

Holý, Dušan

Zum Charekter der Liedmelodien

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. 17-58

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120027>

Access Date: 29. 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.

I. ZUM CHARAKTER DER LIEDMELODIEN

6. In der bereits erwähnten Monographie „Hornácko“ habe ich dem Lied eine selbständige Untersuchung gewidmet. Ich konnte das Thema allerdings nicht erschöpfen. Dazu wären mehrere spezielle Studien notwendig gewesen. Dort wollte ich nur bestimmte typische Merkmale herausheben, wie z. B. welche Unterschiede zwischen dem Gesang der Männer und der Frauen im Hinblick auf den Vortrag und das Repertoire bestehen und was die Ursachen dieser Unterschiede sind. Ich wies auch auf die Transformation der aus anderen Gegenden stammenden Liedformen und auf die unermüdliche Variabilität im eigenen Liedschatz hin und war bemüht, die wichtigsten Prinzipien der melodischen Variantenbildung aufzuzeigen.

In dieser Arbeit bemühe ich mich besonders um die typologische und ethnographische Eingliederung des Liedmaterials. Es könnte vielleicht den Anschein haben, daß dieses ganze erste Kapitel unter einer gewissen Unausgeglichenheit leidet und die ethnographische Eingliederung einen verhältnismäßig großen Raum gegenüber der Charakterisierung der wichtigsten Merkmale der Melodien aus diesem Gebiet einnimmt. Zum anderen wird vielleicht das erste Kapitel den Eindruck erwecken — insbesondere der erste Teil — daß es allzu stark auf der bekannten Literatur basiert und die eigenen Ansichten des Verfassers nicht genügend stark hervortreten, was als Weitschweifigkeit wirken kann. Diese Weitschweifigkeit und nicht durchgehaltene Kontinuität hat ihre Ursache in eine lange Reihe zusammengefaßter, mitunter widersprüchlicher Ansichten, die wohl weder eindeutig abzulehnen noch anzunehmen sind. Darüber hinaus ist diese „Unausgeglichenheit“ nicht nur dadurch bedingt, daß ich mich mit den Liedern schon in der Monographie „Hornácko“, sowie in mehreren in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Studien befaßt habe, sondern auch durch den Umstand, daß der erste Teil dieses Kapitels, der sich um einen umfassenden Überblick über die Melodien unseres Landes bemüht, häufig — insbesondere für die Lösung einiger der Entwicklung der Tanzmusik gewidmeten Passagen — einen Ausgangspunkt zeigt. In den Ausführungen über die Merkmale der Melodien aus dem Hornácko führe ich absichtlich nur das Wichtigste als Einleitung zu den beiden restlichen Kapiteln an, in denen ich auf intensive Weise das Liedmaterial zu betrachten versuche. Wenn ich also den ersten Teil dieses Kapitels vorwiegend auf Literatur stütze, dann tue ich es deshalb, weil die vorliegende

Frage schon lange Zeit eine Zusammenfassung erfordert. Meine eigene Ansicht wird in der Bewertung der einzelnen Quellen, in ihrer Auslegung und Verbindung zum Ausdruck kommen.

TYOLOGISCHE UND ETHNOGRAPHISCHE BETRACHTUNG DER MELODIEN

7. Die Liedkultur des Hornácko erscheint von ihrer musikalischen Seite aus im ganzen als Bestandteil des sogenannten östlichen Liedtypus (Stil). Im östlichen Drittel Mährens existiert bekanntlich eine Grenze, die die Volksmusikultur der Tschechoslowakei in zwei sich wesentlich unterscheidende Stilbereiche trennt. Diese Grenze kann etwa vom Süden her durch die Pavlov-Berge, den Ždánice-Wald, Chřiby, Hostýn-Berge und die Mährisch-schlesischen Beskiden gezogen werden. Sie verläuft demnach an der Westgrenze der ostmährischen ethnographischen Gebiete — des Slovácko, Valašsko, Laško und des südlichen Teils des Gebiets von Těšín. Mit Rücksicht auf diese durch Mähren verlaufende Grenze spricht man von einem westlichen Liedstil, der die Liedkultur von Westmähren und Böhmen umfaßt, und von einem östlichen Stil, zu dem die melodisch weitaus zahlreicheren Schichten der ostmährischen und slowakischen Lieder gehören.

