheinungen der Volkskunst anwenden werden, wird es im inneren Gehalt — im Gegensatz dazu, wie wir den Begriff Stil in der hohen Kunst anwenden — Unterschiede geben. Sie leiten sich logisch schon aus der berechtigten Unterscheidung der Volkskunst von der professionellen Kunst (oder von anderen Beiworten, die wir für diese Kunst wählen könnten) her. Sie bilden die Folge des unterschiedlichen Charakters der Volkskunst, in der der schöpferische Beitrag des Einzelmenschen in den Hintergrund tritt. Demgegenüber werden in der professionellen Kunst die Individualitäten zu wahrhaft starken Faktoren der Entwicklung.⁶ Literatur- oder Musikhistoriker sprechen deshalb insbesondere über individuelle oder personelle Stilarten. Aber auch in der nicht volkstümlichen Kunst kam es erst allmählich zu einer Individualisierung. Die Musikgeschichte hat beispielsweise festgestellt, daß die unpersonliche Musikkultur bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts die elementarste Stärke besaß. Das individuelle Schaffen wird erst seit dieser Zeit markanter.⁷

Die Theorie der Kunst spricht jedoch nicht nur von personellen Stilen. Sie unterscheidet ebenso Stile interindividueller Charaktere, Stile bestimmter Arten (Genres), sowie Stile von Genregruppen oder Stile einer ganzen Schule, Generation, Richtung und Epoche.⁸ Der tschechische Musiktheoretiker Josef Hutter definierte den Stil in der Musik ungefähr mit folgenden Worten: Der Stil eines musikalischen Werkes ist durch die Zusammenfassung der objektiven technischen Merkmale gegeben, die einerseits der Tonstoff des Werkes und andererseits seine stoffliche und

⁴ Vgl. K. Hausenblas, o. c., S. 288 f.; s. R. Wellek—A. Warren, *Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M. 1963, S. 156.

⁵ Vgl. L. I. Timofejev, o. c., S. 356.

⁶ Vgl. B. Szabolcsi, *Dejiny*, o. c., S. 225; s. a. J. Smolka, *Přispěvek k dialektice slohového vývoje v hudbě*, *Hudební věda III—IV*, 1962, S. 107.

⁷ Vgl. B. Szabolcsi, ib.; s. a. J. Chailley, o. c., S. 22 f., 96.

⁸ Einige Fachleute auf dem Gebiet der Wortstilistik halten es für richtiger, anstelle von „individuelle“ und „interindividuelle“ Stile, die Attribute „subjektive“ und „objektive“ zu gebrauchen. Vgl. M. Jelínek, *Mišeni funkčních stylů v soudobé umělecké praxe slovanských národů*, *Sb. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963*, S. 296.

kompositorische Technik hergibt. Die stofflichen und technischen Merkmale sind gleichzeitig die stilisierenden Faktoren. Darin spiegelt sich die zeitliche Ordnung wider, aus der nicht nur die ideelle Formulierung, sondern auch die künstlerische Idee emaniert. Ist die musikalische Form das konkrete Paradigma einer künstlerischen Idee, dann ist der Stil des Werkes in seinen greifbaren objektiven Merkmalen das konkrete Paradigma der geistigen Ordnung überhaupt. Deshalb entsprechen die stilistischen Erkenntnisse aus der Musik auch anderen Kunstgebieten.⁹

Während in der professionellen Kunst das wesentliche Bemühen jedes schöpferischen Individuums die individuelle, bewußte und zielbewußt ausgeprägte Art des Aufbaues des künstlerischen Ausdrucks ist,¹⁰ ist dies bei den Volkskünstlern anders. In ihrem Schaffen kommt es zur Verwischung der ausschließlich individuellen Elemente,¹¹ die von kollektiven Vorgängen verschluckt werden.¹² Kazimierz Moszyński¹³ erkannte, daß der Volkskünstler, ohne sich dessen bewußt zu werden, unmittelbar unter dem Einfluß des traditionellen künstlerischen Kanons schöpft. Dieser Kanon diktiert ihm nicht nur das gesamte kompositorische Schema, sondern bietet ihm darüber hinaus auch eine Reihe ebenfalls von der Tradition anerkannter, mehr oder minder bekannter Varianten des besagten Schemas an. Der gleiche Kanon zwingt dem Schöpfer neben der Form auch die künstlerischen Mittel, die Menge der vom Kollektiv angenommenen Motive, Entwürfe und der für die Verbindung dieser Motive nötigen Schemata auf. Kurz gesagt diktiert der künstlerische Kanon dem traditionellen Volkskünstler nicht nur den Rahmen und die Rähmchen, sondern auch die speziellen Arten der Anordnung des Kerns der tragenden Idee im gegebenen Rahmen und liefert ihm alles, womit er den gegebenen Rahmen

⁹ J. Hutter, *Hudební myšlení*, o. c., S. 517. Was die Frage der Stilanalyse in der Musik betrifft, so verweise ich insbesondere auf die stilkritische Schule von Q. Adler; vgl. vornehmlich seine Arbeit *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.

¹⁰ Vgl. J. Mukařovský, *Individuální sloh spisovatelé, jeho vznik a vývoj a jeho úloha ve vývoji literatury i spisovného jazyka*, Sb. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, S. 297—285. Vom gleichen s. a. *Studie z estetiky*, Praha 1963, S. 226—244.

¹¹ Vgl. B. Václavek, o. c., S. 64 f.; B. Václavek—R. Smetana, o. c., S. 43.

¹² Hält es J. Racek nicht für richtig, den Begriff Stil für volkstümliche Gebilde anzuwenden, so geht dies aus dem angeführten Unterschied hervor. Racek geht von der These aus, daß dem Volksschaffenden die Fähigkeit, durch intellektuelle Bestrebungen eine bestimmte Stilepoche, die den künstlerisch-historischen Epochen äquivalent ist, zu entwickeln, abgeht. Betrachtet er die Frage des Stils in der Volksmusik von diesem Standpunkt aus, sind seine Ausführungen ganz logisch. Wenn wir aber die Möglichkeit, den Begriff Stil für volkstümliches Schaffen zu gebrauchen, wie dies heute geläufig und völlig im Geiste der sich entwickelnden Bedeutung dieses Wortes ist, nicht außer acht lassen, werden uns Raceks Ausführungen übereinstimmend mit den unsrigen erscheinen. Man kann die Frage des Stils in der professionellen und in der Volkskunst nicht gleichsetzen. Wird der Begriff Stil für beide benutzt, so handelt es sich um verschiedene Ebenen.

¹³ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian II*, 2, Kraków 1939, S. 1358. Vgl. a. J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, o. c., s. 210 f.; einige Gesetzmäßigkeiten über die Verbindung der Motive in den Texten der Volkslieder werden auf den Seiten 219—221 erwähnt.

auszufüllen hat.¹⁴ Nur äußerst talentierten Individuen gelingt ausnahmsweise ein bestimmter Ausbruch aus der Tradition, durch den neue, entweder im bisherigen oder in einem neuen Geist getragene Entwürfe gebildet werden. Die neuen Motive können entweder höheren Schichten entliehen oder von benachbarten ethnischen Gruppen übernommen sein. Sofern sie das Kollektiv annimmt, werden sie in die Gesamtheit der traditionellen Vorbilder eingegliedert.

80. Von der individualisierten Kunst, in der der Autor und sein Wert eine charakteristische Einheit bilden, unterscheidet sich demnach die Volkskunst durch ihren kollektiven Charakter. „Das Volk schafft stets gemeinsam. Der Name des Einzelmenschen verflüchtigt sich unbewußt und freiwillig im Ganzen, jeder schafft hier anspruchslos, mit Selbstverleugnung, für alle und im Geiste aller. Zwar waren es die Köpfe einzelner, in denen ein genialer Einfall geboren wurde, doch schufen alle für einen und einer für alle, stets als Bestandteil des Ganzen, nie als Einzelwesen.“¹⁵ Die individuelle Komponente wirkt sich hier in anderen Proportionen und mit anderem Gewicht aus, ähnlich wie bei der Kollektivität in der hohen Kunst, die im Rahmen der Volkskunst zu den grundlegenden Merkmalen gehört. Aus ihr gehen auch der erwähnte kanonische Charakter der Volkskunst, ihre Gebundenheit, ihre sehr eng geschnürten Regeln und Konventionen auf der einen und die Variabilität auf anderer Seite hervor.¹⁶

Obwohl das Volkskunstschaffen flüssig ist (die folklorischen Kompositionen existieren häufig in einer großen Anzahl von Varianten), verlaufen die meisten Abänderungen im Rahmen des traditionellen künstlerischen Kanons, und deshalb lehnen wir die Ansicht von Zdeněk Nejedlý ab, der meint, daß die Volkskunst in keine genaue Grenze gepreßt werden könne.¹⁷ Jeder Ethnomusikologe kennt gut die Eigenart der regionalen Stile und weiß, wie ausgeprägt die einzelnen Melodieschichten sind. Sogar das Volk selbst ist sich einiger Verschiedenheiten bewußt. (Das kommt auch in Aussprüchen wie folgt zum Ausdruck: „Er singt nicht auf unsere Art.“ „Er spielt nach Zigeunerart.“ u. ä.) Zu einer Eigenart gelangt man in der Volkskunst jedoch unter anderen Voraussetzungen als in der professionellen Kunst. Der Mechanismus der Veränderungen ist in der Volkskunst ein anderer. Das zielbewußte Bemühen des Einzelmenschen ist, wie wir angeführt haben, durch feste Kanons geregelt, und das Individuum verliert sich im Kollektiv unzähliger anonymer Schöpfer aus vielen Generationen. Langsamer und weniger ausdrucksvoll macht sich gleichfalls das „Gesetz des Kontrastes“ geltend, d. h. das Ersetzen der alten ästhetisch „abgenützten“ Qualität durch eine neue, in wesentlichem Maße gegensätzlichen Qualität. Es leben ganz im Gegenteil, obwohl nicht in gleicher Intensität, einige verschiedene historische Schichten nebeneinander, die nicht selten sogar ineinander fließen. In der Volkskunst handelt es sich demnach eher um das einfache Anknüpfen an die Tradition, und die Kausalität der

¹⁴ Ähnlich drückte sich O. Hostinský aus, o. c., S. 18. Er schreibt, daß in den volkstümlichen Melodien eine Fülle verschiedenartiger musikalischer Motive auftaucht, die vielen Liedern zu eigen sind und die verschiedenartig kombiniert werden.

¹⁵ Vgl. *Jugoslávské zpěvy*, Praha 1958, S. 297 (L. Kuba, *Dovětek písničkářův*).

¹⁶ Vgl. Abschnitt 73.

¹⁷ Vgl. Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu II*, o. c., S. 32.

Veränderungen in der Volkskunst ist häufiger durch einige äußere, ungesuchte Umstände bedingt.¹⁸ Es wirkt beispielsweise das gegenseitige Durchdringen der Kultur einiger Ethnika, einiger Gebiete, Gemeinden, es gibt hier nicht soviel direkte Abhängigkeit von der kulturellen Reife der entsprechenden Gesellschaft.¹⁹ Von den inneren Entwicklungselementen ist hier die Fortführung im Gedächtnis das stärkste, und auch die wichtige Rolle anonymer hervorragender Einzelmenschen darf nicht vergessen werden. Das Volkskunstschaffen durchlebt auch innerlich eine ständige Änderung. Es ist ein dynamischer Organismus, der jedoch nur sehr allmählich aus den Grenzen des durch eine langjährige Tradition beständig gewordenen Kanons heraustritt. Die Veränderungen, die unter dem Einfluß aller genannten Umstände eintreten, erinnern an die farbliche Veränderlichkeit eines Mosaiks. Die Reaktion auf äußere Anstöße pflegt manchmal sensitiver, schneller, manchmal wieder langsamer zu sein.

81. So wie in der Musik überhaupt stellt auch in der Volksmusik der Stil viele einander bedingende Komponenten der höhenräumlichen und zeitlichen Kategorien und der Vortragelemente dar. Die Ethnomusikologen unterscheiden nationale,²⁰ historische, regionale und lokale Stile, Stile verschiedener Liedarten, vokale und instrumentale Stile, Interpretationsstile, Reproduktions- und Produktionsstile, Generationsstile, ja es wird sogar, insbesondere bei Instrumentalisten, über eine Tendenz zum individuellen Stil gesprochen.²¹ Wir müssen die Analyse, je nachdem, welche Frage wir prüfen wollen, ausrichten, obwohl wir natürlich keinen der Stilfaktoren der höhenräumlichen und zeitlichen Kategorien völlig voneinander isolieren können.

Auch in der Folkloristik begann man erfolgreich die quantitativen Methoden anzuwenden, und wir überzeugen uns immer mehr, daß man diese bei der richtigen Wahl der grundlegenden Klassifikationskriterien mit Erfolg für die Analyse der rein qualitativen Erscheinungen anwenden kann.²² Wenn wir beispielsweise stilformende Faktoren in der Kunst mit diesen Methoden prüfen, erscheint uns der Stil als statistisch bestimmtes

¹⁸ Einige Forscher benutzen sogar die Formulierung, daß der Volkskünstler nur von einem schöpferischen Instinkt getrieben wird, was jedoch eine extreme Ansicht ist. In ähnlicher Weise drückte sich auch Z. Nejedlý aus; ib. I, o. c., S. 228: „Es ist hier keine Sehnsucht des künstlerischen Geistes vorhanden, etwas Neues, Originelles zu zeigen. Es existiert hier nicht einmal eine innere schöpferische Notwendigkeit.“ — Unserer Auffassung schon etwas näher schrieb J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 77: „Die Volkskomponisten studieren nicht und deshalb knüpfen sie auch mit Absicht an niemanden an. Ihr Anknüpfen geht unbewußt, ohne Absicht, ohne Auswahl vor sich, an alles, womit sie in Berührung kommen. Sie knüpfen an das, was lebt, an, an alte Lieder ebenso wie an neue.“

¹⁹ Vgl. J. Kresánek, ib., S. 20.

²⁰ Die Stil-Klassifizierung und Systematik wird die Ethnomusikologie weitaus sorgfältiger durcharbeiten müssen.

²¹ In der Instrumentalmusik kommt die Persönlichkeit deutlicher zum Ausdruck. Nicht jeder erlernt das Spiel auf einem Instrument. Es handelt sich bei dem Instrumentalisten um eine weitaus größere Spezialisierung als bei dem Sänger. „Singen“ können ist im Volksmilieu in der Regel „gegeben“.

²² Vgl. A. Sychra, *Hudba a kybernetika*, Sb. Nové cesty hudby, Praha 1964, S. 234—267, wo der Autor freilich eine Reihe heuristischer Fragen unterschätzt. S. a. E. Czaplewicz, *Matematická poetika a studium poezie*, Česká literatura XIII, 1965, S. 419—433; Stil wird hier auf S. 422 definiert.

Ganzes von stofflichen, technischen und Ausdrucksmerkmalen. Auch wir wollen nun versuchen, die grundlegenden Komponenten des Instrumentalstils in unserem Gebiet zu analysieren und an die Ausgliederung und Verallgemeinerung der Tendenzen, wenn nicht Gesetzmäßigkeiten, der einzelnen stilbildenden Faktoren herangehen. Im regionalen instrumentalen Stil der Kapellen unseres Typus' nehmen die Mehrstimmigkeit, die Ornamentik, die Rhythmik und einige Elemente des Vortrages einen besonderen Platz ein.

DIE MEHRSTIMMIGKEIT

82. Wir haben uns seit den Zeiten von Leoš Janáček angewöhnt, über die Ensemble-Volksmusik in Mähren als harmonische Musik zu sprechen. Betrachten wir sie vom harmonischen Standpunkt aus, hat dies durchaus seine Berechtigung. In der volksinstrumentalen Mehrstimmigkeit, die in unserem Gebiet herrscht, begegnen wir aber nicht nur dem harmonisch-vertikalen Prinzip. Die Form der Mehrstimmigkeit, die wir hier finden, kann nicht eindeutig in einen bestimmten Typus und eine bestimmte Kompositionstechnik gepreßt werden, wie sie die Theorie der künstlichen Musik unterscheidet. Die Mehrstimmigkeit in unserer Musik entsteht auf verschiedene Weise. Das Wie unterscheidet sich bei den einzelnen Instrumentalgruppen und darüber hinaus auch bei den einzelnen Kapellen. Wollen wir die volkstümliche Mehrstimmigkeit charakterisieren, müssen wir ihre einzelnen Ausdrucksformen auch in der dynamischen Veränderung, die durch die Improvisationspraxis bedingt ist, sehen. Es handelt sich nicht um statisch beendete musikalische Fakten.²³ Hier entsteht ein bestimmter gemischter Typus, bei dem im wesentlichen das lineare Prinzip das Übergewicht über das vertikale hat, so daß die linear geführten Stimmen an dem Entstehen der endgültigen Harmonie einen bedeutenden Anteil haben.

Der Primas Jožka Kubík aus Hrubá Vrbka (geb. 1907) erzählte mir über das Spiel des Kontraspielders Jan Lipár (1868—1935) folgendes: „Der alte Lipár, das war ja ein Kontraspielder! Und er wußte nicht, was C-Dur oder Dominantseptakkord bedeuten. Wenn man ihm gesagt hätte: »Jetzt werden wir in a-Moll spielen,« hätte er sich mit dem Bogen hinter dem Ohr gekratzt und geantwortet: »Hör mal, wie die Melodie geht — und fertig!«²⁴... Auch dann, wenn dem Primas die Saiten rissen, hörten die Kontraspielder nicht zu spielen auf. Sie mußten die Melodie des Liedes erhalten. Man hat aber auch den Kontraspielder nicht eher in die Kapelle aufgenommen, bis er das Lied soweit beherrschte, daß man aus seinem Spiel erkennen konnte, um welches es sich handelte. Der gleiche Akkord wurde noch lange gehalten. Das tun erst jetzt die neuen Ensembles.“ Ein anderer Primas aus Hrubá Vrbka, Jan Ňorek (geb. 1893), sagte bei der

²³ Vgl. O. Elsček, *Porovnávací úvodná štúdia*, o. c., S. 82. S. a. B. Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge 1956, S. 77—89.

²⁴ Vgl. dazu L. Janáček, o. c., S. 371, wo er beachtet, wie die Spielleute spielen lernten.

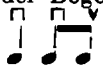
Einzelaufnahme des Baßgeigers:²⁵ „Na, aber dieses Lied kann man ja gar nicht erkennen. Der alte Tomešek, das war ein Baßgeiger für die »sedlácká«! Auch wenn er nur allein als Baßgeiger spielte, konnte man leicht das Lied erkennen.“ Bei einer ähnlichen Aufnahme drückte sich der Sänger Jiří Šácha aus Velká (geb. 1901) folgendermaßen aus: „Aber doch kann man erkennen, welches Lied das ist.“

Das Volk fordert, wie wir aus den erwähnten Aussprüchen ersehen, direkt, daß auch die Begleitinstrumente — in unserem Falle die Baßgeiger und die Konterspieler — so spielen, damit man erkennen kann, welches Lied sie begleiten. Die professionellen Musiker weisen manchmal darauf hin, daß beispielsweise die parallelen Oktaven in der Volksmusik ein Merkmal des Primitivismus sind, was nicht abzustreiten ist. Aber es ist unrichtig, von diesem Primitivismus mit Geringschätzung zu sprechen. Es ist sogar falsch, ihm bei eventuellen Arrangements auszuweichen. Heute stellen wir uns nicht auf die Position der alten Theoretiker, die überall harmonische Fehler fanden.²⁶ Trocken wird die „sedlácká“ nur dann, wenn die vertikale Denkart auf Kosten der linearen geltend gemacht wird. Eine Reihe von Musikern und hauptsächlich Komponisten war von der improvisierten Mehrstimmigkeit der Volksmusik sehr eingenommen. Henry Cowell schreibt beispielsweise über das Spiel der Musikanten von Velká: „In allem, was ich hier gehört und aufgezeichnet habe, ist soviel harmonisch Einmaliges und

²⁵ Der Baßgeiger hörte sich eine vorher aufgenommene Tonaufnahme des vokalen Ausdrucks, der ersten Geige und der Kontergeige an und sollte dazu seine Stimme spielen.

²⁶ Vgl. J. Chailley, o. c., S. 53.

Probe 7. Aufzeichnung einer Tanzmelodie „Tam ty koničky“ in der Wiedergabe der Norekmusik und des Sängers Jan Miklošek (geb. 1917) aus Hrubá Vrbka. Im vokalen Ausdruck wird die Melodie eher in Moll gefühlt, in der Begleitmusik gegenteilig aufgefaßt. Doch passen sich die Instrumentalisten während des Gesanges an. Die in Klammern angeführten Zeichen drücken die Tendenz bei der gesungenen Strophe aus. In jedem Fall ist jedoch die dritte Stufe höchst unbestimmt. Auf andere größere Ungenauigkeiten in der Intonation mache ich durch Pfeile aufmerksam. Die Instrumentalstimmen sind in der Reihenfolge, wie angegeben, aufgezeichnet: 1. Prümgeige, 2. Klarinette (Spiel während des Gesanges), 3. Prümgeige, 4. Klarinette (Spiel während des Zwischenspiels), 5. Trompete (die während des Gesanges nie mitspielt), 6. und 7. Geigen- und Bratschenkonterstimmen und 8. Kontrabaß. Im ersten Takte beginnen die Instrumentalisten nicht mit Beginn des Gesangs, sondern erst mit Beginn des zweiten Duvajwertes und dieser Takt ist — vielleicht gerade infolgedessen — im Tempo sehr durchgezogen. Von den weiteren Tempoangaben sind zu erwähnen: Nach Takt 6 $\text{♩} = 63$, ab Takt 7 $\text{♩} = 72$, in der gespielten Strophe ist $\text{♩} = 92$. Die Kontergeige und die Baßgeige halten die ganze Zeit über die Grundform des örtlichen Duvaj ein. Eine Ausnahme bilden zwei Takte bei der gesungenen Strophe. Im ersten Takt klingt in der Baß- und Konterstimme nur ein gerader Bogenstrich, im dritten Takt vor dem Ende hat der Baßgeiger die Form

$\frac{2}{4}$  angewandt. Nach Schallplatte Supr. 03080 cc vom Verfasser transkribiert. Die Aufzeichnung der mittleren Stimmen — Kontergeigen, Konterbratschen und dann Klarinette bei der gesungenen Strophe — ist am problematischsten und kann nur als beiläufig bezeichnet werden.

Sedlácká

Tam ty ko-ní-čky, tam tyh, za-je-ly na pro-fan-tyh,

za-je-ly k De-bre-cí-nu, vy-vá-žat z ma-ga-cí-nů.

Wertvolles, daß Ihre Komponisten daraus lernen könnten.“²⁷ Es ist wohl unnötig, wiederum auf Janáčeks Arbeit eingehend hinzuweisen.²⁸

83. Bei der Analyse des Spiels der volkstümlichen Konterspieler und Baßgeiger aus dem Hornácko zeigt sich, daß es vor allem das lineare Prinzip dieser Musik die Möglichkeit bietet, erfinderisch, wenn auch selbstverständlich nur in Grenzen zu spielen (vgl. Proben 7—10). Das Spiel ist durch parallele Bewegungen in Oktaven, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten charakterisiert. Hierbei formt jeder Spieler eine Stimme im wesentlichen selbständig. Wir begegnen hier Elementen der varianten Heterophonie.²⁹

Jedoch bestehen zugleich auch horizontal-vertikale Beziehungen. Bei einem Übergewicht des linearen Prinzips ist das Bewußtsein der grundlegenden harmonischen Funktionen ersichtlich. Bei den älteren Musikanten finden wir zwar nicht den statischen akkordischen Baß, aber die Baßgeige erstarrt doch zuweilen auf den harmonischen Fundamenten.³⁰ In die linearen Relationen sind die vertikal-funktionellen eingegliedert.³¹ In diesem Zusammenhang kann auf das besondere Stimmen der kleinen

²⁷ Vgl. V. Ůlehra, *Živá píseň*, o. c., S. 62.

²⁸ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 143, 158, 183 f., 371 f. Janáčeks Erkenntnisse über die harmonische Seite der Spielmannsmusik faßte J. Vysloužil zusammen, *Janáčkova tvorba*, o. c., S. 365. Auf ähnliche Weise betont K. Szymanowski die moderne Auffassung von zufällig entstandenen interessanten Harmonien; nach A. Chybiński, o. c., S. 108.

²⁹ Die Entstehung der Heterophonie erklären wir nach M. Schneider: bestimmte Töne in der Melodie werden durch gleiche, mehr oder minder gleichwertige, ersetzt. Das führt zu einer Koexistenz mehrerer Versionen ein- und derselben Melodie. Anstelle eines sukzessorischen Vortrages der Varianten kommt es zu einem simultanen Vortrag von zwei oder mehreren Klängen, die eine Mehrstimmigkeit bilden. Doch verbirgt sich dahinter keine Unfähigkeit, die Melodie im Unisono zu spielen, es handelt sich um eine Absicht. Es ist das Prinzip des mehrstimmigen Schaffens. Vgl. dazu O. Elschek, o. c., S. 85.

³⁰ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 372.

³¹ Einer stärkeren vertikalen Denkweise bei den rhythmischen Instrumenten (dem Hornácko gegenüber macht es sich insbesondere bei den Konterspielern bemerkbar) begegnen wir z. B. in einem Teil der Mittelslowakei. Das Spiel auf drei Saiten auf einmal führt dort zu einer Beständigkeit des Griffes und beschränkt die melodische Beweglichkeit. Der Art des Spielens auf drei Saiten begegnen wir häufig nicht nur in der Slowakei, sondern auch in der ungarischen und in der rumänischen Volksmusik. Bei den melodischen Instrumenten finden wir hier jedoch ebenfalls eine variante Heterophonie. (Vgl. meine Aufzeichnung der Volksmusik von Hrochof nach einer Aufnahme von Plicka aus dem Jahre 1929; Schallplatte Supr. Nr. 30088; die Aufzeichnung ist im ŮEF in Brno hinterlegt.)

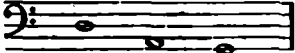
Probe 8. Verschiedene Konterspielerwiedergaben der Tanzmelodie „Byli by na zabili“. Die einzelnen Wiedergaben wurden unabhängig voneinander gespielt und zwar von folgenden Spielern: Martin Hrbáč (geb. 1939), Wiedergabe 1—3 und 4—5, Jiří Norek II (1911—1968), Wiedergabe 6—8, beide aus Hrubá Vrbka und Matěj Miškeřík (geb. 1910) aus Velká, Wiedergabe 9—11. Die Melodie hat eine dorische Färbung mit typischer Kadenz auf die kleine Septim bei der Hauptzäsur (sog. mährische Modulation); vgl. Anm. 84 zu Kapitel II; s. weiter Abschnitt 91, in dem die Anwendung der Ziffernkode erläutert wird. — Nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 aufgezeichnet von J. Čech.

Sedláckú

By - li by ňa za - bi - li, ei. by - li by ňa za - bi - li. ej, prodva sno - py ja - ri - ny.

Übersicht über die Anwendung der melodisch-rhythmischen Figuren in der Vertikale

3 Str.	2	1	2	1	2	1	2	1	3	2
2 Str.	2	1	1	1	1	1	1	2	2	1
5 Str.	3	1	2	1	2	1	2	2	3	2
3 Str.	1	1	1	1	1	2	2	3	1	1
3 Str.	2	1	3	3	2	1	1	1	1	1
11 Str.	6	3	6	5	5	1	4	4	7	3

Baßgeige in unserem Gebiet verwiesen werden. Von oben nach unten haben darauf die Saiten die funktionelle Reihenfolge Tonika, Dominante, Subdominante  (Früher spielten nämlich die Spiel-

leute am häufigsten in den D-Tonarten.) Hier entstehen demnach Parallelismen, die von harmonischen Fundamenten durchwirkt sind.³²

Ähnliche Vorgänge in den Melodien unterlegen die Volksinstrumentalisten gewöhnlich durch eingelebte mehrstimmige Verbindungen. Deshalb sind sie auch in der Lage, schon beim ersten Hören auch eine völlig unbekannte Melodie zu begleiten, falls diese nicht über die Stilgrenzen der von ihnen gespielten Melodien hinausgeht. Das Melodiöse des Spieles wurde bei den Instrumenten mit rhythmisch-harmonischer Funktion auch durch die Duvajbegleitung unterstützt, bei der der Bogen unaufhörlich auf den Saiten liegt. Das Spiel mit Pausen unter Anwendung von Nachschlägen (beispielsweise beim „verbuňk“) wirkt weitaus stärker auf ein bewußtes akkordisches Spiel.³³

84. Wir vertechten im Sinne der modernen Ethnomusikologie den Standpunkt, daß die Mehrstimmigkeit keine „Erfindung“ eines genialen Einzelmenschen ist.³⁴ Aber auch bei diesem Kapitel der Volksmusik wollen wir die künstlichen Einflüsse nicht außer acht lassen. Man kann sie in einigen Ansichten dazu, auf welche Art man spielen soll, wiederfinden. Der Baßgeiger Jan Tomešek (1870—1947, Hrubá Vrbka) z. B. prägte folgendes Prinzip: „Wenn der erste Geiger hoch geht, muß der Baßgeiger herunter, und wenn der Primgeiger nach unten geht, muß der Baßgeiger nach oben.“³⁵ Doch haben weder er,³⁶ noch die anderen Baßgeiger im Hornácko sich nach diesem „Prinzip über die Gegenbewegung“ gerichtet. Bei älteren Baßgeigern findet man eine einfache rhythmisch gleiche und ungleiche Gegenbewegung nur am Ende der einzelnen Zeilen und zwar häufiger gegenüber der absinkenden Stimme der Melodie nach oben (vgl. Probe 9). Das Gleiche finden wir auch beim Spiel des Zimbalspielers und der Konterspieler und weiter noch in der Zierfiguration der melodischen Instrumente. Häufiger wurde aber insbesondere von den älteren Konterspielern die Regel „in die Terz spielen“ eingehalten. Sie achteten nämlich einer dem anderen auf die Finger und griffen danach in den Grenzen der Möglichkeiten jeder andere Töne. Josef Kubík II (1859—1929, Velká) sagte angeblich einmal zu den Konterspielern: „Spielt nicht beide gleich. Einer unten, der andere oben, gegeneinander.“ Es ist jedoch möglich, daß die Spielleute durch die Praxis selbst zu den gleichen Erkenntnissen gelangen konnten. Insbesondere der angeführte Ausspruch von Josef Kubík klingt wie eine empirische Erkenntnis.

85. Auf bemerkenswerte Weise hat sich auch der Zimbalspieler Josef Kýr (1915—1968) aus der Kapelle des Josef Kubík in Hrubá Vrbka dem Spiel der Konter- und Baßgeiger angepaßt, und zwar nicht nur durch

³² Vgl. J. Stanislav, o. c., S. 91. Diese Form nennt er harmonischen Parallelismus.

³³ Ähnlich F. Dobrovolný, *Hudební nástroje II*, o. c., S. 27.

³⁴ Vgl. O. Elschek, o. c., S. 86.

³⁵ Aufgezeichnet von Jaroslav Páč.

³⁶ Tomešeks Spiel ist tonmäßig genügend dokumentiert in Ulehlas Film „*Mizející svět*“.

seine Akzentierung und die Einhaltung der rhythmischen Norm, sondern auch in Hinsicht der Mehrstimmigkeit (vgl. Probe 9). Die Grundzüge seines Spiels erlernte Kyr zwar bei dem Zimbalspieler Štefan Dudik aus Myjava, aber sein Spiel unterscheidet sich sehr wesentlich von dem Dudiks. Er spielt dauernd in der Mittellage, eher mit einer Tendenz zu den Bässen (obere Grenze d^1), durch die er fast ganz regelmäßig die Veränderungen der grundlegenden harmonischen Funktionen betont (insbesondere T und D). Er benutzt bei jeder Änderung der harmonischen Funktion das Pedal. Den Takt zersplittert er ständig gleichklingend mit der Duvajbegleitung durch zwei Werte in beiden Teilen des Taktes, allerdings nur selten in kleinere rhythmische Werte als es die schematisch notierten Achtel sind. Sein Spiel ist sehr melodios. Er zitiert die Melodie einfach in den Takten mit der Bewegung von vier rhythmischen Werten. In Dreitonkernen⁸⁷ benutzt er die Zerlegung im ersten oder im zweiten Teil des Taktes, je nachdem, in welchen von beiden er die melodisch-rhythmische Bewegung einfügt. Auf diese Weise koloriert er die Melodie. In den zweikernigen Takten koloriert er auf ähnliche Art beide melodischen Töne. Er macht keine effektvollen Tonleiter oder akkordischen Läufe in den Tanzliedern. Nur im Schlußtakt wendet er ab und zu das Arpeggio an.

86. Als originelle Praxis der älteren Spielleute aus dem Horňácko ist im mehrstimmigen Spiel das Übergewicht der Durakkorde⁸⁸ und zwar auch bei Liedern mit einer kleinen Terz merkwürdig (vgl. Proben 7 u. 8).⁸⁹ Daraus ergibt sich vielleicht bei einigen Liedern das häufige Abwandeln der kleinen Terz nach Dur. auch bei den melodischen Instrumenten.⁴⁰ Das Bemühen

⁸⁷ Weiter benütze ich den Ausdruck zweikerniger Takt, dreikerniger Takt usw. Vom Gesichtspunkt der Instrumentalisten aus handelt es sich nämlich um Kerne, um die sie kolorieren.

⁸⁸ K. Vetterl sprach bei der Beurteilung meiner Kandidatenarbeit die Ansicht aus, daß dieses Durchsetzen des Dur-Empfindens ein Spiegelbild der langjährigen Dudelsackpfeiferpraxis ist. Ähnlich L. Vargyas, o. c., S. 537.

⁸⁹ Ich führe nur nebenbei an, daß der Spielmann Jan Norek III (geb. 1893 in Hrubá Vrbka) gleichzeitig langjähriger Organist einer evangelischen Kirche ist. Einer der dortigen Pfarrer, selbst ein ausgezeichneter Musiker, beobachtete bei ihm, daß er manchmal beim Spiel „verzerrt“, daß er interessante harmonische Einfälle hat und „manchmal irgendein Kreuz dazu schreibt“.

⁴⁰ Janáček wurde durch den Sammler M. Zeman auf diesen Umstand aufmerksam gemacht (vgl. L. Janáček, o. c., S. 157 u. 322). S. a. K. Vetterl, *Lidové písňe II*, o. c., S. 391. Sollte ich Varianten anführen, vgl. z. B. B III, Nr. 1060b u. 1060a oder 341 u. B II, Nr. 146. Vgl. a. Probe 7 dieser Arbeit und *Horňácko*, o. c., S. 386—388, Probe XXIV, bes. in der Wiedergabe von Jiří Norek. In diesem Zusammenhang betone ich ebenfalls die Tendenz zu einer höheren Intonierung der weichen Terzen bei den Sängern des Horňácko.

Probe 9. Die Tanzweise „Vybíraua sem si mezi malinama“ in der Wiedergabe der Konterspieler Jiří Janás (geb. 1913), Wiedergabe 1—2 und Jan Miklošek (geb. 1917), Wiedergabe 3—5, des Baßgeigers Jiří Norek II (1911—1968), Wiedergabe 1—3, alle aus Hrubá Vrbka und des Baßgeigers Jan Kubík (geb. 1927), Wiedergabe 4—6, aus Velká, ferner des Zimbalspielers Josef Kyr (1915—1968) aus Hrubá Vrbka. Die einzelnen Stimmen wurden unabhängig voneinander gespielt. Zu der Anwendung der Ziffernkode vgl. Abschnitt 91. — Nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 aufgezeichnet von J. Čech.

Sedlákó

Vy - bí - ra - ua sem si me - zi ma - li - na - ma, dosť sem zra - úých má - ua, ej, ze - le -

Übersicht über die Anwendung der melodisch-rhythmischen Figuren in der Vertikale

2 Str.	2	2	2	2	2	2	1	1
3 Str.	1	1	3	2	2	1	1	1
5 Str.	2	2	4	2	4	3	2	2

3 Str.	1	2	1	1	1	2	2	1
3 Str.	3	2	2	2	1	2	1	2
6 Str.	4	3	3	3	2	4	2	2

nú sem vza-un, došť sem zra-úých mě-ua, ze-le-nú sem vza-ua.

1 1v 1v 1 1 1 1

3 3 3 4 3 3 4 1

1	2	2	1	1	1	1
2	2	1	1	2	3	1
3	4	3	2	3	4	2

1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1v

4 4 4 4 4 4

4 5 4 4 4 1v

1	1	3	1	1	1	1
1	2	2	1	1	3	2
2	3	5	1	2	4	2

1 1 1 1 1 1

um eine besondere Spielweise kann man seit den 40er Jahren besonders bei der Kapelle von Josef Kubík in Hrubá Vrbka bemerken, auf die in dieser Hinsicht die Kapelle von Samko Dudík aus Myjava einen starken Einfluß hatte⁴¹ (vgl. Probe 8, Wiedergabe von Martin Hrbáč). Es gibt

Sedlácká

Až my do tých hor pú-jde-me, co my tam ro-bit bu-de-

me. co my tam ro-bit, mo-je sr-den-ko, bu-de-me.

The score consists of a vocal line and three instrumental parts. The instrumental parts are arranged in a three-part setting, with the first part on the top staff, the second on the middle staff, and the third on the bottom staff. The instrumental parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Czech. The score is in G major and 2/4 time.

Probe 10. Zweierlei Konterwiedergabe der Tanzmelodie „Až my do tých hor pújdeme“ (vgl. Abschnitt 86, Anm. 41). Es spielte Josef Kubík III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka. Nach einer Tonaufzeichnung des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1955 transkribiert vom Verfasser.

bezüglich der Mehrstimmigkeit zwischen den einzelnen Ausdrucksformen der Spielleute genug Unterschiede in ihrer Entwicklung. Aber jene ältere Praxis ist auch in der Spielweise von Kubíks Kapelle bemerkbar. Das Lied mit einer kleinen Terz wird häufig in Dur wenigstens beendet. Bis zum 18. Jahrhundert wurde der Dreiklang jedoch nicht als vollendender Schluß der Komposition anerkannt, selbst wenn diese ganz in Moll geschrieben war, sondern wurde in der Regel entweder durch eine reine Quint oder

⁴¹ Dies belegt ein festgehaltenes Gespräch zwischen dem Konterspieler Jiří Janás und dem Primas Josef Kubík. „Das war ein Gestreite, bevor wir uns auf Moll und Dur einigten!“ „Auch Geigen wurden zusammengetreten, teure Geigen für tausend Kronen!“ — Wie nach einigem Überlegen Kubík die improvisierte Konterbegleitung gegen eine „verbesserte“ eintauschte, bezeugt Probe 10 ab. Aus einfachen technischen Gründen ist es ebenfalls natürlich, daß das Spiel der gleichen Melodie in einer anderen Tonart keine bloße Transponierung ist.

durch einen Dur-Dreiklang ersetzt.⁴² Ob es sich jedoch in diesem Falle um ein Relikt der Praxis der Kunstmusik handelt, ist schwer zu entscheiden.

Bei den langgezogenen Liedern und denen zum „verbuňk“ mit kleiner Terz drang in die Kubíkkapelle, eine der jüngsten traditionellen Kapellen im Horňácko, der Anschluß über den verminderten Septakkord bei den absteigenden Melodien von der Subdominante auf die Tonika ein. Dies praktizierte aus der Kubíkkapelle vor allem der Zimbalspieler Kýr. Ferner müssen wir auch das bewußte Spielen des Dominantseptakkords in dieser Kapelle betonen, der bei anderen Ensembles im Horňácko nur zufällig zu finden war und ist, und zwar nur als Ergebnis von vorwiegend linear geführten Stimmen.⁴³

Den älteren Spielern nur die Kenntnis von drei oder vier Fingergriffen zuzuerkennen, wie dies manche Forscher tun,⁴⁴ wäre falsch. Die Primasse begannen häufig bei den Kontern und die Konterspieler konnten häufig auch die Primgeige spielen. Zu solchen Geigern gehörten im Horňácko beispielsweise Pavel Trn I (1841—1917, Velká), der nach Janáčeks Aufzeichnungen zwölf Jahre unter Josef Kubík I die Kontergeige spielte,⁴⁵ Jan Norek I (1847—1894, Hrubá Vrbka), Josef Kubík II (1859—1920, Velká), Martin Miškeřík II (1872—1959, Velká), und auch einige heutige Spieler gehören dazu. Daß die Menschen in der Regel gute Konterspieler sehr zu schätzen wußten, bezeugt z. B. eine Notiz, daß Kornút aus Velká ein sehr guter und gesuchter Musikant „auf den unteren Saiten“ war. Nach Erzählungen seiner Zeitgenossen „spielte er wie zwei drei Musikanten zusammen.“⁴⁶

DIE ANGEWANDTEN TONARTEN

87. Die fähigsten Spielmannskapellen des Horňácko benutzen Tonarten, die von vier Grundtönen D, C, A und G ausgehen. So pflegte beispielsweise die Musik unter dem Primas Pavel Trn I in Velká zu spielen. Trns Zeit-

⁴² Vgl. O. Hostinský, o. c., S. 31.

⁴³ Seine häufigere Anwendung bei den Kubíks bezeugt die Partitur des gleichen Liedes in der Wiedergabe der Norek- und der Kubíkkapelle, die in der Monographie *Horňácko* veröffentlicht wurde, o. c., S. 410—412 unter Nr. XXXII. Obwohl der gleiche Baßgeiger spielt (Pavel Kučera II, geb. 1913), können wir in der Wiedergabe der Kubíks eine bewußte Betonung von C in Takt 4 der Melodie beobachten.

⁴⁴ Vgl. J. Markl, *Česká dudácká hudba*, o. c., S. 19 f.; s. a. J. Stanislav, o. c., S. 95 f. Das liegt an dem Mißverständnis der Aufzeichnung von M. Zeman, der das Wort „grýf“ unrichtig auf Fingergriff beschränkt, wozu ihn höchstwahrscheinlich die Bedeutung des Wortes Griff im Deutschen verleitete. Vgl. Abschnitt 65.

⁴⁵ L. Janáček, o. c., S. 44. Anm. 1.

⁴⁶ Nach V. Pavlík, o. c., Ms. Noch eine andere Aufzeichnung machte J. Jurášek von Samko Dudík. Im zitierten Manuskript führt Jurášek an: „In den Kopanice um Myjava pflegte der ausgezeichnete Konterspieler Duga zu spielen. Er war Bauer. Er war ein noch besserer Konterspieler als Jaco.“ Gemeint ist Ignác Dömö aus der berühmten Kapelle von Dudík, an dessen Spiel sich viele seiner Zeitgenossen sehr gut erinnern und auch mit außerordentlicher Bewunderung darüber sprechen. „Wenn der draufdrückte, da war was los! In der Gegend von Krajné war Chromnica, auch ein ebenso guter Konterspieler. Das waren Konterspieler. Die konnten was. Sie sprachen über ‚hrubý križ‘ und ‚malý križ‘ (‚großes Kreuz‘ und ‚kleines Kreuz‘), aber bei ihnen stimmte es.“

genossen aus Lipov hingegen kannten nur weniger Tonarten.⁴⁷ Diese Unterschiede bestehen zwischen den Musikanten des Hornácko noch heute. Wie wir anführten, bezeichneten die älteren Musikanten die Tonart, oder genauer gesagt die Tonlage, mit den Worten „kríž“, „tón“ oder „grýf“.⁴⁸ Obwohl Tonarten angewandt werden, die von vier Grundtönen ausgehen, erinnern sich ältere, in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts geborene Musikanten, daß ihre Vorgänger nur von einem oberen oder unteren „grýf“, „kríž“ oder „tón“ sprachen. Wie erklärt sich das? Mit dem Ausdruck „horní grýf“ („obere Tonlage“) bezeichneten sie die Tonarten D und A, mit „dolní grýf“ („untere Tonlage“) die Tonarten C und G. Manchmal verstand man unter „dolní grýf“ aber auch die Tonarten A und G gegenüber den oberen D- und C-Tonarten, doch ist anzunehmen, daß diese Bezeichnung neuerer Art ist, und mit dem ungleichmäßigen Schwinden des Spiels in den D- und A-Tonarten entstand. Man kann dies aber auch so erklären, daß diese Termini nie genau fixiert waren. Eine etwas andere Bezeichnung führt Martin Zeman⁴⁹ an und nach ihm Leoš Janáček.⁵⁰ Die D-Tonarten, „horní grýf“, die G-Tonarten „dolní grýf“, die C-Tonarten — „prostřední grýf“ („mittlere Tonlage“) und die A-Tonarten — „uherský grýf“ („ungarische Tonlage“). Die beiden letzteren Termini konnte ich jedoch im Terrain nicht feststellen.

Die Tonarten A und G werden von den Spielleuten und Sängern im wesentlichen als Bestandteil der grundlegenden Tonarten D und C aufgefaßt. In ihnen wurden weitaus die meisten Lieder gesungen, während in den Tonarten A und G, die im Verhältnis zu der grundlegenden Tonart in die Dominante gelegt wurden, nur für wenige Lieder verwendet wurden. In den Tonarten A und G wurde gesungen und gespielt, wenn die Melodie in den Grundtonarten allzu hoch war und der Sänger stimmlich diesen Part nicht erfüllen konnte. (Eine wichtige Rolle spielen demnach auch die physiologischen Möglichkeiten der Stimme.) Es handelt sich um Melodien mit dem Umfang $c^2 - c^3$ und auch höher in der C-Tonlage, die eine sehr merkliche deszendente Melodik und harmonischen Charakter haben.⁵¹ Diese Melodien konnte man offenbar, ähnlich wie modulierende und ausweichende Melodien in der Tanzmusik gleichfalls erst im Repertoire der Spielmannskapellen verwenden. Mit der Hinzunahme von Blasinstrumenten wurde seit Ende des vorigen Jahrhunderts meist nur in den Tonarten C und G gespielt, die freilich auch der stimmlichen Möglichkeit der Sänger,⁵² die hier bei der Tonbildung insbesondere das Brustregister eingliedern, besser entsprechen. Die älteren Spielleute benutzten jedoch aus bekannten technischen Gründen lieber die Tonlage D.

⁴⁷ L. Janáček, o. c., S. 374. — In diesen vier Tonlagen C, G, D und seltener A pflegten auch die Musikanten in der Gegend von Jihlava, „skřipáci“ genannt, zu spielen; vgl. F. Dobrovolný, *Skřipky*, o. c., S. 102.

⁴⁸ Vgl. Abschnitt 65.

⁴⁹ M. Zeman, o. c., S. 202.

⁵⁰ L. Janáček, o. c., S. 374 u. a.

⁵¹ S. z. B. die Variante in der Sammlung von J. Poláček, *Slovácké písničky II*, Praha 1951, Nr. 57 f.

⁵² Die alten Spielleute pflegten zu sagen: „Haut es in den unteren „grýf“, da singt sich's besser!“ Oder „Gebt es in den oberen „tón“, da ist's klarer!“

88. Durch die Kenntnis von nur vier Tonlagen waren und sind die Sänger sehr beengt. Der Sänger, der nicht in den Tonlagen, die von den Musikanten beherrscht wurden, einsetzen konnte, wurde nicht für einen guten Sänger angesehen. Wir wissen auch schon, daß der vokale Ausdruck

a) Sedlácká

Náš Ja-ní-ček nic ne-ro-bí, len pre-vá-žá na ja-ho-dy, len pre-vá-žá na ja-ho-dy.
C G C D G D C G C D C D A

b)

c)

d)

Probe 11. a) Melodie, die auf der II. Stufe nach Spielmannsart moduliert (vgl. Anm. 84 zu Kapitel II); b), c), d) — drei andere nicht modulierende Varianten. Am gebräuchlichsten ist heute im Horňácko die Variante b. Die Aufzeichnung hat der Verfasser nach Josef Kubík III (geb. 1907), Martin Holý (geb. 1902) und Anežka Nekardová (geb. 1906) aus Hrubá Vrbka vorgenommen.