Zwischen diesen beiden Stilbereichen gibt es in melodischer und rhythmischer Hinsicht wesentliche Unterschiede. Der Begründer der tschechischen Ethnomusikologie, Otakar Hostinský, hatte nicht völlig recht, als er schrieb, daß im Hinblick auf die Quellen der Melodik zwischen den böhmischen Liedern einerseits und den ostmährischen und slowakischen andererseits kein grundsätzlicher Unterschied besteht.¹ Heute kann gesagt werden, daß nur in einer Reihe von älteren oder sich von einer Seite auf die andere verbreitenden, aber hauptsächlich zwischen denen sich von Westen nach Osten verschiebenden Melodien, ein zahlreiches Verbindungsglied existiert. An anderer Stelle drückt sich Hostinský schon weitaus vorsichtiger aus. Er läßt nicht nur den archaischen Charakter der ostmährischen Volkslieder gegenüber den böhmischen zu, aber er wehrt sich auch nicht gegen den Schluß über die Unterschiedlichkeit im Ursprung.²

8. Zu den grundlegendsten Merkmalen der Melodien gehören in den böhmischen und westmährischen Liedern die harmonischen Tonarten, vor allem die klar überwiegende Durlage. Die Melodien stützen sich häufig

¹ Vgl. O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová. Úvahy národopisné a hudební*, Praha 1906, S. 27. Es handelt sich selbstverständlich darum, was Hostinský unter dem Ausdruck „grundlegender Unterschied“ verstanden hat. Hätte er nämlich nur allgemeinere Merkmale im Auge gehabt, wäre der grundlegende Unterschied sicher verschwunden. Dazu vgl. J. Fukač, *K problému periodizace evropského hudebního folklóru*, Sb. Strážnice 1946—1965. Národopisné studie, Brno 1966, S. 333; oder s. J. Maróthy, *Zrod európskej ľudovej piesne*, HŠ VII, 1966, S. 135, wo er an die Arbeit von W. Wiora anknüpft. Es wäre jedoch ein Fehler, wenn wir hinter den allgemeinen Zusammenhängen nicht auch die wichtigen Differentiationsmerkmale sehen würden. (Ähnlich W. Wiora, o. c., S. 6.)

² O. Hostinský, o. c., S. 32 u. 39.

auf einen zerlegten Dreiklang, erfreuen sich an großen Schritten und sind stets durch grundlegende harmonische Funktionen gebunden. Demgegenüber ist das charakteristische Melodiemerkmal der älteren Schicht unseres östlichen Typs das vorharmonische melodische Prinzip³ und in einer weiteren zahlreich belegten Schicht die Begegnung dieses Prinzips mit dem harmonischen Denken. Die Melodien weichen einer mechanischen Wiederholung der melodischen Ideen aus. Es sind für sie andere als geschlossene Formen charakteristisch. Die Zugehörigkeit zu Dur- und Molltonreihen gleicht sich ungefähr aus, ja fast häufiger ist die Neigung zu Molltonreihen. Die Lieder des westlichen Stils besitzen demgegenüber eine klare periodische und motivische Gliederung. Äußerst charakteristisch ist auch die „durchbrochene“ Melodie. Hier handelt es sich häufig um Paare verbundener Töne verschiedener Höhe, auf die im Text eine Silbe entfällt.⁴

Zu den grundlegenden metrorhythmischen Merkmalen gehört bei den Liedern des östlichen Stils die Neigung zu einem unregelmäßigen Aufbau, das absolute Übergewicht des Zweivierteltaktes im Tanzlied, freilich mit bemerkenswerten Eigenheiten der Rhythmisierung, und die metrische Gelöstheit in den Parlandoliedern. Das Lied des westlichen Stils ist in der Form fester,⁵ rhythmisch durchsichtiger, und häufiger wird der Dreivierteltakt, resp. der Dreiachteltakt angewendet. Beide grundlegenden metrorhythmischen Merkmale gehen also Hand in Hand mit den Merkmalen im Aufbau der Melodie.