Sedlácká

Li-ndy bí-ué, li-ndy, do vás ra-dem sta-vjau, ej, ga-lá-ne-čkomo-ja, do tí ňa ro-zvá-đau.
C G C F B D G F C F

Probe 12. Eine übliche Melodie zum Tanz „sedlácká“ mit Spielmannsmodulation auf der IV. Stufe (vgl. Anm. 84 zu Kapitel II). Aufzeichnung des Verfassers nach der Kubík Musik aus Hrubá Vrbka.

bei der „sedlácká“ eine ungewöhnlich wichtige Rolle spielt.⁵³ Wie auch anderswo pflegen sich die Sänger vor den Musikanten im Horňácko zu überbieten. Denn jeder Sänger möchte seinen Gesang vor der Musik am meisten herausstellen, was freilich nur den besten Sängern gelingt. Der Sänger versucht nicht nur, durch eine stärkere Stimme auf sich aufmerksam zu machen, sondern auch mit Hilfe rein musikalischer Mittel: 1. Damit er am besten zu hören ist, wählt er Melodien in einer höheren Stimm-lage, insbesondere Melodien mit einer ausdrucksvollen, deszendente Melodie; 2. wechselt er zu Beginn des Vorgesangs das Tempo, indem er entweder einige Anfangstakte verlangsamt oder die ersten Töne der Melodie beschleunigt; 3. verletzt er die metrorhythmische Struktur des Liedes; 4. beginnt er die darauffolgende Strophe oder das darauffolgende Lied schon im Schlußtakt des vorangegangenen Liedes zu singen. Es kommt vor, daß zwei Sänger (oder auch Gruppen von Sängern) beim Vorsingen aufein-

⁵³ Vgl. Abschnitt 33.

anderstoßen. Sie singen gleichzeitig zwei verschiedene Lieder, aber in der Regel nur so lange, solange die Spielleute nicht die Melodie des einen übernommen haben. Wenn ein Sänger trotzdem sein Lied weitersingen will, obwohl die Musikanten etwas anderes spielen, wird er nicht positiv bewertet.

Das Ansetzen der Tonart, die von den Musikanten angewandt wird, fordert man auch dann von dem Sänger, wenn die vorangegangene Melodie im Schluß von ihm in eine andere Tonart moduliert wurde. In der „sedlácká“ finden sich im Horňácko von unserem Standpunkt aus⁵⁴ im wesentlichen vier verschiedene diatonische Modulationen; in die Tonarten auf der VI. und V. Stufe, die am häufigsten sind, und in die Tonarten IV. und II. Stufe, die viel seltener auftreten (vgl. Probe 2, 3b, 11 f). Es ist interessant, daß diese Modulation bei der Instrumentalbegleitung nur an die grundlegenden Tonarten C und D anknüpfen. Unter den in den Tonarten A und G gesungenen Liedern finden sich nur selten Melodien mit Schlußmodulationen. Aber auch dann, wenn in einigen wenigen Ausnahmefällen eine zum Abschluß in die Tonart auf der V. Stufe modulierende Melodie zu finden ist, muß der Sänger das nächste Lied richtig ansetzen, das heißt, in jener Tonart, die die Musikanten anwenden und die der Melodie des Liedes und der Stimme des Sängers entspricht. Und die guten Sänger wußten ausgezeichnet, durch geeignet gewählte Melodien von einer Tonart in die andere überzugehen.

DIE ORNAMENTIK

89. In vielen Gebieten gehört die Ornamentik zu den äußerst wichtigen Merkmalen der instrumentalen Volksmusik.⁵⁵ Bei der Interpretation ihres Entstehens begegnen wir mehreren unterschiedlichen Ansichten. Jozef Krsánek z. B. machte auf den Zusammenhang zwischen der volkstümlichen Geigenornamentik (Koloristik) und der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts aufmerksam.⁵⁶ Es ist unmöglich, auch in diesem Falle die Berührungspunkte zwischen der Volkskultur und der hohen Kultur abzustreiten,⁵⁷ und es

⁵⁴ Vgl. Abschnitt 49 und hauptsächlich Anm. 84.

⁵⁵ Ich widmete ihr insbesondere die Arbeiten *The Classification of ornamental Elements in Folk Dance-Music against the Background of a Metrorhythmical Basis*, SM VII, 1965, S. 263—272 und *Ornamentika v taneční lidové instrumentální hudbě*, Slovákco VI, 1964, S. 67—96.

⁵⁶ J. Krsánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 229, 251—254. Krsáneks Bemerkungen, daß die Verzierungsbemühungen der Zigeunermusikanten Reminiszenzen an das Kolorieren der Hofkapellen sind, klingt jedoch allzu einseitig. Vgl. weiter von demselben, *Tance a piesne*, o. c., S. 14.

⁵⁷ Als Vermittler sind hier die Kantoren anzusehen, die in einigen Fällen den Volksmusikanten die Grundlagen des Spieles beibrachten. Vgl. Abschnitt 66.

Probe 13. Die Melodie „Javorník, Javorník“, gespielt von Primas Josef Kubík III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka, einmal in C-Dur, zum zweiten Mal in A-Dur (vgl. Abschnitt 91) und von Primas Samko Dudík (1880—1967) aus Myjava in D-Dur (vgl. Abschnitt 95, Anm. 83). — Aufgezeichnet vom Autor nach einer Aufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1957.

Sedlácká

1
2
3
4

Ja - vo - rník, Ja - vo - rník, pres Ja - vo - rník cho - dník,

až sa ně, mi - uá, vďáš. kam já bu - dem cho - dit,

až sa ně, mi - uá, vďáš. kam já bu - dem cho - dit.

wäre nützlich, die Verbindungsfäden zu der Ausarbeitung der melodischen Verzierungen bei den Komponisten des 18. Jahrhunderts eingehend zu prüfen.⁵⁸ Doch wäre es ebenso unrichtig, die Existenz weitaus älterer Traditionen zu übergehen.⁵⁹ Josef Hutter⁶⁰ wies auf das beschränkte, nur in zwei Richtungen bestehende Prinzip der melodischen Koloristik hin. Er spricht von der Intervallkoloristik (die Nebentöne sind zwischen das Intervall gesetzt) und von der konzentralen Koloristik (die koloristischen Töne sind um einen Ton konzentriert). Deshalb könne ihr unabhängiges Entstehen und ihre unabhängige Entwicklung angenommen werden. An anderer Stelle betont Hutter, daß die Intervallabweichung vom Unisono bei dem Begleitinstrument entweder von der Art des Instrumentes oder von der Ungeschicklichkeit des Spielers herrühren kann; der Instrumentalist ist nicht imstande, das Unisono mit dem vokalen Ton durchzuführen.⁶¹ Oder aber es sind der Spieler und das Instrument auf der Höhe und das Können des Spielers und die Möglichkeiten des Instrumentes kommen an geeigneten Stellen dadurch zum Ausdruck, daß der Spieler den abweichenden Intervallton absichtlich in die Grundmelodie einfügt. Diese Arten sind prinzipiell und im Rahmen der instrumentalen Musik, die den Gesang begleitet, jeder Kultur, auch den Kulturen des Frühstadiums zu eigen.⁶² Benze Szabolcsi⁶³ sieht in der Ornamentik eine östliche Angelegenheit. Vor keiner dieser Ansichten kann man die Augen verschließen, doch möchte ich an erster Stelle das schöpferische Moment betonen, das die Volksinstrumentalisten bei der Verzierung der Melodien zeigen.⁶⁴ Das beste Beispiel dafür liefert die Unterschiedlichkeit der Ornamentik in den einzelnen Bereichen. Im Horňácko begegnen wir der Ornamentik — dort volkstümlich „cifrování“ genannt — bei allen melodischen Instrumenten. Am meisten durchgearbeitet wurde sie jedoch bei den Primgeigern, weshalb wir sie auch am gründlichsten an Hand ihres Spieles analysieren werden.

90. Die Ornamentik des Horňácko weist große Unterschiede gegenüber der Ornamentik in unseren westlichen Gebieten auf. Wir finden jedoch auch in östlichen Gebieten, ja sogar in den nächstgelegenen, zahlreiche Unterschiede und manchmal auch recht markante Unterschiede zwischen dem Spiel der Musikanten in der gleichen Gegend. Daß die Instrumentalisten, die auf verschiedene Instrumente spielen, die Melodien verschieden verzieren, überrascht nicht. Das folgt logisch aus den ungleichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente.⁶⁵ Aber z. B. auch die Geiger verzieren

⁵⁸ Neuere deutsche, amerikanische und französische Arbeiten, die sich mit der Ornamentik und den Improvisationen im 17. und 18. Jahrhundert befassen. zitiert R. Rybář, o. c., S. 80, Anm. 53.

⁵⁹ Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 114.

⁶⁰ J. Hutter, o. c., S. 198 f. Auf S. 309 spricht der Autor noch von der lokalen Koloristik, die jedoch vor allem für die gregorianische Hymnik charakteristisch ist.

⁶¹ Vgl. Abschnitt 49, wo wir im Zusammenhang mit dem Spiel der Dudelsackspieler auf diesen Umstand aufmerksam machten.

⁶² J. Hutter, o. c., S. 263 f.

⁶³ B. Szabolcsi, o. c., S. 22.

⁶⁴ *Ib.*, S. 97, 176.

⁶⁵ Vgl. Probe 16, wo einige Geigenwiedergaben und die Wiedergabe eines Klarinettenspielers angeführt sind. Eine ähnliche Probe habe ich in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 390—392, unter Nr. XXV publiziert. Es besteht kein Zweifel darüber, daß auch das ornamentale Spiel der Dudelsackpfeifer in unserem Gebiet

die Melodie manchmal auf verschiedene Weise.⁶⁶ Ja, sogar der gleiche Spieler ist bemüht, das Lied immer wieder anders zu verzieren. „Wenn ich von euch, Burschen, eine gute Grundlage spüre, entdecke ich immerwährend etwas anderes und wieder etwas anderes, und das könnte Gott weiß vielange dauern. Das ist nicht nur, immer das Lied nur zu wiederholen, sondern man muß ihm auch geben, was es verlangt. Und dann erst erkennt man, wer es spielt.“ Diese Worte des heute noch in Hrubá Vrbka spielenden Josef Kubík lassen erkennen, daß die Absicht und die Fähigkeiten des Interpreten beim improvisierten Verzieren, sowie eine gute Stimmung beim Spiel eine große Bedeutung haben.

Beim Spiel der Spielleute handelt es sich niemals um eine starre Wiederholung. Diese wird stets von Verzierungen begleitet. In diesem Zusammenhang tritt eines der Grundmerkmale des Spieles der Spielleute markant hervor, wie dies von Leoš Janáček lapidar zusammengefaßt wurde: „Sobald der Gesang verstummt, komponieren die Spielleute, insbesondere unter Anleitung des ersten Geigers, weiter. Das ist ein interessanter Augenblick. Sich auf die auffälligsten Melodien stützend, komponiert er auf neue Weise. Hier wird die Melodie verengt, dort zusammengefaßt; er legt Unklares aus und legt Neues hinein.“⁶⁷

91. Die Ornamentik in der Volksmusik hat die Aufmerksamkeit der Folkloristen schon lange interessiert. Es ist jedoch nicht leicht, eine objektive Wertung dieser Erscheinung zu geben, welcher Veränderung sie in den einzelnen Gebieten unterliegt, oder wie die einzelnen Ornamente im Grundriß der Liedstrophe angewandt werden. Die Wertung muß auch nicht immer genau und klar ausfallen. Es ist auch nicht leicht, die Besonderheiten der Ornamentik und ihre Normen herauszukristallisieren, weil das Wechseln der Verzierungen bei den einzelnen nicht gleich zu sein pflegt, und auch der Wechsel in ein und derselben Melodie muß nicht gleich sein und kann bei verschiedenen Interpreten höchst unterschiedlich sein. Uns interessiert nicht nur die konkrete Form der Verzierung, sondern insbesondere, an welchen Stellen der Melodie und wie diese angewandt wurde. Es geht uns um die Relation von größeren Komplexen.

anders war. Die Bemerkung von M. Zeman, o. c., S. 55: „Varianten für Geige oder Dudelsack“, kann nicht wörtlich genommen werden, obwohl man eine Reihe von Verbindungen zwischen der Ornamentik bei Geigenspieler und Dudelsackpfeifer voraussetzen kann.

⁶⁶ Vgl. die Proben, die Interpretation der Brüder Jan und Jiří Ňorek, auf die ich in den vorhergegangenen Anmerkungen verweise.

⁶⁷ L. Janáček, o. c., S. 358 u. a. Ähnlich schreibt O. Elschek, *Sólová hudba*, o. c., S. 45, daß die Spieler ihre Auffassung und ihren Ausdruck bewußt von anderen Spielern differenzieren.

Probe 14. Die Tanzmelodie „Ani sem s ňú nenocovau“ in der voneinander unabhängigen Wiedergabe von vier gegenwärtigen Primassen: Wiedergabe 1—6 von Jan Ňorek III (geb. 1893), Wiedergabe 7—9 von Jiří Ňorek II (1911—1968), Wiedergabe 10—13 von Josef Kubík III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka, Wiedergabe 14—16 von Emil Miškeřík (geb. 1916) aus Velká. Zu der Anwendung der Ziffernkodes vgl. Abschnitt 91. Nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 aufgezeichnet von J. Čech.

Schlücké

A - ni sem s nů ne no co - vau, a - ni sem s nů ne - spau,

Übersicht über die Anwendung der melodisch-rhythmischen Figuren in der Vertikale

3 Str.	3	2	2	2	3	2
3 Str.	3	3	2	2	2	2
6 Str.	5	3	2	4	4	3
3 Str.	3	3	2	2	2	1
4 Str.	2	2	1	4	2	3
3 Str.	3	3	2	2	1	2
16 Str.	10	7	4	9	6	7

a už na mňa od-ka-zu-je, ko-lé-be-čku chy-staj-

2 2 1 Cifra

2 2 1 2 2

2 2 1 1 1 7

8v 1 1 1 1 7

1 1v 1 7

1 1 1 1v₂ 11

12 1 11 1 1v₂ 11

7 4 1 1

15 4 1 1v 1v₂ 1

2	2	1	3	3	3
2	3	2	2	3	3
3	4	2	4	5	5
3	1	1	2	2	3
3	1	2	1	2	2
2	3	1	3	3	1
10	7	4	6	10	10

Ich habe diese Fragen in der volkstümlichen Tanzmusik mit Hilfe einer ziffernmäßigen Ausdrucksweise, vor allem vor dem Hintergrund der metrorhythmischen Basis studiert. Ich habe das Auftreten rhythmischer, melodischer und melodisch-rhythmischer Figuren im Verlauf der Liedstrophe bei einem einzelnen und bei verschiedenen Interpreten an gleichen Liedern verfolgt. Die Probe, die dazu dienen soll, die Ausführungen in diesem Unterkapitel wenigstens teilweise unter Beweis zu stellen, wurde aus einer größeren Zahl von untersuchtem Material ausgewählt.⁶⁶ Es handelt sich um die synoptisch untereinander gereichte Wiedergabe der gleichen von verschiedenen Instrumentalisten verzierten Melodie. Das Prinzip beruht darauf, daß ich die instrumentale Wiedergabe der einzelnen Strophen der gleichen und verschiedenen Instrumentalisten untereinander setze. Jede Wiedergabe erhält eine weitere Reihennummer. Wenn es in jedem beliebigen Takt der nachfolgenden Wiedergabe zu keiner Veränderung gegenüber dem gleichen Takt der vorangegangenen Wiedergabe kommt, bezeichne ich die Übereinstimmung mit der Reihennummer der vorangegangenen Wiedergabe. Geringfügige Abweichungen erhalten ebenfalls die gleiche Nummer, aber zusätzlich noch die Bezeichnung *v* (Variante). Kommen mehrere Varianten vor, bezeichne ich sie v_1 , v_2 usw. In die Gesamtsumme der melodisch-rhythmischen Taktfiguren fasse ich auch diese Varianten zusammen.

So erreichen wir einen Überblick über die Möglichkeit der Formung der einzelnen Takte in der Melodie. Wir erkennen, daß die Melodien nicht gleichwertige Möglichkeiten für die Verzierung bieten. Außerdem stellen wir fest, daß es von den Umständen abhängt, wie häufig ein Lied gespielt wird oder wurde, d. h. wie gebräuchlich es war oder ist. Auch weitere Faktoren beeinflussen diese Erscheinung. Der Blick auf die übersichtliche Untereinanderreihung einiger Interpretationen der gleichen Melodie und auf die Summen der melodisch-rhythmischen Taktfiguren bei den einzelnen Interpreten verrät erneut, daß es sich nicht um bloße Schablonen handelt, sondern daß hier die schöpferischen Fähigkeiten walteten. Bei den Proben, bei denen die Geiger das gleiche Lied zweimal spielten, können wir anhand der Numerierung verfolgen, daß der gleiche Interpret nicht mechanisch wiederholt, sondern daß er bei der Improvisation in jede Wiedergabe neue, belebende Einfälle, wenn auch manchmal nur geringfügige Varianten, einbaut (vgl. Probe 14). Aus den Übersichten wird klar, daß nicht alle Instrumentalisten das gleiche Rüstzeug haben, daß manche besser, andere wieder schlechter verzieren können. (Die meisten melodisch-rhythmischen Figuren von den gegenwärtig im Hornácko wirkenden Geigern weiß Jan Norek abzuwechseln.) Selbstverständlich haben auch die technischen Voraussetzungen auf die ornamentale Verzierung ihre Wirkung. Als Beweis für diese Behauptung kann auf Probe 13 hingewiesen werden, bei der der Interpret einmal ein und dasselbe Lied in C-Dur und zum zweiten Mal in A-Dur spielte. Auffällige Unterschiede finden sich besonders in Takt 7—18. (Von einigen weiteren Faktoren, die die ornamentale Verzierung des Liedes beeinflussen wird noch die Rede sein.)

⁶⁶ Einige andere habe ich bereits publiziert. Außer denen, auf die ich in Anm. 65 hinwies, vgl. *Hornácko*, o. c., S. 386—389, Probe XXIV — „Tam ty koničky“.

DIE ORNAMENTALEN ELEMENTE VOR DEM HINTERGRUND DER METRORHYTHMISCHEN BASIS

92. Die Verzierung der Melodien durch melodische Instrumente ist bei unseren Kapellen insbesondere funktionell berechtigt, denn sie steht in unmittelbarer Beziehung zum Tanz.⁶⁹ Erinnern wir an die Ausführungen im vorigen Kapitel,⁷⁰ so sehen wir, daß nicht nur die Konterspieler und Baßgeiger, sondern auch die Primasse in den Tanzkapellen, in denen membranophonische und idiophonische Instrumente fehlen, eine wichtige dynamisch-rhythmische Funktion erfüllen. Die melodischen Instrumente kolorieren eigentlich — jedes auf seine Art — den grundlegenden Viertel-Duvajrhythmus. Die engen Zusammenhänge zwischen der Ornamentik und der Bewegung zeigen sich in der Tschechoslowakei beispielsweise auch daran, daß die Verzierung der Instrumentalisten im vokalen Ausdruck unterdrückt ist. Beim Gesang verzieren die Instrumentalisten bei weitem nicht so viel wie beim Tanz. Wir können uns davon bei allen analysierten Proben überzeugen, zu denen das Lied vorgesungen wurde.⁷¹

Die Analyse der rhythmischen Ornamentik bietet uns eine klare Vorstellung von der Anwendung der Taktrhythmusfiguren in der Horizontalen — im Grundriß einer Liedstrophe, im Grundriß einiger Liedstrophen vom gleichen Interpreten und über die Gesamtzahl der angewandten rhythmischen Figuren aus allen Wiedergaben des gleichen Liedes. Auf ähnliche Weise erhalten wir auch ein Bild des Gebrauchs der rhythmischen Figuren im Aufriß des Liedes — also in der Vertikalen — aus einigen Strophen vom gleichen Interpreten und aus allen Wiedergaben ein und derselben Melodie.

Ich betone erneut, daß ich bei der Analyse der rhythmischen Figuren nicht nur eine bloße Statistik im Auge hatte, sondern daß ich erkennen können wollte, welche Figuren grundlegend und welche abgeleitet sind (worüber ich in den Legenden zu den Tabellen sprechen werde), aber insbesondere möchte ich feststellen, wie die einzelnen Figuren angewandt werden. Hier muß beachtet werden, ob es sich um den Anfang, die Mitte oder den Schluß der Melodiezeile handelt.⁷² Außerdem muß noch die Struktur des Taktes in Erwägung gezogen werden, hauptsächlich, ob es sich um einen im vokalen Ausdruck mit einer Silbe oder mit zwei, drei bis

⁶⁹ An dieser Stelle unterstreiche ich, daß ich nur das ornamentale Spiel bei den Liedern zur „sedlácká“ verfolge. Es handelt sich, wie wir wissen, um die älteste und größte von Spielern gespielte Liederschicht. Im gleichen Gebiet existieren jedoch auch Genreverzierungen; verschieden sind z. B. die Verzierungen des „verbuňk“. Ansonsten kann übereinstimmend mit A. Mocev, *Ornamenti v bulgarskata narodna muzika*, Sofia 1961, S. 276 f., gesagt werden, daß sich in den Parlandoliedern die instrumentale Ornamentik sehr der vokalen Ornamentik nähert. Im Tanzlied gehen die Instrumentalisten absolut selbständig vor.

⁷⁰ Vgl. Abschnitt 58.

⁷¹ In dieser Arbeit vgl. Probe „Ani sem s ňú nenocovau“; weiter s. Anm. 65 u. 68. Die erste Wiedergabe dieser Melodien spielten die einzelnen Instrumentalisten regelmäßig zum vokalen Ausdruck.

⁷² Zum Begriff Melodiezeile vgl. Kap. I, Anm. 152.

vier Silben gebildeten Takt handelt (einkerniger, zweikerniger, dreikerniger oder vierkerniger Takt).⁷³

93. Bei der Analyse der Melodien zur „sedlácká“ zeigte sich vom Gesichtspunkt der Ornamentik aus eine interessante Beziehung zwischen den Schemata für die metrorhythmische Formgebung⁷⁴ und den metrorhythmischen Grundriß (bei der Charakterisierung des letzteren gehen wir von der Summe der Werte im Takt aus) und dem Schema, das den rhythmischen Grundriß erfaßt (durch welchen wir bemüht sind, die rhythmische Bewegung schematisch zu erfassen). Im Schema für den rhythmischen Grundriß handelt es sich um das Vorkommen rhythmischer Figuren in der Liedstrophe, also der horizontalen Ebene. Jede neue rhythmische Figur erhält eine weitere Nummer. Die ziffernmäßige Charakteristik des Vorkommens dieser Figuren in den einzelnen Melodiezeilen des vokalen Ausdrucks — nur die Werte im Takt rechnend — deckt sich mit dem Ausdruck der metrorhythmischen Formgebung ähnlich, wie das Ziffernschema des rhythmischen Grundrisses.⁷⁵ Das vergleichende Teilstudium des lebendigen vokalen Ausdrucks hat diese Gesetzmäßigkeit bestätigt. Es sind zwar insbesondere in einigen Takten⁷⁶ Abweichungen möglich, doch diese sind eher das Zeichen eines individuellen Ausdrucks. Es ist auffallend, daß die Sänger diese nicht verwenden, wenn sie im Chor singen, doch wird die Melodie manchmal gerade durch diese Abweichungen interessanter, und dies ist zweifelsohne auch eine der Ursachen dafür, warum das Verhältnis des metrorhythmischen Grundrisses zum rhythmischen Grundriß gestört zu werden pflegt.

Weitaus mehr als der Sänger zerlegt in unserem Gebiet der Geiger bei der verzierenden Figuration die proportionale rhythmische Beziehung zur metrorhythmischen Formgebung, indem er ein Maximum rhythmischer Figuren anwendet und häufig Figuren kontrastgebender Natur aneinander reiht. Einen symmetrischen Aufbau von metrorhythmisch gleichen Zeilen, wie wir diesen im vokalen Ausdruck finden, entdecken wir in der Ornamentik der Geiger nur in den seltensten Fällen.⁷⁷ Im wesentlichen ist die Verzierung der Spielleute aus dem Hornácko durch seine Neigung zur Asymmetrisierung charakterisiert.

94. Ziehen wir die am häufigsten angewandten rhythmischen Figuren in Betracht, dann gehören zu jenen, die im vokalen Ausdruck überhaupt nicht erscheinen, aus der Tabelle 1 die Figuren 3, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 18 und 20; von insgesamt zwanzig also zehn Figuren. Die weiteren weniger gebräuchlichen rhythmischen Figuren treten gleichfalls nur im instrumentalen Ausdruck auf, doch auch die im vokalen Vortrag erscheinenden





⁷³ Näheres vgl. meine Arbeit *Ornamentika*, o. c., S. 69.

⁷⁴ Die Begriffe übernehme ich nach K. Vetterl und J. Gelnar, *K otázám písňové katalogizace nápevu*, Zprávy Společnosti československých národopisců při CSAV a Slovenskej národopisnej spoločnosti pri SAV 1961, S. 17 f.

⁷⁵ Vgl. z. B. Tab. 7. Der verlockende Schluß, daß man mit Hilfe dieser ziffernmäßigen Ausdrucksform bis zur rhythmischen Grundlage des Liedes gelangen könnte, ist vorderhand noch verfrüht. Es werden weitere Untersuchungen nötig sein, um diese Ansicht unterstützen oder widerlegen zu können.

⁷⁶ Insbesondere die zwei- und dreikernigen Takte sind beweglich. Vgl. K. Vetterl, *Lidové písňé II*, o. c., S. 420.

⁷⁷ Vgl. D. Holý, *The Classification*, o. c., s. 271, Fig. 4.

Figuren können manchmal als Verzierung wirken, beispielsweise, wenn der Rhythmus $2/4$  vom Geiger für die männliche Endung — $2/4$  angewandt wird, oder wenn der zweikernige Takt in der Form $2/4$  vom Spieler $2/4$  angewandt wird u. ä.

Nach Tabelle 2⁷⁸ kann gesagt werden, daß bei zehn- bis sechzehnfacher Wiederholung in einem Takt durchschnittlich 4,6 rhythmische Figuren abwechseln, doch zeigte die detaillierte Prüfung der mehrkernigen Takte deren ungleiche Form.⁷⁹ Die größten Möglichkeiten für eine vielgestaltige Zersplitterung in rhythmische Figuren bietet der zweikernige, dann der dreikernige, ferner der durch eine einzige Silbe gebildete und schließlich der vierkernige Takt.

Die meisten rhythmischen Figuren im gleichen Takt von allen analysierten Melodien traten im Lied „Ani sem s ňú nenocovau“ auf (vgl. Probe 14) — 9 rh. F. Diese Probe nimmt jedoch unter den analysierten Melodien die größte Zahl überspielter Strophen (16) ein. Sie bot außerdem die größte Möglichkeit für ein Wechseln der rhythmischen Figuren auch im gesamten Durchschnitt — 5,8 rh. F. Die geringsten Möglichkeiten — 3,8 rh. F., bot die Melodie „Tam ty koničky“,⁸⁰ die zwölfmal wiederholt wurde. Mehrere Wiederholungen der Probe „Ani sem s ňú nenocovau“ sind nicht wesentlich, wovon wir uns überzeugen können, wenn wir auch aus diesem Lied nur 12 Strophen vergleichen. Es ist beachtenswert, daß in beiden Fällen die zweikernigen Takte, die am meisten Formungsmöglichkeiten bieten, absolut überwiegen und daß bei der anderen erwähnten Probe der Wechsel der rhythmischen Figuren am geringsten von allen analysierten Liedern ist. Über die Ursache dieses Mißverhältnisses gibt die Verfolgung der qualitativen Unterschiede des Wechsels der rhythmischen Figuren in den einzelnen Kernen noch detailliertere Aufschlüsse. Der zweikernige Takt gewährt die meisten Möglichkeiten innerhalb der Zeile, weniger am Anfang und am wenigsten zum Schluß. Am Ende der Zeilen innerhalb der Melodie räumt er jedoch wieder mehr Möglichkeiten ein als in den Zeilen,

⁷⁸ Eine andere Variante dieser Tabelle vgl. ib., S. 272, Fig. 5.

⁷⁹ Vgl. ib., S. 268, Fig. 2 und Text auf S. 266 u. 270.

⁸⁰ Die Aufzeichnung vgl. in der Monographie *Hornácko*, o. c., S. 386—388.

Tab. 1. Übersicht der gebräuchlichsten rhythmischen Figuren (rh. F.) bei vier im Hornácko lebenden Primassen: Jan Norek III (geb. 1893), sein Bruder Jiří Norek II (1911—1968), Josef Kubík III (geb. 1907), alle aus Hrubá Vrbka und Emil Miškeřík (geb. 1916) aus Velká. Die Übersicht wurde der Analyse der Verzierungen zu sechs verschiedenen Melodien entnommen; vgl. folgende Tabelle. Ferner wurde die Analyse aller Lieder zum Tanz „sedlácká“ nach Aufzeichnungen von M. Zeman durchgeführt, vgl. Abschnitt 94. (Einige rhythmische Figuren sind freilich in bedeutendem Maße von der Entscheidung des Aufzeichners abhängig. Ihre genaue Ähnlichkeit ist durch die Notenschrift nicht ausdrückbar; vgl. Abschnitt 105 ff.) Die Tabelle bietet den Überblick über den deszendente Charakter der rhythmischen Figuren und über deren häufig gegensätzlichen Aufbau. Vgl. beispielsweise die rh. F. 2 gegenüber der rh. F. 6, die rh. F. 5 gegenüber der rh. F. 10 oder die rh. F. 7 gegenüber der rh. F. 20. Sofern es sich um die Verwandtschaft einiger rhythmischer Figuren handelt, vgl. rh. F. 3, 13, 14, 18 bei denen die erste Takthälfte das Charakteristikum schafft; s. Abschnitt 95. Demgegenüber wird bei den rhythmischen Figuren 11 und 15 die Eigenart durch die rhythmische Bewegung in der zweiten Takthälfte geschaffen.

2 Primspieler	6	Ian Norek	6	Jiří Norek	6
Zahl der Lieder	839		232		186
Taktzahl	60		37		32
Zahl der rh. Figuren					

l.f.d. Nr.	Die Figur wurde angewandt						
1		147x		26x		26x	
2		96x		25x		21x	
3		74x		24x		17x	
4		68x		23x		16x	
5		57x		22x		15x	
6		52x		9x		13x	
7		42x		9x		11x	
8		34x		8x		6x	
9		26x		8x		6x	
10		25x		7x		6x	
11		21x		7x		5x	
12		18x		7x		4x	
13		14x		6x		4x	
14		13x		4x		3x	
15		11x		4x		3x	
16		10x		4x		3x	
17		9x		3x		3x	
18		9x		3x		3x	
19		8x		3x		3x	
20		8x		3x		3x	
5 rh. F. 5x und öfter angewandt; 35 rh. F. weniger als 5x angewandt			2 rh. F. 3x; 6 rh. F. 2x; 9 rh. F. 1x			4 rh. F. 2x 9 rh. F. 1x	

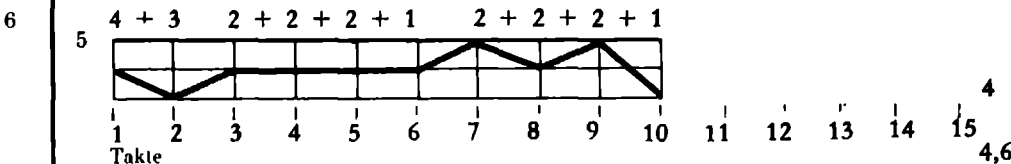
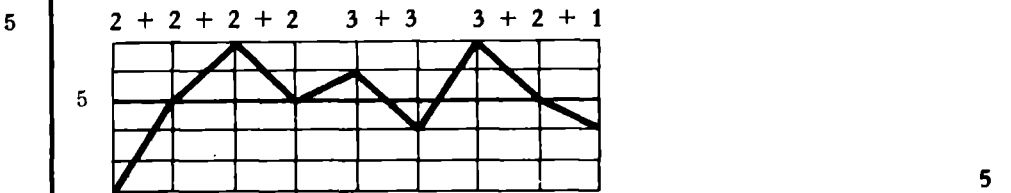
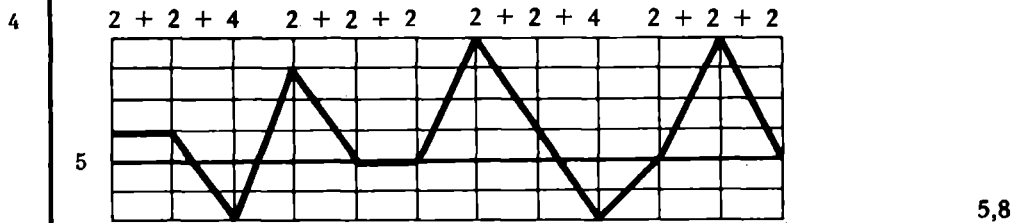
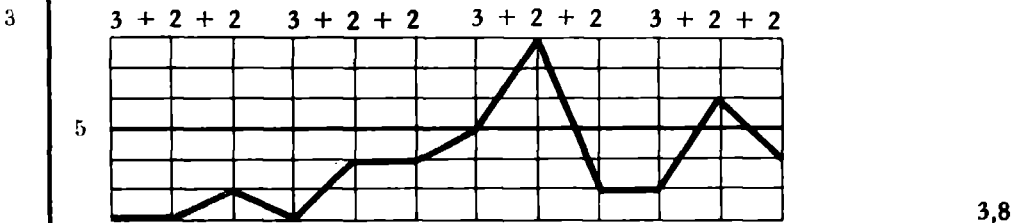
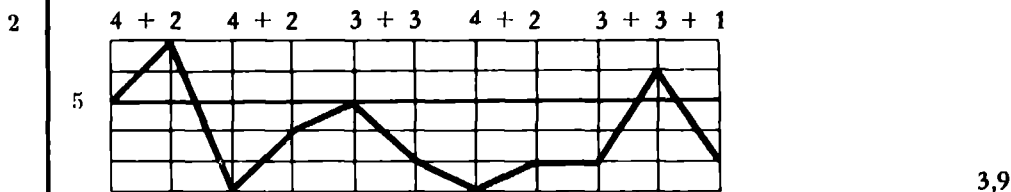
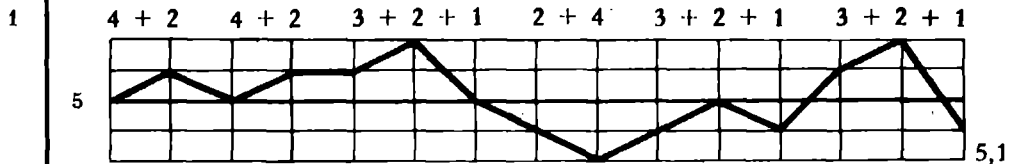
Josef Kubík		Emil Miškovék		Pavel Trn (M. Zeman)	
	6		6		#1
	220		201		2/0
	27		28		40
	40x		61x		19x
	36x		25x		18x
	26x		22x		18x
	22x		13x		17x
	21x		13x		14x
	21x		11x		13x
	9x		8x		11x
	8x		6x		11x
	5x		6x		10x
	4x		5x		9x
	4x		4x		9x
	3x		3x		7x
	3x		3x		6x
	2x		2x		5x
	2x		2x		4x
	2x		2x		4x
	2x		2x		3x
	2x		2x		2x
	1x		2x		2x
	1x		1x		2x
7 rh. F. 1x		8 rh. F. 1x		6 rh. F. 2;x	
				14 rh. F. 1x	


die das Lied beenden. Ähnlich verhält es sich auch bei den weiteren Taktkernen. Das Mißverhältnis im Wechsel der rhythmischen Figuren in den Melodien „Tam ty koničky“ und „Ani sem s ňú nenocovau“ wird durch die Stellung der zweikernigen Takte in den einzelnen Zeilen bewirkt. Im Lied „Ani sem s ňú nenocovau“ mit der metrorhythmischen Formgebung a-b-a-b steht der zweikernige Takt am Anfang und in der Mitte der Zeilen. Der metrorhythmische Grundriß $2 + 2 + 4/2 + 2 + 2$. Im Lied „Tam ty koničky“ mit der metrorhythmischen Formgebung a-a-a-a steht der zweikernige Takt in der Mitte und am Ende der Zeilen. Am Beginn steht der dreikernige Takt. Der metrorhythmische Grundriß ist $3 + 2 + 2$. Wie wir sehen, ist die Liedprobe „Tam ty koničky“ außerdem noch metrorhythmisch einförmiger.⁶¹

95. Es ist interessant, die Unterschiede in der rhythmischen Ornamentik auch bei den einzelnen Primassen zu verfolgen. Das Verhältnis ist ähnlich, wie bei der Summe der melodisch-rhythmischen Figuren. Auch in dieser Hinsicht ist das Spiel von Jan Ňorek am reichsten, wie dies auch die Tabellenergebnisse bezeugen. Er hat den größten Vorrat an rhythmischen Figuren und deshalb wechselt er diese am meisten, insbesondere in einigen Strophen des gleichen Liedes. Auch beim Wechsel der rhythmischen Figuren in einer einzelnen Strophe steht er an erster Stelle. Nur in einigen Strophen verwendet Jiří Ňorek mehr Figuren. Jiří Ňorek folgt in allen in Betracht gezogenen Kriterien seinem älteren Bruder. Zwischen den beiden Ňoreks und den zwei anderen Primassen besteht schon eine verhältnismäßig große Kluft. Josef Kubík und Emil Miškeřík stehen ungefähr auf der gleichen Basis. Es zeigt sich, daß Kubík von Mikšeříks Vater (Martin Miškeřík II) beeinflußt ist, mit dem er in jungen Jahren mehrmals zusammen spielte.

⁶¹ Ich erinnere daran, daß die Spielleute von einem Lied, das sich schlecht verzieren läßt, sagen, es habe keinen „brink“ — Schmiß; vgl. Abschnitt 66, Anm. 189.

Tab. 2. Graphische Darstellung des Wechsels der rhythmischen Figuren in sechs Melodien bei vier lebenden Primassen; vgl. die vorangegangene Legende. Es handelt sich um den Wechsel der rhythmischen Figuren in der vertikalen Ebene; vgl. Abschnitt 94 u. 96. Zu Diagr. 4 S. Notenprobe 14. Ähnliche Tabellenübersichten zu Diagr. 1, 2, 3 u. 5 vgl. in der Monographie *Horiácko*, o. c., S. 386—388, 390—392; ferner D. Holý, *Ornamentika*, o. c., S. 70—72, 74—76. Wegen der besseren Übersichtlichkeit der Melodien, die für die Analyse der Ornamentik gewählt wurden, machen wir wenigstens auf die vokalen Aufzeichnungen dieser Lieder aufmerksam: Zu Diagr. 1 s. Notenaufzeichnung 9, zu Diagr. 3 s. Aufzeichnung 7, zu Diagr. 4 s. Probe 14, zu Diagr. 5 s. Probe 17, zu Diagr. 6 s. Probe 8. Die Summen der in den einzelnen Takten angewandten rhythmischen Figuren sind in dieser Tabelle graphisch veranschaulicht. Bei jedem Diagramm ist die Ebene von fünf rhythmischen Figuren verdeutlicht (d. h. der grobe Durchschnitt von allen Wiedergaben). Von dieser können wir die Abweichungen in beide Richtungen verfolgen. Rechts sind die Durchschnitte aus der Summe der vorgekommenen rhythmischen Figuren in den einzelnen Liedern und der Gesamtdurchschnitt veranschaulicht. Jedem einzelnen Lied ist auch ein metrorhythmischer Grundriß beigefügt. Obwohl diese Übersicht im Hinblick auf die ungleiche Zahl der überspielten Strophen (vgl. folgende Tabelle) kein völlig vergleichbares Bild bietet, deutet sie jedoch genügend die ungleiche Formung der einzelnen Melodien an, wenn wir die Koloristik berücksichtigen.




In bestimmten Takten einiger Lieder ist jedoch eine wesentliche Beständigkeit bei der Benutzung der rhythmischen Figuren zu beobachten. Im ersten Takt des Liedes „Pred našim je zahrádečka“ z. B. wandten vier Primasse in zwölf gespielten Strophen zehnmal die Figur 2/4  an.

Lied		1				2					3					
Taktzahl in der Strophe		15				11					12					
Wechsel der rh. F. in Strophen		- in einzelnen		- in allen	- in einzelnen		- in allen	- in zwei	- in einzelnen		- in allen					
Primasse	Ñorek Jan	10	10	10	20	9	7	—	—	11	11	7	8	11	16	
	Ñorek Jiří	9	10	13	17	7	9	—	—	10	10	4	4	6	7	
	Kubík J.	8	10	8	15	6	9	7	8	10	10	3	5	5	6	
	Miškeřík E.	—	8	—	8	9	11	8	—	14	13	3	4	5	7	
Summe der rh. F. von allen Interpreten in einzelnen Liedern		33									23		21			

Lied		4				5					6					
Taktzahl in der Strophe		12				9					10					
Wechsel der rh. F. in Strophen		- in einzelnen		- in allen	- in drei	- in einzelnen		- in allen	- in einzelnen		- in allen	- in zwei				
Primasse	Ñorek Jan	7/7	6/8	8/10	—	13/17	13/17	6	6	7	12	9	7	8	13	12
	Ñorek Jiří	8	11	9	—	17	17	7	7	6	11	9	9	—	13	13
	Kubík J.	8	10	9	9	16	15	6	5	5	8	7	6	—	9	9
	Miškeřík E.	8	7	8	—	13	13	4	6	5	9	7	8	6	9	9
Summe der rh. F. von allen Interpreten in einzelnen Liedern		34									24		21			

Tab. 3. Übersicht des horizontalen Wechsels der rhythmischen Figuren in den gleichen Melodien, über die in der Legende zu der vorangegangenen Tabelle eingehendere Auskünfte erteilt wurden. Zu ihrer Ergänzung können noch die Übersichten der Summen der abgewechselten rhythmischen Figuren angeführt werden. Nach der Menge der rhythmischen Figuren in den einzelnen Strophen ist die Reihenfolge der Primasse folgende: Jan Ñorek III — 109 rh. F., Jiří Ñorek II — 105 rh. F., Josef Kubík III — 94 rh. F. und Emil Miškeřík — 93 rh. F. Ähnlich ist auch die Reihenfolge der Summe der abgewechselten rhythmischen Figuren in einigen Strophen, wie folgt: Jan Ñorek III — 78 rh. F., Jiří Ñorek II — 68 rh. F., Emil Miškeřík — 59 rh. F. und Josef Kubík III — 58 rh. F. Die Bruchzahlen bei Probe Nr. 4 in der Rubrik Ñorek Jan geben die Summen der rhythmischen Figuren in zwei Versionen an; vgl. dazu Probe 14.

Im Lied „Tam ty koničky“ verwendeten sie im ersten Takt in zwölf gespielten Strophen zehnmal die Figur 2/4  und ähnlich auch im vierten Takt. Vor allem geht jedoch aus dem tabellaren Vergleich hervor, daß jeder Primas andere Figuren unterstreicht. Wir können wiederum urteilen, daß dies im Zusammenhang mit der technischen Fertigkeit, vor allem aber mit der schöpferischen Potenz der einzelnen Musikanten zusammenhängt. Es handelt sich jedoch nicht nur um das Spielen einer größtmöglichen Anzahl von Tönen. Auch die Pausen bilden Verzierungen.

Vorkommen der einzelnen Taktkerne	Einkerniger Takt		Zweikerniger Takt					Dreikerniger Takt			Vierkerniger Takt	
	Zellen-schluß	Ende des Liedes	Zeilen-beginn	Zbg. mit der Interjektion (ej)	Zellen-mitte	Zeilen-schluß	Ende des Liedes	Zellen-beginn	Zeilen-mitte	Zeilen-schluß	Zeilen-beginn	Zeilen-schluß
Verhältnis der gemeinsam und selbständig angewandten rhythmischen Figuren												
Norek Jan	2 : 1	4 : 2	9 : 6	4 : 2	22 : 7	11 : 3	4 : 2	8 : 3	1 : 1	3 : 1	6 : 2	3 : 0
Norek Jiří	2 : 0	4 : 1	7 : 3	5 : 1	14 : 4	9 : 2	2 : 0	5 : 1	2 : 1	4 : 3	4 : 1	4 : 1
Kubík J.	2 : 1	2 : 0	5 : 1	4 : 0	9 : 1	7 : 3	4 : 1	6 : 0	2 : 1	4 : 2	5 : 2	3 : 1
Miškeřík E.	2 : 1	2 : 0	6 : 2	5 : 2	14 : 7	5 : 1	1 : 0	8 : 3	1 : 1	2 : 0	5 : 3	1 : 0
Gesamtzahl	8 : 3	12 : 3	27 : 12	18 : 5	59 : 19	32 : 9	11 : 3	27 : 7	6 : 4	13 : 6	20 : 8	11 : 2

Tab. 4. Übersicht über die Anzahl der rhythmischen Figuren in 6 Liedern von 4 Primassen verschiedenkernigen Takten und in deren Rahmen an unterschiedlichen Stellen der Melodiezeilen. Zu Beginn der Zeile räume ich in der Rubrik für den zweikernigen Takt den Takten, die sich in der vokalen Wiedergabe regelmäßig in Dreisilbentakten (durch Hinzugabe der Interjektion „ej“ u. ä.) verwandeln, einen speziellen Raum ein. Ich füge die Verhältnisse der horizontalen Summe der gemeinsam und selbständig angewandten Figuren an: Jan Norek III — 77 : 30, d. i. 72 % : 28 %, Jiří Norek II — 62 : 18, d. i. 78 % : 22 %, Josef Kubík III — 53 : 13, d. i. 80 % : 20 %, Emil Miškeřík — 52 : 22, d. i. 70 % : 30 %. Bei allen zusammen 75 % : 25 %. Als selbständig angewandte rhythmische Figur sehe ich nur die Figur an, die lediglich ein einziger von den vier Primassen angewandt hat.

Beim Studium der Ornamentik der Primasse aus dem Hornácko habe ich mir eine Möglichkeit zunutze gemacht, die sich nur sehr selten bietet. Ich habe das heutige Spiel der Geiger mit dem Spiel aus den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts vergleichen können. In den Aufzeichnungen von Martin Zeman ist sogar das Spiel eines der legendären Spielleute des Hornácko, Pavel Trn, festgehalten. Auch die Ergebnisse der Analysen von Zemans Aufzeichnungen unterscheiden sich nicht wesentlich von denen der Produktion der heutigen Primasse.⁸² Alle schöpfen aus dem Kanon ihres

⁸² Näher vgl. D. Holý, *Ornamentika*, o. c., S. 82 f.

Taktzahl		90	45		45	
Lfd. Nr.	Rhythmische Figuren	Insgesamt	Die Figuren wurden angewandt			
1		9x	222	6x	-12	3x
2		7x	111	3x	211	4x
3		5x	1-1	2x	111	3x
4		5x	-11	2x	111	3x
5		5x	21-	3x	11-	2x
6		5x	-11	2x	111	3x
7		5x	111	3x	11-	2x
8		4x	-11	2x	-11	2x
9		4x	111	3x	1--	1x
10		4x	-11	2x	-11	2x
11		4x	-11	2x	-11	2x
12		4x	-11	2x	-11	2x
13		2x	-		-11	2x
14		2x	1--	1x	1--	1x
15		2x	-		-11	2x
16		2x	-11	2x	-	
17		2x	1--	1x	1--	1x
18		2x	-		11-	2x
19		1x	--1	1x	-	
20		1x	-		1--	1x
21		1x	-		1--	1x
22		1x	1--	1x	-	
23		1x	-1-	1x	-	
24		1x	1--	1x	-	
25		1x	-		1--	1x

26		1x	1-- 1x	-
27		1x	-	-1- 1x
28		1x	--1 1x	-
29		1x	-	--1 1x
30		1x	-1- 1x	-
31		1x	-	--1 1x
32		1x	1-- 1x	-
33		1x	-	.1 1x
34		1x	1-- 1x	-
35		1x	-	1-- 1x

Tab. 5. Übersicht der vom Klarinettenisten Tomáš Kohút (geb. 1903) aus Velká in der Melodie „Vybíraua sem si mezi malinama“ angewandten rhythmischen Figuren; die Probe wurde in der Monographie *Hornácko* publiziert, o. c., S. 390—392. Die kleineren Ziffern in den beiden letzten horizontalen Rubriken bieten den Überblick über die Anwendung der rhythmischen Figuren in einzelnen Strophen, die größeren Ziffern stellen die Summe der rhythmischen Figuren in allen überspielten Strophen dar. In ähnlicher Weise, wie wir die Beziehungen zwischen den rhythmischen Figuren im Spiel der Primasse angedeutet haben, können wir diese auch für das Spiel der Klarinettenisten darstellen. Hier besteht hauptsächlich zwischen den rhythmischen Figuren 7, 9, 15, 26, 27, die aus dem grundlegenden und für das Klarinettenspiel im *Hornácko* charakteristischen Modell $\frac{2}{4}$ abgeleitet sind, eine enge Verwandtschaft. Weitere nahe Beziehungen bestehen zwischen den rhythmischen Figuren 10 und 14, zwischen den rh. F. 1, 13 und 21, zwischen den rh. F. 25 und 29 oder zwischen den rh. F. 18 und 31.

Heimatortes. Zwischen den Figuren, die die Primasse aus dem *Hornácko* verbinden, nimmt die rhythmische Figur $\frac{2}{4}$ mit den Varianten $\frac{2}{4}$, einen führenden Platz ein.⁸³ Insbesondere die erste Hälfte des Taktes bestimmt den rhythmischen Charakter dieser Figuren.

96. Anhand der entsprechenden Tabelle⁸⁴ können wir die ungleiche Vertretung der rhythmischen Figuren an den einzelnen Stellen der Lieder vergleichen. Die Figur $\frac{2}{4}$ kommt z. B. am häufigsten in den zweikernigen Takten inmitten der Liedzeile vor. Sie ist jedoch auch zu Beginn der Zeilen reichlich, hauptsächlich in den dreikernigen Takten, vertreten. Die ungleiche Verwendung der rhythmischen Figur an der glei-


⁸³ Diese Figuren kommen zwar auch in anderen Gebieten vor, jedoch finden wir z. B. im benachbarten Gebiet von Myjava diese Figur verhältnismäßig selten (vgl. Probe 13, Wiedergabe von Samko Dudík), und die Volksmusikanten aus Hrochot oder aus Očová verwenden sie fast überhaupt nicht.


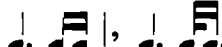

⁸⁴ Vgl. D. Holý, *The Classification*, o. c., Fig. 2, S. 268 f.

		5 Prim- spieler	Jan Norek	JH Norek	J. Kubik	E. Mit- kofik	P. Trn- zeman
Taktzahl		75	15	15	15	15	15
Id. Nr.	Hh. Figuren	Die Figur wurde angewandt					
1		11x	4x	2x	2x	3x	1x
2		7x	1x	3x	1x	1x	1x
3		6x	-	1x	2x	3x	-
4		5x	2x	-	3x	-	-
5		4x	-	-	1x	3x	-
6		4x	-	2x	-	2x	-
7		3x	1x	-	2x	-	-
8		3x	-	-	1x	-	2x
9		3x	-	-	-	-	3x
10		2x	2x	-	-	-	-
11		2x	-	2x	-	-	-
12		2x	1x	1x	-	-	-
13		2x	-	-	-	-	2x
14		2x	-	1x	-	-	1x
15		2x	1x	-	-	-	1x
16		2x	1x	-	-	1x	-
17		2x	-	1x	-	-	1x
18		1x	-	1x	-	-	-
19		1x	-	-	-	1x	-
20		1x	-	1x	-	-	-
21		1x	-	-	-	-	1x
22		1x	1x	-	-	-	-
23		1x	-	-	1x	-	-
24		1x	-	-	-	-	1x
25		1x	-	-	-	-	1x
26		1x	1x	-	-	-	-
27		1x	-	-	-	1x	-
28		1x	-	-	1x	-	-
29		1x	-	-	1x	-	-
Gesamtzahl der angewandten rh. F.		29	10	10	10	8	11

Name	Gesamtzahl der rh. F.	Gemeinsam angewandte Figuren	Individuell angewandte Figuren
Ñorek Jan	10	7	3
Ñorek Jiří	10	7	3
Kubík J.	10	7	3
Miškeřík E.	8	6	2
Trn P. — Zeman	11	6	5

Tab. 6. Überblick der von fünf Primassen in der Melodie „Vybiraua sem si mezi malinama“ angewandten rhythmischen Figuren; vgl. *Hornácko* o. c., S. 390—392 und B III, Nr. 1736. Die große Triole in der Aufzeichnung von M. Zeman aus B III, die in der Instrumentalfassung im *Hornácko* überhaupt nicht vorkommt, berichte

ich auf das Schema $2/4$ .

chen Stelle des Liedes ist ebenso wie die Tatsache, daß eine Reihe weiterer Figuren nur auf bestimmte Kerne und auf bestimmte Stellen in der Melodiezeile beschränkt ist, erwiesen. Wenn wir beispielsweise die Zitierung der Melodie außer acht lassen, bindet sich die Figur $2/4$ , als Ornament verwendet, fast ausschließlich nur an das Ende der Melodiezeilen, und zwar vor allem an die männlichen Endungen der Melodie. Auf diese Weisen benutzt sie regelmäßig Josef Kubík, aber sie ist ebenfalls häufig in Zeman Aufzeichnungen und auch bei allen anderen Primassen zu finden. Varianten dieser Schlußfigur sind $2/4$ , doch nähert sich ihr an dieser Stelle auch die Figur $2/4$ .

Wenn wir Quantität und Frequenz im Wechsel der rhythmischen Figuren bei den Primassen des *Hornácko* in der Vertikalen, d. h. in den gleichen Takten mehrerer Wiedergaben, werten, dann kann zusammenfassend gesagt werden, daß die einzelnen Taktkerne nicht die gleichen Möglichkeiten für den Wechsel bieten. Die mittleren Takte der Zeilen mehr Möglichkeiten als die Anfangstakte, und den geringsten Wechsel findet man am Ende der Zeile. Die letzten Takte im Lied sind die beständigsten (sofern sie nicht gleichzeitig den Übergang zu einem improvisierten Zwischen- oder Nachspiel bilden, wobei sie sich regelmäßig eine andere rhythmische Figur zu eigen machen). In der Horizontalen — im Verlauf der Liedstrophe — wachsen in der Regel die rhythmischen Figuren an (das bedeutet, daß immer weitere neue Figuren nebeneinander gereiht werden) bis zum zweiten Drittel der Melodie, und sie beginnen sich regelmäßig erst im letzten Drittel zu wiederholen. In den Schlußtaktten wird jedoch vielfach eine rhythmische Figur angewandt, die bis zu dieser Stelle nicht im Grundriß der Melodie aufgetreten ist.⁸⁵

⁸⁵ Vgl. z. B. Tab. 7 und dazu die Aufzeichnung der ornamentalen Verzierung des Liedes „Aní sem s nů nenocovau“, Probe 14. S. a. die Monographie *Hornácko*, o. c., Tab. A, B auf S. 394 u. Probe XXVab auf S. 390 ff.


Lfd. Nr. der Strophen	Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Zahl der rh. F. in einer Strophe	Zahl der rh. F. in allen Strophen	Zahl der rh. F. in beiden Versionen
	Vokalausdruck															
	Metrorhythmische Formgebung	a			b			a			b					
	Metrorhythmischer Grundriß	2+2+4			2+2+2			2+2+4			2+2+2					
	Rhythmischer Grundriß	1	2	3	1	2	4	1	2	3	1	2	4			
	Instrumentalausdruck															
1.	1. Rh. Aufriß 2. Rh. Grundriß	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7		
2.	1. 2.	2 1.	2 2.	2 3	2 4.	2 2	2 5.	2 6.	2 2	1 3	2 5	2 1	2 5	6		
3.	1. 2.	1 1	2 1	2 2	2 3	3 4	2 5.	2 6	2 1	2 3	1 7	3 4	3 8	8	13	
	Zahl der rh. F. in demselben Takt in drei Strophen der ersten Version	3	2	2	2	3	2	2	2	1	3	3	2			
4.	1. 2.	1 1	1 2	1 3	3 4	4 2	1 5	3 6	1 2	2 3	1 1	1 2	3 7	7		
5.	1. 2.	3 1.	2 1	2 2.	4 3.	2 1	3 2	2 4.	2 1	2 2	1 5.	4 6.	2 5	6		
6.	1. 2.	4 1.	3 2.	2 3	4 4	2 5	3 3	2 6	3 7.	1 2	2 8	5 9	1 10.	10	17	24
	Zahl der rh. F. in demselben Takt in drei Strophen der ersten Version	3	3	2	2	2	2	2	3	2	2	3	3			
	Zahl der rh. F. in beiden Versionen	4	3	2	4	2	3	3	3	2	2	5	3			

Tab. 7. Horizontal-vertikale Beziehungen zwischen den rhythmischen Figuren. Die Analyse bezieht sich auf die Probe 14, zu der Wiedergabe 1—6 von Primas Jan Norek III. Die Tabelle bietet eine Übersicht über die Beziehung des rhythmischen Grundrisses zum rhythmischen Aufriß, insbesondere aber die Übersicht über die Anwendung der rhythmischen Figuren im Grundriß der Liedstrophe und im Grundriß einiger Liedstrophen, was die unteren, größeren Zahlen veranschaulichen. Jede neue rhythmische Figur in der Strophe — also in der horizontalen Ebene — ist mit einer weiteren Ziffer bezeichnet. Es wird stets von Beginn der Strophe vorgegangen. Der Punkt hinter der Ziffer in der zweiten und der weiteren wiederholten Strophe gibt an, daß die Figur bei den einzelnen Interpreten in den vorangegangenen Strophen noch nicht angewandt wurde. Die Tabelle verfolgt ähnlich auch die Anwendung der rhythmischen Figuren im Aufriß des Liedes, was die oberen, kleineren Ziffern wiedergeben. Mit einer weiteren Ziffer ist jede neue rhythmische Figur im gleichen Takt, das heißt in der vertikalen Ebene gekennzeichnet. Es wird immer von der ersten Strophe an vorgegangen.

ORNAMENTALE FIGUREN VOM MELODISCHEN STANDPUNKT


97. Die Analyse der Ornamentik in der instrumentalen Tanzmusik kann sich nicht nur auf die Rhythmik beschränken. Dies würde keine vollkommene Betrachtung des Themas bieten, obwohl die Rhythmik die primäre Position darin einnimmt. Wenn wir aber die Ornamentik in der Tanzmusik vom melodischen Gesichtspunkt aus untersuchen, erkennen wir, daß die Instrumentalisten verschiedenartige Vorschläge von oben und unten benutzen (insbesondere diatonische und Vorschläge mit Terzen) und daß sie sich voneinander durch die Anwendung von Nachschlägen,


Pralltrillern  und außergewöhnlich auch


Trillern  unterscheiden. Unter den gegenwärtigen

Primassen wendet Josef Kubík häufig Oktavensprünge an, während beispielsweise für das Spiel von Jan Norek das Greifen mehrerer Saiten hauptsächlich zu Beginn der Melodiezeile charakteristisch ist (vgl. Probe 14).

Die Instrumentalisten bemühen sich, mit nebensächlichen verzierenden Fülltönen größere Intervalle in der Melodie zu durchsetzen. Bleibt anderswo wieder ein Teil der Melodie allzu ruhig, dann verzieren sie die Töne von oben und von unten. Anstelle der ursprünglichen Umrißterrassen nimmt die Melodie die Form vorantreibender Wellen an.⁸⁶ Im großen und ganzen kann gesagt werden, daß der überwiegende Teil der ornamentalen Figuren der Musikanten im Hornácko die Melodie im Geiste der allgemein gültigen Regeln über die melodischen Töne respektiert. Bei den meisten Ornamenten ist es völlig klar, welche Töne in der Melodie die Haupttöne sind, aber es treten auch Figuren auf, die einige von den hauptsächlich melodischen

Tönen nicht allzusehr betonen, wenn z. B. der Abstieg 

in der Klarinette  lautet. Von den be-

kannten Regeln unterscheidet sich auch folgende Verzierung des angeführten Abstiegs . Der Schritt f²-e² ist zwar

darin zitiert, aber der Instrumentalist gelangt dazu vom ungewöhnlichen, wiederholten e²-dis². Vorwiegend erscheinen deszendente Figuren, die aszendenten Figuren sind in der Minderheit, und am wenigsten kommen

⁸⁶ Eine interessante Studie über die melodische Ornamentik an Hand von rumänischem Material verfaßte E. Comişel, *Structura melodică a dansurilor populare* (Contribuții la studiul structurii muzicii populare), Revista de etnografie și folclor X, 1965, S. 399—414. Eine Fülle von Beispielen zu einigen ornamentalen Formen (Auszügen, die aus gleichen, verschiedenen, transponierten, gegensätzlichen und anderen Figuren zusammengesetzt sind) kann auch aus unserer Instrumentalmusik belegt werden.

melodische Figuren vor, in denen der erste und der letzte Ton gleich sind. Das entspricht dem ganzen Charakter der melodischen Zusammensetzung der Takte der örtlichen Tanzlieder.

98. Die Unterschiedlichkeit der Ornamentik im Spiel der verschiedenen Instrumente haben wir bereits erwähnt. Aber erst jetzt gelangen wir dazu,

Sedlácká

Cho-dí po dvo-re, no-sí zua-tý pás, v ma-šta-li tá-bá

ko-ňa za o-cas, ne-dá na se-bě znat chu-do-by, chu-do-by,

bár aj ne-má chle-ba do hu-by, do hu-by.

Probe 15. Die Tanzmelodie „Chodí po dvore“ in der Wiedergabe des Primas Jan Norek III (geb. 1893) und des Klarinettenspielers Jan Macek II (geb. 1921) aus Hrubá Vrbka. Der Autor der Transkription hat bemerkt, daß der Primas Norek III das e² stets auf der leeren Saite spielt. (Dies gilt für die meisten Fälle bei den Proben, die von diesem Interpreten gespielt wurden; vgl. Proben 14, 16, 17, 19.) Die Aufzeichnung wurde von F. Dobrovolný nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1955 vorgenommen.

wenigstens einige Unterschiede anschaulich zu demonstrieren. Wir müssen jedoch etwas auf die Rhythmik der Ornamentik zurückgreifen, weil man bei der Auswertung der angeführten Unterschiede die beiden Seiten der Ornamentik nicht voneinander trennen kann. Der Koloristik der Geigen gegenüber ist im Hornácko eine auffallend unterschiedliche Koloristik der Klarinette zu finden, und dies insbesondere in der zweiten Takthälfte, in

die der Spieler viel mehr rhythmische Bewegung legt. Die Klarinette unterteilt vor allem die Taktkerne in viel kleinere Werte. Während bei den Primassen (die hier in ihrer absoluten Mehrheit die Intervallkoloristik anwenden, zu der die Technik des Geigenspieles geradezu führt) die Anzahl der Werte in einem Taktteil (in der Hälfte) nur selten die Zahl 4 übersteigt, tauchen bei den Klarinetten an der gleichen Stelle 5—8 rhythmische Werte auf. Es ist wichtig, daß sie nicht selten konzentrisch (um die Töne) verarbeitet sind. Nehmen wir beispielsweise die ersten Takte des Liedes „Vybíraua sem si“:⁸⁷



Der Geiger verziert z. B. folgendermaßen:



Dagegen der Klarinetttist beispielsweise:



Der Schluß des angeführten Liedes nimmt im vokalen Ausdruck folgendes Aussehen an:



Der Geiger koloriert es wie folgt:




Der Klarinettenspieler umspielt die Melodie folgendermaßen:⁸⁸



Bei beiden kurzen Proben des Spieles der ersten Geige und der Klarinette sehen wir merkliche Unterschiede. Der Klarinettenspieler ist sichtlich

⁸⁷ Die ganze Melodie des erwähnten Liedes ist in dieser Arbeit, Tab. 10, abgedruckt. Die Beispiele sind aus der Monographie *Horňácko* übernommen, o. c., S. 390, 392, Probe XXVb.

⁸⁸ Einige Klarinettenspieler aus dem *Horňácko* spielen, mit der Primgeige verglichen, nicht so unterschiedlich. Vgl. Probe 15, wo bei der Klarinette eher das Spielen der zweiten Stimme zur Melodie zu beobachten ist.

bemüht, die Ornamente des Primas noch zusätzlich zu verzieren. Er bildet eine gewisse freie kolorierte Gegenstimme.⁸⁹ Interessant und typisch ist insbesondere die gegensätzliche Beziehung im vierten Takt des ersten Beispiels und im vorletzten Takt des Schlusses des ganzen Liedes (zweites Probebruchstück). Im Klarinettenspiel haben diese Takte den punktierten Rhythmus $2/4$ , der im Spiel der Primasse in dieser Gestalt fast nicht zu finden ist, während er für den Klarinettenisten landläufig und typisch ist. Der schematische punktierte Grundrhythmus ist jedoch meist reich koloriert.⁹⁰ Das Spiel der Klarinettenisten im Hornácko erweckte das größte Interesse des Komponisten Josef B. Foerster: „Und erst diese Musik! Einige Musikanten nur, aber wie hinreißend, kühn und neu ist dieses Zusammenspiel. Insbesondere die Klarinette, die kühne, rhythmisch und melodisch gleich überraschende kontrapunktische Improvisionen in der ursprünglichen Melodie verzieren, hörte nicht auf, uns zu verwundern.“⁹¹

99. Andere Erkenntnisse über das Verzieren der Instrumentalisten gewinnen wir bei Betrachtung der Formung gleicher Vorgänge in der Grund-

melodie.⁹² Der Vorgang  im zweiten Takt des Liedes „Vybí-

raua sem si“ und im letzten Takt des Liedes „Tam ty koničky“⁹³ z. B. wird von den Instrumentalisten unterschiedlich geformt. Dies geschieht aus sehr einfachen Gründen. Vor allem hat die Lage dieses melodischen Ganges im Gesamtkontext ihren Anteil daran. 1. Im Lied „Vybíraua sem si“ handelt es sich um das Ende der Zeile, im zweiten Fall um das Ende des ganzen Liedes. 2. Die Melodie des Liedes „Vybíraua sem si“ steht in klarer Dur-Tonart, während im Lied „Tam ty koničky“ hauptsächlich in der Mitte der Melodie die kleine Terz durchdringt.

Das Lied „Vybíraua sem si“
Primeige

Das Lied „Tam ty koničky“
Primeige



⁸⁹ Ähnlich J. Stanislav, o. c., S. 170.

⁹⁰ Vgl. Tab. 5.

⁹¹ J. B. Foerster, o. c., S. 94.

⁹² Noch auf andere Weise können wir die ornamentalen Figuren vom melodischen Standpunkt aus betrachten, wenn wir in jedem Takt die Töne mit der Zahl 1 begin-

100. Wenn mehrere melodische Instrumente, insbesondere Geigen, zusammenkommen, begegnen wir bei der ornamentalischen Verzierung ihrem gegenseitigen Durchdringen, das häufig Sekund- und andere Dissonanzen hervorruft. „Interessant und für die Volksmusik charakteristisch ist die Selbständigkeit, die sich die Spieler bei der verzierenden Ornamentik erhalten (in Mähren wird dies „cifrování“ — Verzierung der Melodie oder der Begleitstimme genannt). Sie schmücken die Melodie mit verschiedenen Durchgangstönen usw., wobei sie völlig die einzelnen dissonanten Zusammenklänge und Vorgänge ignorieren, wenn nur in den Hauptzügen der Melodie Übereinstimmung unter ihnen herrscht.“⁹⁴ Wenn ich schon bei der Analyse des mehrstimmigen Elements in unserer Volksensembelmusik starke Merkmale der linearen Denkweise festgestellt habe, so muß bei der Analyse der melodischen Ornamentik das lineare Prinzip noch stärker betont werden. Elementen der varianten Heterophonie begegnen wir bei diesen Instrumenten auf Schritt und Tritt. Doch auch die melodischen Instrumente spielen nicht ohne Berücksichtigung der grundlegenden harmonischen Funktionen.⁹⁵ Auch die Gegenbewegung tritt auf, eine freiere und in neuerer Zeit auch konsequente zweite Stimme, die meistens in Terzen geführt wird.

101. Die hauptsächlichlichen regionalen Unterschiede im ornamentalen Spiel sind vom Charakter der Melodien abhängig, der den Musikanten zwingt, in bestimmten Intervallen und in bestimmter Richtung zu kolorieren. Viel hängt aber auch an der unterschiedlichen Freimachung von der Abhängigkeit von der Melodie, doch die größten Unterschiede bestehen in der Anwendung der rhythmischen Figuren und zwar sowohl was ihre Menge, als auch, was ihren Wechsel betrifft. Auf den Eingeborenen wirkt die Ornamentik der Volksinstrumentalisten, die einen klaren Zusammenhang mit der Tanzbewegung erkennen lassen, in ihrer Beschränktheit ständig neu, und er lebt sich darin völlig aus.⁹⁶ Er freut sich an den strömenden Verzierungen, hinter denen sich die Grundmelodie verbirgt. Bei jemandem, der diese Art nicht gewohnt ist, auf den sie ohne die Kenntnis des Tanzes nicht bewegungsbildend wirken kann, ruft sie jedoch bald das Gefühl der Eintönigkeit hervor.

nend beziffern. Dadurch erhalten wir entweder die gleichen oder verwandten melodischen Figuren, die als Transponierung an den verschiedensten Stufen der Melodie angewandt werden können. Das ist jedoch eine komplizierte Analyse, die nach den bisherigen Ergebnissen ohne Anwendung der mechanischen Sortierung und Wertung kaum rentabel ist.

⁹⁴ Beide Proben sind in der Monographie *Horňácko*, o. c., synoptisch geordnet, und es wurde schon eingehend auf sie verwiesen.

⁹⁵ Vgl. O. Hostinský—V. Havelková, *Lidová píseň, hudba, tanec*, Sb. Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1895, S. 238 f. Bei der Ausstellung im Jahre 1895 in Prag standen gerade die Spielleute aus dem Horňácko im Zentrum des Interesses, und es ist wahrscheinlich, daß Hostinský auf Grund ihres Spieles verallgemeinert hat. In meiner Arbeit vgl. Abb. 3.

⁹⁶ Vgl. dazu L. Janáček, o. c., S. 158.

⁹⁷ Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 22.

102. Wenn der grobe Melodieumriß und die metrorhythmische Struktur der Varianten einander näherkommen, dann wird die Zugehörigkeit des Liedes zu einem bestimmten Gebiet und manchmal auch zu einem bestimmten Dorf erst durch den genauen Rhythmus bestimmt.⁹⁷ Dies kommt ganz besonders beim Tanzlied zum Ausdruck. Obwohl mit der „sedlácká“ eine Reihe einzigartiger Melodien verknüpft ist, haben solche das Übergewicht, die sich mit den Melodien zu den weiteren Drehtänzen Ostmährens und der Slowakei berühren. Es gibt hier völlig gleichartige Melodien, und noch häufiger sind Melodien, in denen sich in den Grenzen des melodischen Grundrisses die konkrete Tonauffüllung ändert. Einmal klingt der gleiche Umriß ionisch, ein anderes Mal lydisch, mixolydisch oder äolisch. Einen regionalen Charakter erhalten also die Melodien auch von der melodischen Seite her. Aber die Details in der Rhythmisierung reihen sie weitaus sicherer in das Gebiet ein.

Auch innerhalb des Gebietes pflegen manchmal Unterschiede in der Rhythmisierung aufzutreten. Gerade im Hornácko gibt und gab es z. B. augenscheinlich auch keine Einheitlichkeit. Die größte Verwandtschaft bestand und besteht zwischen den Spielleuten von Velká und Hrubá Vrbka, was aus deren gemeinsamer Tätigkeit schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hervorgeht. Die Spielleute von Hrubá Vrbka und Velká sind auch gegenwärtig die einzigen Repräsentanten der traditionellen Spielmannskunst im Hornácko. Früher jedoch pflegte man ähnlich nach dem Beispiel des Spielmanns Martin Miškeřík II (1872—1959, Velká) auch in Javorník zu spielen. Weitaus mehr Verschiedenheiten existierten bei den Musikanten aus Nová Lhota und Vápenky. Diese Unterschiedlichkeit, an die die Menschen noch heute zurückdenken, bestand vor allem in schnellerem Tempo und einer geraderen, weniger wiegenden Rhythmisierung.

103. Im vorigen Kapitel⁹⁸ erklärten wir, daß die Duvajbegleitung im wesentlichen eine ostinate rhythmische Form ist, in der vier Werte unterschieden werden. In unserem Gebiet verläuft sie im Zweivierteltakt und wird mit liegendem Bogen gespielt. Die vier Werte im Takt binden die Streichinstrumente (Konterinstrumente und in unserem Gebiet auch die Baßgeige) zu zweit auf einen Strich nach unten (erster Teil des Taktes) und nach oben (zweiter Taktteil) und akzentuieren die geraden Werte. Es kommt zu einer Synkopierung — zur Verschiebung des Nachdrucks von den betonten auf die unbetonten Werte. Diese Merkmale können als konstant angesehen werden und behalten für ein weites Gebiet Gültigkeit. In jeder Gegend gelangte man aber zu einer eigenständigen Kristallisierung dieses Schemas: es bildete sich eine spezielle regionale Duvajbegleitung. Ich sehe die wichtigsten Unterschiede darin, daß der Duvaj nicht überall das gleiche Tempo hat, daß die Akzente nicht gleich stark sind, daß sie in die Richtung zum zweiten und vierten Wert verschoben werden und daß die Grundwerte rhythmisch nicht ausgeglichen

⁹⁷ Richtig hat das bei uns schon V. Úlehla, o. c., S. 143, bemerkt.

⁹⁸ Vgl. Abschnitt 54.


sind. Das Verlängern der geraden Werte im Duvaj könnte man durch ihre Betonung erklären. Die betonten Werte haben nämlich unwillkürlich eine potentiell längere Dauer, sie sind zugunsten der Note mit Betonung verschoben.⁹⁹ In unserem Fall und zumeist im Duvaj allgemein werden die unbetonten Werte sehr ausdrucksvoll und ungleichmäßig verlängert.

Die Ungleichheit in der rhythmischen Bewegung inmitten zweier Takteile bildet in den Volkskapellen mit Duvajbegleitung eines der grundlegenden Merkmale, durch die sie sich voneinander unterscheiden. Das Volk selbst versteht diese Unterschiede gut auseinanderzuhalten und entdeckt in einer nicht gelungenen Nachahmung leicht die Karikatur. Das Volkskollektiv schätzt, wie allgemein bekannt, die Tanzmusik meist je nach der Einhaltung der rhythmischen Nuancen ein.¹⁰⁰ Neben verschiedener Verlängerung der geraden Werte des Duvaj in den einzelnen Gebieten tritt auch gleichzeitig die Tendenz zu einem schärferen Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Wert auf¹⁰¹ (auf den Bogenstrich nach unten) und die Tendenz zu der Verlängerung des zweiten Takteiles¹⁰² (auf den Bogenstrich nach oben).¹⁰³ Es handelt sich um eine Art asymmetrischen Rhythmus, dem allgemein ein großes Alter zugesprochen wird¹⁰⁴ und den wir in das System des Rhythmus „aksak“ einreihen können.¹⁰⁵ Es handelt sich um einen „hinkenden“, „gehemmten“ Rhythmus. Der „aksak“ unterscheidet sich vom klassischen Rhythmus unter anderem auch dadurch, daß seine Werte nicht von einer strengen Teilung auf Hälften ausgehen. Der Rhythmus verläuft in Bruchteilverhältnissen. Wir wissen schon, daß die Duvajrhythmik, die in den meisten Gebieten die Eigenschaften des „aksak“ annimmt, an den Typ des Tanzliedes gebunden ist. Ihre westliche Grenze liegt in Ostmähren.¹⁰⁶ Dies ist wiederum eines der Elemente, durch die unsere östlichen Liedgebiete mit dem südeuropäischen kulturellen

⁹⁹ Vgl. J. Hutter, o. c., S. 106, 152.

¹⁰⁰ Vgl. Gy. Martin, *Considérations*, o. c., S. 321, Anm. 14. Das ist übrigens im volkstümlichen Milieu im allgemeinen so.

¹⁰¹ Vgl. E. Comişel, *Cursul de Folclor. Notiuni de polifonie si armonie populara*, Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, Bucureşti o. J. (Rotaprint), Probe 36 auf S. 29. Wir müssen jedoch daran erinnern, daß diese Probe, im 9/16 Takt notiert ist.

Das rhythmische Schema der Begleitinstrumente ist 9/16 . S. ferner D. Holý, *Instrumental and Vocal Performance of Dance Music in the Horňácko District of South East Moravia*, Journal of the IMFC XV, 1963, S. 68.

¹⁰² Vgl. Gy. Martin, o. c., S. 320 f.; C. Zálešák, *Ludové tance*, o. c., S. 68.

¹⁰³ In manchen Fällen verschwindet jedoch der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil („Hälfte“) des Taktes. Bei den slowakischen „duvaj“ aus Hrochof pod Poľanou und aus Vyšné Raslavice, wo ich informativ einige Takte gemessen habe, ist z. B. der zweite Teil nur völlig unwesentlich verlängert. Vgl. D. Holý, *Instrumental and Vocal Performance*, o. c., S. 67; derselbe, *Rytmické zvláštnosti v lidové taneční hudbě na Horňácku*, SN XIII, 1964, S. 60. Ich erwähne aber, daß ich aus Hrochof nur die Messungen bei schnellem Tempo angeführt habe. Im langsamen Tempo finden wir gleichfalls eine Verlängerung, und zwar eine sehr charakteristische.

¹⁰⁴ Vgl. W. Wiora, *Idee und Methode*, o. c., S. 9; s. a. B. Szabolcsi, o. c., S. 40.

¹⁰⁵ Mit seiner Klassifizierung befaßte sich am meisten C. Brailoiu, *Le rythme aksak*, Abbeville 1952. Der Begleitrythmus zur „sedlácká“ läßt sich in die Typen Nr. 2 und 6 auf S. 13 einreihen.

¹⁰⁶ Vgl. Abschnitt 57.

Reservoir verbunden sind, für den verschiedene asymmetrischen Rhythmen äußerst charakteristisch sind.

104. Die größeren oder kleineren Unterschiede in der Duvajbegleitung zwischen den einzelnen Gebieten oder sogar zwischen den einzelnen Dörfern sind insbesondere durch die abgeschlossene Entwicklung gegeben. Hier wirkt sich die Isolation der Interpreten aus, die sich allmählich an bestimmte rhythmische Normen gewöhnen. Historisch unterliegt die Interpretation der Lieder, und demnach auch ihre Rhythmik, den größten Veränderungen in den einzelnen Generationen. Sie ändert sich manchmal auch durch den Zuzug fremder Spielleute oder auch bei einer Verbindung mit ihnen.

Weil man im Horňácko — namentlich in Velká und Hrubá Vrbka — von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an eine vielfache Musikanten-tradition in einzelnen Familien beobachten kann, läßt sich sagen, daß sich dort der Grundrhythmus nur nach und nach geändert hat. Die Rhythmik der Norekkapelle aus Hrubá Vrbka hat sich beispielsweise seit dem Beginn der 30er Jahre (von wann wir bereits Tonaufzeichnungen von ihr besitzen),¹⁰⁷ überhaupt nicht geändert. Auf den Tonbandaufnahmen spielt ein Baßgeiger, der schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in dieser Kapelle gespielt hat und der an das Spiel seines Vaters anknüpfen konnte. Deshalb können wir behaupten, daß der Rhythmus der Begleitinstrumente schon damals der gleiche war. Von der rhythmischen Seite her ist nach den Teilergebnissen der Messungen der graphischen Aufzeichnungen auch das Spiel der gegenwärtigen Musik von Josef Kubík aus Hrubá Vrbka und der Musik aus Velká ungefähr das gleiche.

DIE GENAUE UND ÜBERSICHTLICHE FIXIERUNG DES RHYTHMUS

105. Das genaue Erkennen der Rhythmen, in denen bruchteilgeringe Verhältnisse bestehen, ist bei der geläufigen Abhörmethode unmöglich. Den Rhythmus der Melodien zur „sedlácká“ z. B. stilisierten die Sammler meistens nach der gebräuchlichen Organisation des Zweivierteltaktes. Nur einige ahnten etwas Besonderes und versuchten, die Nuancen im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten auszudrücken. Ich selbst habe schon im Jahre 1954 auf die Ungleichmäßigkeit der rhythmischen Bewegung innerhalb beider Viertel aufmerksam gemacht. Ende 1961 fand ich in Ing. Otakar Pokorný einen technischen Mitarbeiter, der bald nachdem er sich mit der Studienproblematik vertraut gemacht hatte, für die Aufzeichnung der Rhythmik ein Registriergerät auszunutzen wußte, das laufend in der Elektrotechnik zur Sichtbarmachung von zeitlichen Veränderungen der Wechselstromspannung oder von zeitlichen Veränderungen der Erscheinungen, die auf Veränderungen des Wechselstroms übertragbar sind, angewendet wird.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Tonaufnahmen in Úlehlas Film „Mizející svět“.

¹⁰⁸ Über die Ausnutzung einer ähnlichen Methode bei phonetischen Forschungen vgl. P. Janota, *K otázce měření dynamiky řeči*, Dissertationsarbeit der Karls-universität, Praha 1949. Ähnliche Methoden wurden jedoch auch in der Ethno-

Dieses Gerät, das für die Messungen verwendet wurde, ist ein Pegelschreiber dänischer Erzeugung (Firma Brüel und Kjaer), ein Flächennotierer.¹⁰⁹ Die Austrittsspannung des Tonbandgerätes, auf dem die Tonaufzeichnungen aufgenommen worden waren — das Spiel der Spielleute oder der vokale Ausdruck¹¹⁰ — wurde mit dem Pegelschreiber verbunden, wobei die Empfindlichkeit des Gerätes geeignet eingestellt oder, wenn nötig, das Niveau der Austrittsspannung aus dem Magnetophon geregelt wurde. Der Pegelschreiber zeichnet die Kurve der dem Eingang zugeführten Wechselstromspannung von kompliziertem Verlauf, die das elektrische Bild des Schalldrucks darstellt. Die Erfassung der dynamischen Veränderungen bildete für uns den Leitfaden insbesondere für die Erkennung des Rhythmus und erst an zweiter Stelle für die Fixierung eines statischen Bildes über die Dynamik oder für die Bestimmung des gegenseitigen Verhältnisses zwischen benachbarten oder einander nahen Töne.¹¹¹ Bei einer Geschwindigkeit der Verschiebung des Registrierbandes 30 mm/sek (das Maximum der Verschiebungsgeschwindigkeit bei dem angewandten Gerät ist 100mm/sek) war der Schreiber übersichtlich und ermöglichte es, die rhythmischen Veränderungen mit der Exaktheit von $3 \cdot 10^{-3}$ sek auseinanderzuhalten. Die Messung der rhythmischen Veränderungen auf den mit der angeführten Geschwindigkeit vorgenommenen Aufzeichnungen nahm ich mit einem verschiebbaren Messer mit der Genauigkeit von 10^{-1} mm vor.

Unser Material erfordert ein eingehendes Studium bis zu Tausendstelsekunden.¹¹² Der Rhythmus des Spieles und des Gesangs der Volksinterpreten erfordert eine so genaue Analyse, um die sich die Psychologen

musikologie angewandt; vgl. D. Stockmann, *Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung*, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde XII, 1966, S. 207—242.

¹⁰⁹ Näher vgl. D. Holý—O. Pokorný, *Über die Anwendung der graphischen Dynamik- und Rhythmusaufzeichnung bei der Untersuchung der Musikfolklore*, SPFFBU 1963, F 7, S. 108 f.

¹¹⁰ Für die Beschaffung der Tonbandaufnahmen benützte ich drei Reportagemagnetophongeräte der Marke Nagra. Dadurch war es möglich, Aufnahmen vom Spiel mehrerer Interpreten zu machen und drei verschiedene Stimmen aus einer gemeinsamen Wiedergabe auf einem Registrationsgerät aufzunehmen. Das erlaubte, die gegenseitigen Beziehungen zwischen den einzelnen Vorträgen zu beurteilen. (Vor nicht allzu langer Zeit gelang es jedoch M. Filip vom Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, die Frage der Aufnahme mehrstimmiger Musik weitaus besser zu lösen. Vgl. M. Filip, *Viackánđlové snimanie inštrumentálnych súborov*, HŠ VII, 1966, S. 166—175.)

¹¹¹ Vgl. wieder näher D. Holý—O. Pokorný, o. c., S. 109; weiter s. P. Janota, o. c., S. 4, 15.

¹¹² „Im Rhythmus ist etwas Lebendes, Flatterndes, Schattenhaftes, etwas, das der Trockenheit der durch das Metronom abgezählten Werte nicht entspricht. Diese Tausendstel!“ Diese wenigen Worte notierte L. Janáček auf eines der zahlreichen Zettelchen, die in seiner Hinterlassenschaft gefunden wurden. Janáček begann sogar den Rhythmus mittels einer objektiven Methode zu studieren. Er benützte dazu Hips Chronoskop, mit dem es möglich war, die rhythmischen Veränderungen mit der Genauigkeit von einer Tausendstelminute aufzuzeichnen. Wir haben heute unvergleichlich größere Möglichkeiten. Wir können bis zu einer Tausendstelsekunde messen, was für Janáček nur ein Traum war. „Für eine wissenschaftliche Arbeit über das Volkslied wären Messungen bis zu einer Verdünnung von 1/1000 Sekunde nötig.“ (Vgl. L. Janáček, o. c., S. 488.) Bei mehrfacher Verlangsamung der Aufzeichnung (also bei der Anwendung der Tonmikroskopie) können wir den Rhythmus mit noch weitaus größerer Genauigkeit messen.



Abb. 10. Der Tanz „sedlácká“ beim Faschingsumzug in Velká. Foto V. Úlehla 1932.

bereits längere Zeit hindurch bei der Prüfung der Frage der Unterscheidungsschwelle der Erfassung des Rhythmus bemühen. Es handelt sich jedoch nicht nur um eine möglichst genaue Messung des Vortrages des Liedes — z. B. vom Geiger gespielt oder vom Sänger gesungen, sondern es

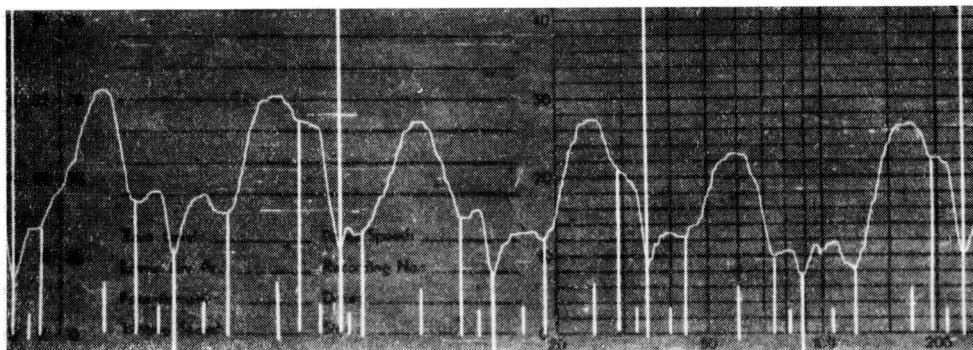


Abb. 11. Graphische Aufzeichnung von drei Takten der Duvajbegleitung zur „sedlácká“ des Konterspielers Jiří Āorek II (1911—1968) aus Hrubá Vrbka, festgehalten vom Registrationsgerät; vgl. Abschnitt 105. Schreibgeschwindigkeit 200 mm/sek, Verschiebungsgeschwindigkeit 30 mm/sek, wirkliche Breite des Registrationsbandes 6,3 cm. Die langen horizontalen Striche bezeichnen die Takte, die kürzeren Striche veranschaulichen die rhythmisch-dynamischen Werte innerhalb des Taktes. Technische Fotografie M. Budík.

geht vor allem um die Erfassung der innerlichen rhythmischen Kanons, die man notwendigerweise aus einer größeren Menge überprüften Materials ableiten muß. Beim Studium machten wir uns deshalb die Statistik zunutze.¹¹³

106. Von der graphischen Fixierung des Rhythmus und des Tempos mit dem Registriergerät führt noch ein verhältnismäßig langer Weg zur Fassung von Schlüssen für die praktische Notation,¹¹⁴ sowohl für Zwecke des wissenschaftlichen Studiums, als auch für die laufende Reproduktionspraxis. Beide angeführten Absichten erfordern nicht nur eine Übersichtlichkeit der Aufzeichnung, sondern auch maximale Genauigkeit. Die Übersichtlichkeit im Gesamten auf der einen Seite und die Genauigkeit im Detail auf der anderen ergänzen sich in diesem Falle gegenseitig. Daß ein Interpret, der nach Noten spielt oder singt, eine übersichtliche Aufzeichnung zur Hand haben möchte, ist verständlich. (Schließlich entspricht eine komplizierte Aufzeichnung gar nicht der Vorstellung des Volkssängers.) Gleichzeitig ist bei einer künstlerischen Interpretation eine möglichst genaue Reproduktion erforderlich, die häufig gerade in der Einhaltung minimaler rhythmischer Nuancen besteht. Auch der Folklorist muß beim Vergleich der Lieder von einer schematischen Aufzeichnung ausgehen, und von diesem Standpunkt aus ist er gezwungen, nicht selten die Aufzeichnung auch kritisch umzuwerten.¹¹⁵ Will er jedoch beispielsweise einige psychologische Fragen, etwa die Fragen der Erfassung des Rhythmus verfolgen — welche Abweichungen



Abb. 12. Verschiedene rhythmisch-dynamische Formen der Duvajbegleitung der Konterspieler, die auf dem Registriergerät festgehalten sind (vgl. Abschnitt 105). Die wirkliche Breite des Registrierbandes beträgt 6,3 cm, die Schreibgeschwindigkeit ist 200mm/sek, die Verschiebungen geschwindigkeit 30 mm/sek. Für beide Teile des Taktes („Hälften“) existieren im wesentlichen vier Formen:



Zu diesen gesellt sich noch eine fünfte Form, die

gleichfalls beim Zweiviertelheraufund Herunterziehen des Bogens gebildet wird. In letzterem Falle wird vom Konterspieler nur der erste und der letzte rhythmische Wert des Duvaj unterstrichen (vgl. den letzten Fall). Bei allen Interpreten herrscht die erste und zweite Form vor.

¹¹³ Ich konnte diese Arbeit nicht durch eine genaue Erläuterung aller angewandten Vorgänge belasten. Z. B. führe ich die Tabellen nicht an, die einen Überblick über die gemessenen Werte in den einzelnen Takten des Spiels der studierten Konterspieler bieten. Hier verweise ich nur auf o. c. *Über die Anwendung der graphischen Dynamik- und Rhythmusaufzeichnung*, S. 113, Tab. A-1. Doch entstand hier beim Umschreiben ein Fehler. In der Kolonne a₁ für die erste Takthälfte ist in der Rubrik „mittlerer Wert“ anstelle des richtigen 4,07 Nr. 4,7 angeführt.

¹¹⁴ Als eine der letzten haben sich bei uns K. Sedláček und A. Sychra in ihrer Arbeit *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*, Praha 1962, S. 69, darum bemüht.

¹¹⁵ Vgl. K. Vetterl—J. Gelnar, o. c., S. 16.

gesetzlich und welche zufällig sind, wie groß diese Abweichung sein kann, die noch nicht als Verletzung der Norm aufgefaßt wird, welche Möglichkeiten einer agogischen Differenzierung im Rahmen der genau festgesetzten rhythmischen Bewegung bestehen — dann braucht er eine ganz genaue Aufzeichnung, ebenso wenn er regionsgebundene Besonderheiten erkennen will. Es handelt sich also darum, zwei unterschiedliche Gesichtspunkte zu vereinen: übersichtlich und genauest zu notieren.

Beim Tanz „sedlácka“ ist es ausgeschlossen, durch die Notenschrift beispielsweise die feinen Unterschiede in den Verhältnissen der ungeraden und geraden Taktwerte der Duvajbegleitung auszudrücken (vgl. Abb. 14 und Tab. 8 f.). Es handelt sich nicht nur um die Bruchteilverhältnisse innerhalb von zwei Takthälften. In der „sedlácká“ aus dem Hornácko sind nach den statistischen Feststellungen zwei grundlegende Takteile („Hälften“)¹¹⁶ zeitlich ungleich. Das Verhältnis des ersten Teiles zum zweiten

verhält sich wie 12 : 13. Dieser komplizierte Rhythmus bedeutet aber bei weitem nicht Unrhythmus (wie es auf den ersten Blick oder beim ersten Anhören den Anschein haben könnte, ebenso wie bei einem mißglückten Versuch einer direkten Aufzeichnung), sondern es handelt sich um einen verstärkten Rhythmus. So feine Nuancen können nur mit einer sicheren Beherrschung des Duvajrhythmus reproduziert werden.

107. Bei der Übertragung der in Millimetern gemessenen Aufzeichnung des Rhythmus in die Notation wollten wir mit Otakar Pokorný beiden Anforderungen entsprechen: Wir hielten uns an die Übersichtlichkeit, d. h. die Lesbarkeit der Notation und an ihre größtmögliche Genauigkeit. Bei vokalen Ausdrücken gingen wir nach folgender Methode vor:¹¹⁷ Wir notierten den Ausdruck nach der Auffassung des Gehörs im Rahmen der gebräuchlichen rhythmischen Organisation. (Wir ließen in der Notation auch beispielsweise große Triolen

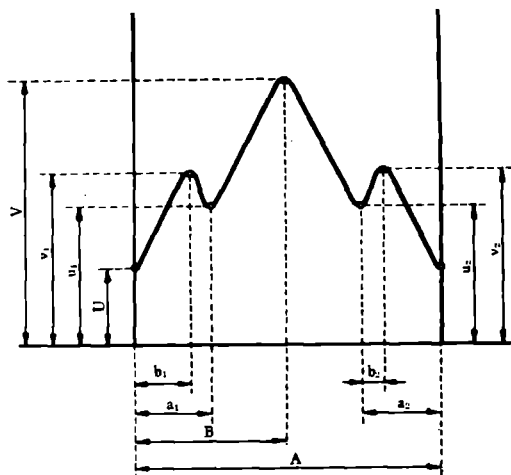


Abb. 13. Schematische Aufzeichnung der bei der Duvajbegleitung in jedem Takteil gemessenen Größen; auf der horizontalen Achse handelt es sich um rhythmische, auf der vertikalen Achse um dynamische Werte. Durch die Feststellung der mittleren Werte nach der

bekanten Beziehung $\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{m=1}^n x_m$ (wobei n

die Zahl der geprüften Takteile ergibt), erhalten wir die Grundlage für die Zusammenstellung des Graphikons der Dynamik und des Rhythmus in beiden Teilen des Taktes; vgl. folgende Abbildung. Wir gelangen damit zu Modellen zu repräsentativen Fällen des Typs.

¹¹⁶ Falls ich das Wort Hälfte benütze, gebe ich es deshalb in Anführungszeichen.

¹¹⁷ Näheres vgl. in unserem Artikel *O přesnou a přehlednou notační fixaci rytmu*, ČL 51, 1964, S. 317—319.

und andere komplizierte rhythmische Formen außer acht. Von diesen kann nach Teilforschungen vorausgeschickt werden, daß sie im gegebenen Fall einerseits eine Angelegenheit der Deklamation und andererseits die Folge einer unterschiedlichen Organisation des Zweivierteltaktes sind.)

Bei den einzelnen schematisch erfaßten Werten schreiben wir die rhythmischen Berichtigungskoeffizienten dazu, die die relativen Abweichungen von der mittleren Länge der Takteinheit darstellen. Die mittlere Länge der Einheit im Takt ist mit der schematischen Aufzeichnung der Noten nur dann identisch, wenn alle rhythmischen Werte im Takt gleich sind.

Erster Teil des Taktes							Zweiter Teil des Taktes					
RHYTHMUS — gemessene Werte in mm												
Lfd. Nr.	A	B	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	A	B	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂
1.	15,55	8,85	4,66	2,92	2,98	1,36	17,29	10,9	5,51	2,22	2,62	0,93
2.	17,49	9,61	4,07	2,15	2,78	1,38	18,59	10,76	5,42	2,54	3,22	1,49
3.	17,05	9,46	4,26	2,28	4,23	2,72	18,45	11,09	5,43	3,4	4,25	2,47
4.	18,53	10,85	4,54	2,71	3,14	1,6	20,05	12,88	6,47	2,99	3,9	1,6
∅	17,16	9,69	4,38	2,52	3,28	1,77	18,6	11,41	5,71	2,79	3,5	1,62
Die gemessenen Werte in mm nach der Umrechnung auf die Relation												
1.	47,35	26,9	14,2	8,9	9,1	4,1	52,65	33,2	16,8	6,8	8	3
2.	48,47	26,63	11,28	5,96	7,7	3,82	51,52	29,82	15,02	7,04	8,92	4,13
3.	48,03	26,65	12	6,42	11,91	7,66	51,97	31,23	15,3	9,58	11,97	6,96
4.	48,03	28,12	11,77	7,02	8,14	4,15	51,97	33,39	16,77	7,75	10,11	4,15
∅	47,99	27,1	12,25	7,05	9,17	4,95	52,01	31,9	15,97	7,8	9,79	4,53
DYNAMIK — gemessene Werte in mm												
	U	V	u ₁	v ₁	u ₂	v ₂	U	V	u ₁	v ₁	u ₂	v ₂
1.	13,88	32,58	22,05	23	25,52	26,06	19,52	34,34	17,64	22,34	22,93	24,03
2.	9,32	26,89	12,62	13,6	17,02	17,47	9,88	27,07	11,33	14,62	18	16,57
3.	14,61	29,69	19,23	20,58	24,33	23,02	16,96	30,63	17,95	21,26	23,94	24,85
4.	12,76	33,13	20,06	21,34	19,86	20,69	16,13	33,81	14,27	19,41	11,8	18
∅	12,64	30,57	18,49	19,63	21,68	21,81	14,21	28,98	14,02	17,79	17,51	19,12
Die gemessenen Werte in mm nach der Umrechnung auf die Relation: innerhalb des Teiles („der Hälfte“) des Taktes durchgeführt												
1.	9,7	22,77	15,41	16,07	17,84	18,21	13,86	24,39	12,53	15,86	16,29	17,07
2.	9,62	27,74	13,02	14,03	17,56	18,03	10,14	27,77	11,62	15	18,47	17
3.	11,11	22,58	14,63	15,65	18,51	17,52	12,51	22,59	13,24	15,68	17,65	18,33
4.	9,98	25,92	15,69	16,69	15,54	16,18	14,22	29,81	21,58	17,11	10,41	15,87
∅	10,13	24,49	14,81	15,73	17,37	17,47	12,73	25,96	12,55	15,94	15,69	17,13

Tab. 8. Durchschnittswerte der Duvajbegleitung bei vier Konterspielern. Bei jedem wurden 15 Takte nach dem Schema auf Abb. 13 gemessen und auf zwei Zehntelstellen abgerundet.

Ist aber der wirkliche rhythmische Wert länger als die mittlere Länge der Takteinheit, dann ist der Berichtigungskoeffizient mit einer größeren Zahl als eins ausgedrückt. Falls der wirkliche rhythmische Wert kürzer ist, wird der Berichtigungskoeffizient durch eine Zahl, die kleiner als eins ist, ausgedrückt. Wenn der tatsächliche, gemessene Wert mit der mittleren Länge der Takteinheit übereinstimmt, ist der Berichtigungskoeffizient gleich eins. (Die Summe der rhythmischen Berichtigungskoeffizienten gleicht stets der Anzahl der Einheiten im Takt.) Auf ähnliche Weise fixieren wir auch die gegenseitigen tempomäßigen und agogischen Verhältnisse der einzelnen Takte. Die zu Beginn des Taktes dazugeschriebene Ziffer stellt den Tempoberichtigungskoeffizienten dar, der die relative Abweichung von der mittleren Länge des Taktes ausdrückt. (Die Summe

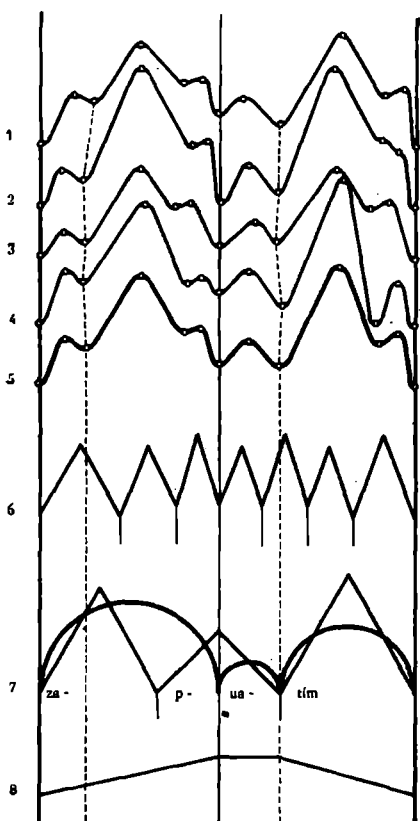


Abb. 14. Die Diagramme 1—4 stellen repräsentative Fälle des Typs der Duvajbegleitung von vier folgenden Konterspielern dar: 1. Jan Kubík (geb. 1927) aus Velká, 2. Jiří Norek II (1911—1968), 3. Pavel Duga (geb. 1935) und 4. Josef Kubík III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka. Bei jedem einzelnen Interpretieren wurden je fünfzehn Takte des Spieles der Melodie „Treba su já mauá, nizká“ gemessen. (Var. J. Poláček, *Slovácké písničky* III, o. c., Nr. 198.) Nach Aufnahmen des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962. Diagr. 5 stellt den Durchschnitt von vier individuellen Typen dar. Vgl. dazu Abschnitt 109 und Tab. 8. Der Bogenstrich der Konterspieler und der Baßgeiger im Hornácko ist meist lang. Die Konterspieler erzielen ihre Akzente eher durch eine raschere Bewegung des Bogens, die Baßgeiger nutzen den Druck auf die Saiten stärker aus. Der Bogen wird bei der grundlegenden, absolut überwiegenden dynamisch-rhythmischen Form, in der vier Werte unterschieden werden, nicht von den Saiten gehoben. Unregelmäßig kommen — hauptsächlich bei der Baßgeige und am häufigsten im vorletzten Takt der Melodiezeile — folgende belebende Figuren vor, die von der ostinaten rhythmischen Bewegung abweichen: 2/4

wegung abweichen: 2/4 ,

oder . Sie werden auch mit wechselndem Bogenstrich gespielt abgetrennt, so daß Pausen entstehen. Diagr. 6 drückt die Rhythmik der ornamentalen Figur des Primas

aus, schematisch notiert 2/4 ,

und zwar bei Josef Kubík III (geb. 1907), d. h. bei einem Interpretieren, von dem wir hier in Diagr. 4 die Duvajbegleitung des Konterspielers aufgezeichnet haben. (Die relativen Werte der angeführten ornamentalen Figur, ausgedrückt in Zahlen, sind folgende: 21,42; 15,05; 11,53; 11,33; 11,84; 11,89; 16,94. Es handelt sich um die Durchschnittswerte aus sieben gemessenen Takten; drei davon sind aus nachstehender Abb. ersichtlich.) Diagr. 7 veranschaulichen das Entstehen einer großen Triole (vgl. dazu Abschnitt 111) und Diagr. 8, stellt die vertikale Bewegung des Tanzpaares dar (vgl. Abschnitt 109).

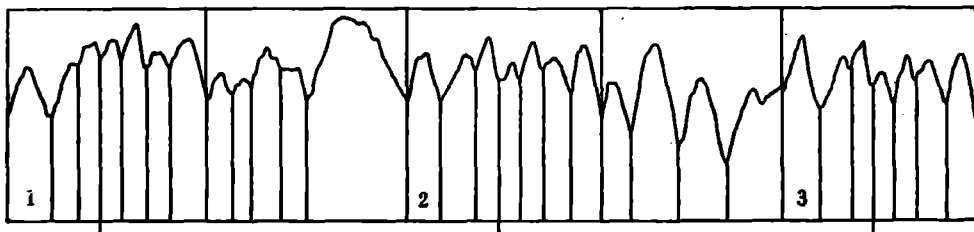




Abb. 15. Graphische Aufzeichnung der rhythmischen Figur, ausgedrückt in der schematischen Notierung 2/4 . Es handelt sich um die Aufnahme des Spiels von Josef Kubík III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka. Die horizontalen Linien in der graphischen Aufzeichnung bieten anschaulich die regelmäßige rhythmische Gliederung dar. Vgl. dazu die vorangegangene Abb., Diagr. 6. Die technischen Angaben über die Aufzeichnung entsprechen der Beschreibung zu Abb. 12.

Lfd. Nr.	Verhältnis des ersten Takteiles zum zweiten — Längen in mm	Umgerechnet auf die Relation	Abgerundet	Gemessene Werte in mm, in der Zeit ausgedrückt
1.	15,55 : 17,29	47,35 : 52,65	47 : 53	0,52 : 0,58 = 1,1 sec
2.	17,49 : 18,59	48,47 : 51,52	48 : 52	0,58 : 0,62 = 1,2
3.	17,05 : 18,45	48,03 : 51,97	48 : 52	0,57 : 0,61 = 1,18
4.	18,53 : 20,5	48,03 : 51,97	48 : 52	0,62 : 0,69 = 1,31
∅	17,16 : 18,6	47,99 : 52,01	48 : 52	0,57 : 0,62 = 1,19
Relative Beziehungen zwischen den einzelnen Zeiten der Duvajbegleitung (vgl. Schema der Abb. 3)				
Erster Teil des Taktes			Zweiter Teil des Taktes	
	a_1	$(A - a_1)$	a_1	$(A - a_1)$
1.	14,2	33,15	16,8	35,85
2.	11,28	37,19	15,02	36,5
3.	12	36,03	15,3	36,87
4.	11,77	36,26	16,77	35,2
∅	12,25	35,74	15,97	36,04
Abweichungen von den relativen mittleren Werten und ihre Dauer in msec				
1.	+1,95 = +23,2 msec	-2,59 = -30,8 msec	+0,83 = +9,9 msec	-0,19 = -2,26 msec
2.	-0,97 = -11,5	+1,45 = +17,3	-0,95 = -11,3	+0,46 = +5,5
3.	-0,25 = -3	+0,29 = +3,5	-0,67 = -8	+0,63 = +7,5
4.	-0,48 = -5,7	+0,52 = +6,2	+0,80 = +9,5	-0,84 = -10

Tab. 9. Grundlegende Werte der Duvajbegleitung bei den überprüften vier Konterspielern. Vgl. Abschnitt 108 f.

dieser Ziffern ergibt wiederum auf ähnliche Weise die Zahl der Takte der geprüften Abschnitte — in unserem Falle die Zahl der Takte im Lied; vgl. Tabellen 10 f.)¹¹⁸

Wollten wir durch Anwendung der konventionellen Notation eine genaue Niederschrift der Rhythmik durchführen, müßte man dergestalt vorgehen, daß man den kürzesten gewählten unterscheidbaren rhythmischen Wert — z. B. mit  ausdrücken würde —, und mit dem bekannten Vorgang, mit Hilfe der Multiplizierung dieser Größe, würden wir dann alle weiteren rhythmischen Werte bestimmen. Wir wählten jedoch lieber die unkonventionelle Art der rhythmischen Aufzeichnung, denn wir sind der Ansicht, daß die geläufige Art der Notation nie so exakt sein könnte und daß sie insbesondere bei metrisch regelmäßig organisierten Ausdrücken niemals so genau ausfallen würde. Die Art der Anwendung der Notation ermöglicht es, das Tempo und die Agogik, vor allem aber den Rhythmus, detailliert zu verfolgen.

DIE ERGEBNISSE DES STUDIUMS DER RHYTHMIK DES TANZES „SEDLÁČKÁ“


108. Die Länge des zweiten Taktteiles — das zweite Viertel — ist bei der absoluten Mehrzahl der einzelnen Fälle länger. Den statistisch festgestellten Durchschnitt der Beziehungen zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Taktes, den wir aus einer Teilanalyse der Duvajbegleitung der überprüften Konterspieler gewonnen haben, drücken wir mit dem Verhältnis 48 : 52, also 12 : 13 aus (vgl. Abb. 14, Tab. 9). Es handelt sich aber nicht um die exakte mathematische Verlängerung, von der die Spieler überhaupt nicht abweichen würden. Aus den Dynameogrammen (vgl. Abb. 12) ist ebenfalls ersichtlich, daß der einzelne und umso eher verschiedene Interpreten nicht einmal die gleiche rhythmisch-dynamische Form ständig benutzen, obwohl uns das bei der akustischen Aufnahme oder sogar beim Blick auf den Spieler fast so scheint. Das „Monotone“ dieses ostinaten sensuellen Rhythmus muß frei aufgefaßt werden. Im absoluten Maßstab ist es ein lebhafter, ständig veränderter Rhythmus. In diesem Zusammenhang kann auf Antonín Sychra verwiesen werden, der schrieb: „Der Mensch ist keine Maschine, auch kein Meßgerät, und die Gleichmäßigkeit eines Gerätes könnte schwerlich eine ästhetische Wirkung ausüben.“¹¹⁹ Wir müssen jedoch gleichzeitig mit dieser zutreffenden Feststellung František X. Šalda erwähnen, der erklärte, daß wir gegen nichts

¹¹⁸ Eine andere Umrechnung auf die Relation habe ich bei der Auswertung der Duvajbegleitung verwendet (vgl. Tab. 8 f.). Einige Berechnungen verdanke ich in Freundschaft A. Bartošík.

¹¹⁹ A. Sychra, *Kam vaproša*, o. c., S. 10. Dieser Schluß Sychras stützt sich auf den amerikanischen Musikpsychologen C. E. Seashora, der sagt, daß das Ästhetische von der Abweichung von den physikalischen Formen abhängig ist. Ähnlich hat sich vor ihm H. Mersmann über den Rhythmus geäußert: Von einem wirklichen rhythmischen Vorgang kann erst dann gesprochen werden, wenn Abweichungen vom gleichmäßigen Verlauf auftreten. Vgl. H. Mersmann, *Angewandte Musik-Ästhetik*, Berlin 1926, S. 235, 253.

so empfindlich geworden seien wie gegen den Rhythmus. Ein Fehler im Rhythmus bezeuge unfehlbar, daß der Organismus selbst krank sei.¹²⁰ (Die rhythmische Unterscheidungsschwelle kann jedoch nur mit Berücksichtigung des Ganzen festgesetzt werden.)¹²¹

109. Wenn wir die relativen Längen der Duvajbegleitung mit 4 Werten pro Takt bei den einzelnen Konterspielern vergleichen (vgl. wiederum Abb. 14, Tab. 9), können wir feststellen, daß die Einheitlichkeit im Rhythmus während des rhythmischen Laufs den mittleren Wert um nicht mehr als 40 Millisekunden überschritten hat. Bei dem statistisch festgestellten Durchschnitt wurde jedoch in den angeführten sechzehn Fällen der Unterschied nur einmal um über 30 Millisekunden und einmal um über 20 Millisekunden überschritten. Dreimal war der Unterschied größer als 10 Millisekunden und elfmal überschritt er die Grenze von 10 Millisekunden nicht (davon war er dreimal sogar unter fünf Millisekunden). Der Durchschnitt aus den gemessenen Werten zeigt ferner, daß im ersten Teil des Taktes die Tendenz zum Verhältnis 1 : 3 existiert, während im zweiten Teil, der länger ist, die Tendenz 1 : 2 besteht. Durch die ungleichmäßige rhythmische Bewegung innerhalb der beiden Taktteile und durch das unterschiedliche Verhältnis beider Teile (es handelt sich nicht um Hälften) wird ein eigenartiges Wiegen erzeugt. Der hauptsächlichste Zeitunterschied zwischen zwei rhythmischen Paaren im Takt wird durch die ungleiche Dauer der ungeraden Werte bewirkt. Der zweite ungerade Wert (der dritte Wert im Takt) ist dem ersten gegenüber deutlich länger. Die geraden Werte sind zeitlich sehr ausgeglichen.


In der ungleichen rhythmischen Duvajbewegung der Konterspieler sind einige Faktoren beachtenswert. Hier kann das Bemühen nach dem Kontrast seine Wirkung haben oder auch die Tatsache, daß auf den Bogenstrich nach unten die Hand fällt und nach oben zieht. Unzweifelhaft aber macht sich hier insbesondere die Tanzbewegung geltend. Im Tanz „sedlácká“ spielt sich mehr die Bewegung erst im zweiten Teil des Taktes ab und eben deshalb wird das rhythmische Verhältnis darin von den Spielern und Sängern genauer eingehalten. Auf den ersten Taktteil wird bloß ausgeschrieben, im zweiten Teil wird eine Wendung vollführt, die in der Regel in zwei Werte geteilt ist. Die endgültige, vertikal geführte Kurve der wirbelnden Bewegung sieht etwa wie in Abb. 14, Diagramm 8, aus. Den Rhythmus dieser Tanzbewegung können wir in der schematischen Notation folgendermaßen ausdrücken: 2/4 .

110. Auf den Duvajrhythmus der Begleitinstrumente stützen sich die polyrhythmisch geführten Stimmen der melodischen Instrumente in wesentlicher Weise. Ihre komplizierten Rhythmen werden mit eiserner Disziplin eingehalten. (Vgl. wiederum Abb. 14, auf der auch eine der rhythmischen Grundfiguren des Primas festgehalten ist.) Was jedoch die Akzentuierung betrifft, so hat sich gezeigt, daß der Primas die geraden Werte des Duvaj nicht so regelmäßig wie der Konterspieler einhält, daß er aber nicht selten die Betonung auf die ungeraden Werte legt.

¹²⁰ Vgl. F. X. Šalda, *O umění*, Praha 1955, S. 21.

¹²¹ Ähnlich stellt diese Frage auch B. M. Теплов, *Problemy individualnych različij*, Moskva, 1961, S. 214.

METRORHYTHMISCHE BEZIEHUNGEN VON TEXT UND MUSIK

111. Die besonderen rhythmischen Verhältnisse innerhalb des Taktes bei den Begleitinstrumenten machen sich auch bei den Sängern des Hornácko geltend. Für das Erkennen einiger rhythmischer Nuancen ist jedoch eine detaillierte Aufzeichnung der Deklamation des Wortes von großer Bedeutung. Zum Unterschied von der instrumentalen Wiedergabe ist nämlich der Rhythmus des vokalen Ausdrucks durch das Wort beeinflusst. Wir gelangen zu der interessanten Frage des Entstehens der sog. großen Triolen, denen wir in der instrumentalen Wiedergabe im Hornácko nicht begegnen. Die musikalische Absicht des Sängers ist es, ständig im eingelebten Tanzrhythmus zu singen. Er bemüht sich niemals, den Takt irgendwie mathematisch zu teilen d. h. auf drei zeitlich gleiche Werte. Er zerreißt auch das Lied nicht in Silben, wie wir dies meistens schematisch bei der Aufzeichnung tun. Zwischen den Silben kommt es häufig zu einem Ineinanderfließen. Wir stellen z. B. fest, daß der Sammler das Wort „zapuatím“, das im Zweivierteltakt gesungen wird, gewöhnlich nach grammatisch geläufigen Normen teilt — „za-pua-tím“, während der Sänger „zap-ua-tím“ singt. Darin liegt von der Seite des Tones ein großer Unterschied.¹²² Die Sänger reihen den Konsonanten -p- von der zweiten Silbe im Takt an die erste Silbe an. Sie singen demnach in Übereinstimmung mit dem Tanzrhythmus und der Bewegung die Silbe „zap-“ auf den ersten Teil des Taktes, „-ua-tím“ auf den zweiten Teil. In schematischer Notation würde es sich um den Rhythmus $2/4$  handeln. Darüber hinaus ist der

za-pua-tím

zweite Teil des Taktes in der „sedlácká“ im Hornácko länger als der erste, der vierte Wert des grundlegenden Duvajrhythmus ist verhältnismäßig am längsten und pflegt auch relativ am genauesten eingehalten zu werden, als ob er die Stütze der rhythmischen Organisation bilden würde. Abhängig davon, wie die beiden angeführten Faktoren in Erscheinung treten (Wortdeklamation und musikalischer Rhythmus), entsteht eine wörtliche Triole (vgl. Abb. 14)¹²³ oder auch eine Abweichung davon (andere rhythmische Formen, in der Schrift als Quintole, Septole usw. bezeichnet). Als Beispiel führen wir Takt 5 und 10 des Liedes „Vybíraua sem si“ an; wo es zu einem Ineinanderfließen der Silben zwischen den Worten „dost sem (doscem)“ kommt. Im Takt 8 des gleichen Liedes tritt diese Erscheinung in den Worten „ej, zele | nú“ nicht auf. Der Rhythmus des Sängers hat sich auch völlig verändert. Die Gliederung des Taktes in zwei Hälften wird hier deutlicher, und in diesem Falle entsteht der Eindruck einer Triole

¹²² Vgl. Schallplatte Supr. Nr. 30016, 2. Strophe des 1. Liedes.

¹²³ Wenn wir in Böhmen bei der Dudelsackmusik im vokalen Ausdruck Triolen und ähnlichen verwandten rhythmischen Formen nur sehr selten begegnen (vgl. z. B. F. Bonuš, o. c., S. 21), so treten diese demgegenüber in Mähren und der Slowakei sehr häufig auf, sogar bei der rein aus Dudelsäcken bestehenden Begleitung; vgl. z. B. I. Stolařík, o. c., S. 167—173. Diese Unterschiede beruhen wahrscheinlich in der besonderen rhythmischen Organisation des Zweivierteltaktes.

nicht.¹²⁴ Alle diese rhythmischen Besonderheiten sind nicht zufällig und bezeugen erneut den entwickelten Sinn für den Rhythmus.¹²⁵

112. In den Tanzliedern zur „sedlácká“ kommt der musikalische Akzent, und zwar der metrische Akzent (insbesondere hinter den Taktstrichen, wo die Takte mit größerer oder kleinerer Betonung unterscheidbar sind) und der durch eine stereotype Instrumentalbegleitung hervorgerufene Akzent, zur Geltung. Ferner kommt auch die sprachliche Betonung, resp. die Betonung der sog. Sprechakte¹²⁶ zum Ausdruck (vgl. Abb. 16 und 18). Betont sind im Gesangsausdruck demnach nicht nur die Silben hinter dem Taktstrich, sondern — nach der tschechischen Sprachnorm — zum Großteil auch die ersten Silben in den Sprechakten. So kommt es zum Ausgleich der musikalischen und der sprachlichen Betonung.

In den im Taktsystem organisierten Liedern unterscheidet sich das Versmetrum wesentlich vom musikalisch-metrischen Aufbau. Wir können dies plastisch an folgender Probe sehen:

Nic sa ne- staraj- te,	6 222 321
chuapci ne- žena- tí,	6 222 321
nech sa ty stara- jú,	6 33 321
kerí že- ny ma- jú.	6 222 321

Die senkrechten Striche veranschaulichen die Musikakte, die Ziffern die Zahl der Silben im Vers, die metrische Versstruktur und die metro-rhythmische musikalische Struktur; unter den Silben ist das Versmetrum aufgezeichnet. Wir sagten jedoch schon, daß im gesanglichen Ausdruck auch die Betonungen der Sprechakte von Bedeutung sind. Führen wir noch eine Gliederung an! Ich betone jedoch, daß der dritte und der vierte Vers mehr Möglichkeiten für die Eingliederung in die gesprochenen Takte bieten, je nachdem, auf welche Worte der Nachdruck gelegt wird.

Nic sa nestarajte,	nech sa ty starajú,
chuapci neženatí,	kerí ženy majú.

In beiden Fällen kann man Unstimmigkeiten mit der angedeuteten Versmetrik beobachten. Hierbei entsteht die größere Spannung zwischen den musikalischen Betonungen nach den Taktstrichen, als zwischen den Betonungen der Sprechakte. Wir können demnach die bekannten Erkenntnisse beweisen, daß die Versrhythmik in durch ein Taktsystem organisierter Liedern sich sowohl der musikalisch-metrischen,¹²⁷ wie auch der sprachlich-metrischen Norm unterwirft. Doch mit der Behauptung, daß

¹²⁴ Experimentell bestätigt durch Aufzeichnungen verschiedener Sammler.

¹²⁵ Ähnlich C. Zálešák, o. c., S. 168.

¹²⁶ Hier stütze ich mich auf Erkenntnisse der modernen Phonetik, die den gesprochenen Takt als rhythmische Einheit, zusammengesetzt aus einem oder mehreren Worten, die durch eine Betonung verbunden sind, definiert. Vgl. meine Studie *Zum Studium*, o. c. (im Druck).

¹²⁷ Vgl. A. Sychra, *Hudba a slovo v lidové písni*, Praha 1948, S. 18, 23.

die Versbetonung in den Liedern mit einer festen metrischen Norm wenig geltend gemacht wird, schließen wir die gegenseitige Beziehung zwischen Versmetrum und musikalischem Metrums nicht aus. Wir betonen nur, daß es sich nicht um einfache Relationen handelt, wie sie etwa aussehen würden, wenn wir versuchen wollten, sie nur an dem angeführten Beispiel zu erklären. An die einen sechssilbigen Vierzeiler vereinenden Melodien knüpfen sich Dutzende von Texten mit verschiedenen Kombinationen der daktylo-trochäischen Anordnung der einzelnen Verse. Hierbei können diese Vierzeiler im Hornácko selbst genügend frei fluktuieren, und zwar zwischen mehr als 30 Melodien.¹²⁸ Auf weiteren Gebieten kommt es zu einer noch größeren Fluktuation der Texte und Melodien. Die gegenseitigen Beziehungen von musikalischem Metrum und Versmetrums komplizieren sich deshalb in den durch das Taktsystem organisierten Melodien.¹²⁹

113. Über die Distribution der Betonung in den Liedern zur „sedlácká“ kann abschließend gesagt werden, daß es darin zu einer Oszilation zwischen den Betonungen der Musik und der Sprechakte, sowie zwischen den durch die Instrumentalbegleitung hervorgerufenen Betonungen, die synkopisch die unbetonten Werte, die ungeraden Achtel im Zweivierteltakt betonen, kommt. Das ermöglicht auch an diesen Stellen die akzentierten Silben der Sprechakte ohne Zwang zu beginnen. Das Zusammenkommen aller angeführten Einflüsse erzeugt eine für den vokalen Ausdruck des Tanzliedes in diesem Gebiet charakteristische, eigenartige Spannung.

Wenn wir bemüht sind, im Volkslied die metrorhythmischen Beziehungen zwischen Musik und Wort genauestens zu erkennen, können wir das Studium der lebenden vokalen Erscheinungen nicht umgehen und dürfen uns nicht mit allzu schnell gefaßten Schlüssen aus den schematischen Notenaufzeichnungen verleiten lassen. Heute, da es bereits die Möglichkeit gibt, die physikalischen Meßmethoden auszunutzen, mit denen schon längere Zeit die Phoniatrie und die Phonetik arbeiten und von denen auch die Ethnomusikologie eine ganze Anzahl kennt, tritt zur Anforderung, diese Frage direkt an Hand der lebendigen Wiedergabe der Volkssänger zu studieren, noch die Notwendigkeit, sich auf diese objektiven Methoden zu stützen. Die Zusammensetzung der metrorhythmischen Beziehungen zwischen Musik und Wort im Volkslied gehört zu den wichtigsten Faktoren, die die phonische Basis der einzelnen vokalen Stilarten kennzeichnen.

DER SCHÖPFERISCHE BEITRAG DER SÄNGER UND INSTRUMENTALISTEN

114. Die Frage des schöpferischen Beitrages der Sänger und Instrumentalisten ist in der Folkloristik nicht neu. Wir stießen bereits gegen Ende des letzten Jahrhunderts darauf, und insbesondere František Bartoš und Otakar Hostinský beschäftigten sich damit. Bartoš vor allem hegte Zweifel

¹²⁸ Vgl. Abschnitt 46.

¹²⁹ Auf einige allgemeingültige gesetzliche Beziehungen zwischen dem Vers- und Musikmetrum und dem Rhythmus machte O. Sirovátka in seiner nicht veröffentlichten Dissertation, die an der Philosophischen Fakultät in Brno 1949 angenommen wurde, aufmerksam.

an den Ausführungen von Karel J. Erben¹³⁰ über die Verbindung, resp. das Entstehen der textlichen und der musikalischen Seite im Volkslied, und Hostinský polemisierte mit Bartoš. Hostinskýs Einwende bestechen zwar durch ihre Logik,¹³¹ doch wenn Bartoš schreibt, daß die Volksmusikanten keine anderen Melodien zu spielen würden als die, die ihnen vorgesungen wurden, so müssen wir ihm, und nicht Otakar Hostinský, recht geben, der einfach sagt, daß bei uns zur Tanzmusik gesungen wurde.¹³² Bartoš' Ansicht unterstütze ich, wenigstens, was das ostmährische Material anbelangt.¹³³ Hier war die Lage wirklich so, wie sie Bartoš nach seiner intimen Kenntnis der Dinge erfaßte.¹³⁴

In Ostmähren existierten weit weniger verschiedenartige Nach- und Zwischenspiele oder Einleitungen¹³⁵ als in westlicheren Gebieten, wo diese häufig mit speziellen Melodien verknüpft waren, aber diese Nachspiele wurden hier von den Sängern gesungen (und zwar auf diese Weise tra-la-la usw.). Im Horňácko existiert seit jeher nur ein einziges, „cifra“ bezeichnetes instrumentales Zwischen- oder Nachspiel, aber in keinem Fall wurde dazu gesungen (vgl. Probe 16—19). Jeder Instrumentalist, insbesondere der, der die melodische Stimme spielt (der Primas oder der Klarinettist), arbeitet es auf seine eigene Art aus, jeder verziert diese stereotype Veränderung der Tonika und der Dominante auf andere Weise. Die Instrumentalisten pflegen es an jede beliebige Melodie anzuschließen und der Sänger kann es zu jeder beliebigen Zeit durch den Ansatz zu einer weiteren Melodie unterbrechen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurden die Melodien häufiger von diesem improvisierten Zwischenspiel begleitet als später. Vielleicht kann man darin auch den Einfluß der abklingenden Praxis der Dudelsackpfeifer erblicken.¹³⁶ Die „cifra“ bildet wieder eines der Elemente, die die Tanzmusik des Horňácko an die östliche Tradition binden.

Auch für die böhmischen Gebiete wäre es falsch, die Aufgabe dieser geringfügigen, speziell instrumentalen Ausdrucksformen zu überschätzen.¹³⁷ Einen anderen Eindruck bewirkt vor allem die Tatsache, daß in Böhmen und in Westmähren die Melodien zu den Tänzen in großem Maße auf figurale Tänze konzentriert sind, während in den östlichen Liedgebieten die Drehtänze überwiegen. Die beiden Gruppen der Tänze unterscheiden sich durch die Bindung ihrer Melodien diametral voneinander.¹³⁸

115. Bei der Lösung der Frage nach dem schöpferischen Beitrag der Sänger und Instrumentalisten zur Volksmusik muß man vor allem davon

¹³⁰ Vgl. K. J. Erben, o. c., Praha 1886. Vorrede S. 4 (nicht paginiert).

¹³¹ O. Hostinský, o. c., S. 11—14. Hostinský polemisiert gegen die Abhandlung von F. Bartoš, *Z duchovní dílny našeho lidu*, Osvěta 1881, S. 736 ff.

¹³² Auf eine ähnliche Frage stieß in der ungarischen Volksmusik vor kurzem L. Vargyas, o. c., S. 503.

¹³³ Eine richtige Auffassung über die Rolle des Sängers und des Instrumentalisten in mährischen und insbesondere ostmährischen Bedingungen s. a. in B II, S. XLI.

¹³⁴ Vgl. dazu O. Sirovátka, *Bartoš národopisec*, Zprávy oblastního muzea jihovýchodní Moravy v Gottwaldově, 1966, S. 105.

¹³⁵ O. Hostinský, o. c., S. 13 f., erwähnt sie; vgl. a. F. Bonuš, o. c., S. 35.

¹³⁶ Vgl. B II, S. LVI—LXVII. Vgl. dazu J. Manga, o. c., S. 56.

¹³⁷ „Musik ohne Lieder, das ist Brot ohne Salz.“ Vgl. F. Bonuš, o. c., S. 12.

¹³⁸ Vgl. Abschnitt 33, 37, 57.

ausgehen, daß sich die vokalen und instrumentalen Ausdrucksarten hier seit eh und je parallel entwickelt haben und daß hier auch die Grenzen zwischen der Produktion und der Reproduktion zusammenfließen.¹³⁹ Der Interpret ist gleichzeitig auch Mitautor.¹⁴⁰ Doch obwohl wir von diesen allgemeinen Prämissen ausgehen müssen, erweist es sich als notwendig, die gestellte Frage für die einzelnen Gegenden jeweils neu zu lösen. Wer hatte in unserem Gebiet den größeren Anteil an der Schaffung der Liedmelodien? Die Sänger oder die Musikanten? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir einige weitere, damit zusammenhängende Umstände anführen.

Ohne die Teilnahme der Sänger spielten die Spielleute zu den ursprünglichen Tänzen nicht auf und sie begannen auch selbst nicht Lieder zu singen, wenn wir atypische Situationen beiseite lassen. Janáček's Feststellung, daß die mährischen Spielleute zu den besten Sängern gehörten, wobei ihn die Instrumentalisten des Hornácko am meisten beeindruckten, kann damit ergänzt werden,¹⁴¹ daß wir hier auch mehr gute Sänger in den Reihen der Nichtmusikanten zu suchen haben.

Die Spielleute mußten sich den Sängern unterordnen.¹⁴² Auch heute kann man beobachten, daß einige Sänger auf ihrer Auffassung und Durchführung des Liedes beharren.¹⁴³ Úlehla's Behauptung, daß die Spielleute von Strážnice die Sänger damit neckten, daß sie in höhere Tonlagen als D und C übergingen, wirkt nicht überzeugend.¹⁴⁴ Auch die Spielleute von Strážnice hatten einen klar umrissenen Bereich von Tonlagen, in denen sie spielten,¹⁴⁵ und sie hätten sich dies auch aus rein praktischen Gründen dem Sänger gegenüber gar nicht erlauben können. Es galt und gilt im Gegenteil das ungeschriebene Recht, daß die Sänger überall die Spielleute prüfen. Sie bemühen sich, ihnen — insbesondere unter bestimmten Umständen — ein Lied, das diese nicht kennen, oder auch ein Lied, das schwer zu spielen ist, vorzusingen. Einige Sänger sind auf diese Weise sogar zu dem Beiwort „Musikantenquäler“ gekommen. Unbekannte Lieder wurden den Spielleuten am häufigsten bei Hochzeiten — bei der Musik im Haus — vorgesungen, oder wenn einander zwei Hochzeitszüge begegneten — jeder mit

¹³⁹ Vgl. K. Vetterl, *Otázky stylu*, o. c., S. 345.

¹⁴⁰ Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 176.

¹⁴¹ L. Janáček, o. c., S. 375.

¹⁴² So war die Situation überall. Vgl. z. B. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, S. 55 f. („Was für einen Tanz wollt ihr haben“, fragt der Instrumentalist die Tänzer.)

¹⁴³ Vgl. meinen Artikel *Improvizace*, o. c., S. 7.

¹⁴⁴ Vgl. V. Úlehla, o. c., S. 72 f.

¹⁴⁵ Ansonsten hätte Janáček dies bestimmt beobachtet, als er ihr Spiel aufzeichnete. Schließlich überzeugt uns davon auch das Vergleichsstudium.

Probe 16. Ein improvisiertes Zwischenspiel oder Nachspiel, das als „cifra“ bezeichnet wird, in der Wiedergabe von vier gegenwärtigen Primassen in der gleichen Reihenfolge wie in Probe 14 und in der Wiedergabe des Klarinettenspielers Tomáš Kohút (geb. 1903) aus Velká. Die einzelnen Stimmen wurden unabhängig voneinander gespielt. Die Aufzeichnung hat J. Čech nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 vorgenommen.

Sedlácká — Cifra

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The notation is a combination of standard musical notation and guitar-specific symbols:

- Staff 1:** Standard notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Staff 2:** Standard notation with a bass clef, featuring fret numbers (1v) and a first ending bracket.
- Staff 3:** Standard notation with a treble clef.
- Staff 4:** Standard notation with a bass clef.
- Staff 5:** Standard notation with a treble clef.

The second system includes additional guitar-specific notation:

- Staff 2:** Features a second ending bracket and the notation $2v_1$.
- Staff 4:** Features the notation $2v_2$.

The third system continues with standard notation on all five staves.

The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking above the first staff.

The fifth system includes fret numbers and other guitar-specific notations:

- Staff 2:** Includes the notation $1v$.
- Staff 4:** Includes the notation 1 and $3v$.
- Staff 5:** Includes the notation 1 and 3 .

seiner eigenen Kapelle.¹⁴⁶ Eine geeignete Gelegenheit hierfür ergab sich auch nach Schluß des Tanzvergnügens, wenn nur noch einige Musikanten und ein paar verheiratete Männer im Gasthaus verblieben waren.¹⁴⁷

Eine weitere interessante Tatsache für die Verfolgung dieser Frage bildet das Faktum, daß die Instrumentalisten in den meisten Fällen nicht durch

Sedlácká

Fred na - ším je za - hrá - de - čka tř - ně - ná, tř - ně - ná,
 tř - ně - ná, tř - ně - ná.

Cifra

Cifra

usw.

Probe 17. Beispiel eines verschiedenartigen Überganges auf eine improvisierte „cifra“ in der Wiedergabe der gleichen Interpreten wie bei der vorhergehenden Probe. Aufgezeichnet von J. Čech nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962.

eine allzugroße Kenntnis der Liedtexte, insbesondere nicht der langen, hervorragenden. Wenn wir aber dennoch behaupten, daß die führenden Instrumentalisten des Horňácko über 200 Melodien kennen, so ist dies nicht übertrieben. Allein zur „sedlácká“ werden rund 150 Melodien gesungen und weiter pflegt man etwa 30 langgezogene Melodien, etwa 15 „verbuňk“ und Dutzende anderer Tanzmelodien zu spielen. Die hervorragenden Sänger stehen jedoch den Spielleuten in der großen Zahl der Melodien, die sie beherrschen, keineswegs nach.

¹⁴⁶ Vgl. M. Zeman, o. c., S. 53.

¹⁴⁷ Während des Tanzvergnügens wurden eher die gebräuchlichen Melodien vorgesungen, die die Spielleute gut kannten und deren nicht wenig waren. Wenn der Sänger ein Lied sang, das die Spielleute nicht spielen konnten, rief er nicht nur die Unzufriedenheit der Spielleute, sondern auch der Tanzenden hervor. Es entstand nämlich eine Pause, in der nicht getanzt werden konnte. Die Situation pflegte in der Regel der gleiche oder ein anderer Sänger durch das Vorsingen eines weiteren bekannten Liedes zu retten. Wenn aber der Sänger durch das Vorsingen weiterer Strophen auf der unbekanntenen Melodie verharnte — d. h. wenn er die Spielleute das Lied lehren wollte — wurde der betreffende Sänger als Störenfried des Tanzvergnügens angesehen.

Auch der Umstand, daß Janáček keinem Instrumentalisten begegnete, der Lieder komponierte,¹⁴⁸ während in der gleichen Zeit Bartoš schrieb,¹⁴⁹ einige Sänger zu kennen die Lieder geschaffen hätten (was ich auch aus meinen eigenen Erfahrungen als Sammler bestätigen kann), bietet einen Leitfadens für die Lösung der aufgeworfenen Fragen. Aus all dem können wir die Schlußfolgerung ziehen, daß die Sänger im Horňácko an der Schaffung der Lieder, sowohl der Texte als auch der Melodien, den größeren Anteil hatten. Die angeführte Feststellung stimmt auch mit den allgemeinen Ergebnissen der gegenwärtigen Ethnomusikologie überein; Marius Schneider legt beispielsweise bei der Entwicklung des musikalischen Denkens ein größeres Gewicht auf die vokalen als auf die instrumentalen Ausdrucksformen.¹⁵⁰ Der Musikant ist in unserem Milieu eher der Verzierer und Vollender des Liedes, und sein Wirken kann man als positiven Beitrag ansehen (z. B. in den Spielmannszusammensetzungen), in einigen Fällen aber auch als degenerierenden Einfluß betrachten (z. B. in den Blaskapellen). Der zum Tanz aufspielende Instrumentalist mußte die vorgesungene Melodie rasch aufgreifen und durfte sie nicht verlieren. Aber vor allem wurde von ihm improvisatorischer Scharfsinn und Einfallsreichtum gefordert, es wurde von ihm die Fähigkeit zu wiederholen, zu variieren und eine vielleicht zum ersten Mal gehörte Melodie zu verzieren verlangt.¹⁵¹ Darin ist die schöpferische Stärke der Spielleute zu suchen. Eine etwas andere Posi-

Sedlácká – Cifra

Probe 18. Die einzelnen Zweitakte der „cifra“ in der Wiedergabe des Klarinettenisten Tomáš Kohút (geb. 1903) aus Velká. Nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 aufgezeichnet von J. Čech.

¹⁴⁸ L. Janáček, o. c., S. 460.

¹⁴⁹ B II, S. CXXXIV f.

¹⁵⁰ Vgl. O. Elsček, *Prehľadné syntetizujúce práce z oblasti etnomuzikológie po roku 1950*, HŠ VII, 1966, S. 233 f.

¹⁵¹ Bei einer der letzten Tonaufzeichnungen zu Beginn des Jahres 1962 führte ich folgenden Versuch durch: den Noreks, den Kubiks und den Spielleuten von Velká wurde ein und dieselbe Melodie zur „sedlácká“ vorgesungen, die die Musikanten vorher nicht kannten. Nicht alle lernten sie gleich schnell und nicht alle verstanden sie mit einer Verzierung der Melodie zu spielen. Am schlagfertigsten spielte sie die Kapelle von J. Kubik. Die Spielleute wußten aber, daß dieser Versuch auf Tonband aufgenommen wurde, was sicher eine gewisse Nervosität hervorrief.

tion nehmen die auf Soloinstrumenten spielenden Instrumentalisten ein, bei denen die Aufgabe des Sängers und des Spielers in einer Person zusammenfallen. Hier kann es am häufigsten zum Entstehen neuer Melodien kommen.¹⁵²

116. Der Sänger wird durch die ausgereifte Variationstechnik der Instrumentalisten zweifelsohne beeinflusst, doch haben manchmal physiologische Erscheinungen an

den Veränderungen des sängerischen Ausdrucks ihren Anteil. Der Sänger weicht jenen Tönen aus, für die sein Stimmaterial nicht ausreicht. Anderswo geht das Variieren der Melodie wieder zurück auf das bewußte Ausbrechen aus den Grenzen der grundlegenden Form dieser Melodie, und manche Sänger verstehen die Melodie in jeder weiteren Strophe zu variieren.¹⁵³ Diese Praxis wenden sie — wenn auch seltener — ebenfalls beim Chorgesang der instrumental begleiteten Tanzlieder an, so daß sich der instrumentalen Mehrstimmigkeit nach dem Prinzip der varianten Heterophonie auch die vokale Mehrstimmigkeit zugesellt. Es erscheinen Terz- und hie und da auch Sekund- und andere Tonzusammenballungen.¹⁵⁴ Wie bei den Instrumentalisten

Sedlácká — Cifra

Probe 19. Die einzelnen Zweitakte der „cifra“ in der Wiedergabe von Primas Jan Norek III (geb. 1893) aus Hrubá Vrbka. Nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 aufgezeichnet vom Verfasser.

handelt es sich auch bei den Sängern nicht um die Unfähigkeit, unisono zu singen, sondern um die Art des mehrstimmigen Schaffens.

Ferner übernimmt der Sänger von den Instrumentalisten die regionale Art der Rhythmisierung des Tanzliedes und in bestimmter Weise auch die Art der Verzierung der Melodie.¹⁵⁵ Doch obwohl es im Horňácko Berührungspunkte zwischen der vokalen und der instrumentalen Ornamentik gibt, kann man auch in diesem Element die allzu große Abhängigkeit des Sängers von den Instrumentalisten in Zweifel ziehen. Die Verzierungstöne vor den Schlußteilen, die hier im volkalen Ausdruck von den ornamentalen

¹⁵² Vgl. Abschnitt 47.

¹⁵³ Es handelt sich um ein Merkmal von breiterer Gültigkeit. Vgl. K. Vetterl, *Otázky stylu*, o. c., S. 345; J. Markl, *Dudy a dudáci*, o. c., S. 18; weiter meinen Artikel *Improvizace*, o. c., S. 7 f. Richtig schreibt jedoch A. Frolka, *Lidové hudební umění a jeho problematika*, Blok III, 1948—1949, S. 27, daß diese Variierung keineswegs beliebig und unerschöpflich ist, daß sie in den Regionen beständig ist und daß sie fast ebenso ausdrucksvoll zum Lied gehört wie das Grundmodell.

¹⁵⁴ Vgl. die Probe in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 394, Nr. XXVI.

¹⁵⁵ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 319; K. Vetterl, *Lidové písně II*, o. c., S. 390.

Elementen vorherrschend sind, sind nämlich auch im Gesang a cappella gebräuchlich, und dies auch bei Frauen, die fast nie mit instrumentaler Begleitung zu singen pflegen. Eine größere Verzierung der Melodie im vokalen Ausdruck tritt bei halblautem Gesang in Erscheinung, und deshalb ist sie für den Männergesang vor der Musik im Horňácko atypisch.

117. Die volkstümliche Tanzmusik im Horňácko wird in allen Elementen von der kollektiven Improvisation beherrscht. Außerdem, daß zwischen den einzelnen Kapellen aus dem Horňácko Differenzen in der instrumentalen Besetzung bestehen, sind auch Verschiedenheiten in den stilbildenden Elementen zu vermerken. Die Primasse des Horňácko verstehen es beispielsweise, der ganzen Musik den Charakter einer persönlichen Tonbildung aufzuprägen.¹⁵⁶ Während es das Ziel eines geschulten Musikers ist, sich den allgemein gültigen Normen anzupassen, ist in der Volksmusik ähnlich wie beispielsweise im Jazz die Schaffung des Tones höchst persönlich. Dem Volksmusikanten geht es überhaupt nicht um irgendein allgemein angenommenes Ideal der Tonreinheit und Schönheit, sondern um die Stärke des Ausdruckes. Dem entspricht der jähe, harte und häufig rücksichtslose Ansatz des Tones.

Zwischen den Kapellen des Horňácko existieren ferner Unterschiede in der Mehrstimmigkeit und in der Ornamentik. Weder die Mehrstimmigkeit, noch die Ornamentik gehören jedoch zu den ausdrucksreichsten Seiten der hiesigen Volkstanzmusik. Was sie am meisten charakterisiert, ist der Rhythmus. Damit wird die Richtigkeit von Janáčeks Auffassung bestätigt, daß der Rhythmus in unserem Milieu „im Volkslied das Härteste ist“.¹⁵⁷ Alle analysierten stilbildenden Elemente sind jedoch unmittelbar miteinander verbunden, und einzig und allein die Synthese aller bildet den charakteristischen und spezifischen Klang der Volksmusik des Horňácko.

¹⁵⁶ Sehr scharf unterscheidet sich in dieser Hinsicht das Spiel zweier lebender Primasse aus Hrubá Vrbka — Josef Kubík und Jan Norek.

¹⁵⁷ L. Janáček, o. c., S. 462—474.