Bei der textlichen Seite des Volksliedes sind die Unterschiede zwischen den angeführten Stilbereichen nicht so in die Augen springend. Die Thematik und Poetik des Volksliedes (ein fester Versumfang, Strophik und Reim) reihen auch das ostmährische und slowakische Volkslied, wie das Lied aus der Westukraine (Ostgalizien, Lemken-Gebiet, Karpatoukraine), in die Sphäre des westslawischen Liedes ein. Genauer gesagt erscheint unser ganzes Gebiet im Bereich der Text-Folklore (Volksdichtung usw.) als westslawische Kulturwelt und diese lehnt sich als Ganzes eng an die mittel- und westeuropäische Tradition an. Aber auch in der Text-Folklore scheinen in konkreten Merkmalen vom östlichen Teil Mährens angefangen

³ Vgl. besonders J. Kresánek, *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, Bratislava 1951, S. 83—188; s. a. V. Scheufler, *Lidová píseň*, RZ II, 1952, S. 98 f.

⁴ Einige Forscher, die sich mit dem böhmischen Volkslied beschäftigen, sind der Ansicht, daß sich darin der Einfluß der Dudelsackpfeifermusik bemerkbar macht (vgl. z. B. F. Bonuš, *Tance, písně a hudba pzeříského kraje*. Tance z „dolského“ Chodska zpracovala Milada Pučeliková, Praha 1955, S. 13; oder J. Markl, *Česká dudácká hudba*. Partitury Ludvika Kuby, Praha 1962, S. 24). In unseren östlichen Gebieten war aber der Dudelsack gleichfalls überall das grundlegende Instrument zur Tanzbegleitung, und dabei fehlt dieses Element hier fast völlig. Dafür genügt es, in die Sammlungen z. B. der deutschen Volkslieder zu sehen, und es erhebt vor uns in wesentlichem Maße.

⁵ Soweit es sich um die Merkmale beider Stile handelt, war sich schon der Nestor der mährischen Ethnomuskologie, der Komponist L. Janáček, einiger dieser Merkmale gut bewußt (o. c., S. 132 f. u. 139 f. Am eingehendsten schrieb jedoch R. Smetana darüber, der an die präzisen analytischen Studien von O. Hostinský anknüpfte; vgl. z. B. B. Václavěk—R. Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé*, Praha 1950, S. 137—139. Ein Teil dieser Auswertungen, der sich nur auf publiziertes Material stützt, fordert eine Revision. Vgl. dazu a. K. Horálek, *Studie o slovanské lidové poezii*, Praha 1962, S. 204—208.

in Richtung Osten noch mehr Zusammenhänge mit dem osteuropäischen und südeuropäischen Kulturbestand zu bestehen,⁶ doch sind die Unterschiede bei den Texten der Volkslieder erst bei einer eingehenden Prüfung feststellbar.

9. Warum tritt in der musikalischen Seite der Volkslieder die Grenze zwischen beiden Stilarten schärfer und durchsichtiger hervor? Eine bestimmte Rolle spielt hierbei insbesondere die emotionellere Aufnahme der Musik als des Wortes. Wenn Melodien von einer Seite auf die andere wechseln, dann werden sie im allgemeinen auch von Angehörigen der Volksschichten in die einzelnen Stilarten richtig eingeordnet. Melodien einer anderen Kulturschicht werden lange Zeit hindurch in einer neuen Umgebung als fremd empfunden. So verstehen es die Menschen in dem von uns erforschten Gebiet in vielen Fällen tschechische Melodien (aus Böhmen und Westmähren) verlässlich als solche zu erkennen, oder sie erkennen als nicht heimatständig auch einige Lieder, die wir „neuungarisch“ nennen.⁷

Otakar Hostinský⁸ und nach ihm Zdeněk Nejedlý⁹ haben schon vor langer Zeit erkannt, daß das Volk neue Melodien nur dann schafft, wenn keine passenden vorhanden sind. Wenn aber zu einem gegebenen Text eine ältere Melodie paßt, wird diese einfach übernommen. Der ungarische Musikwissenschaftler Bence Szabolcsi¹⁰ erinnert daran, daß das Volk leichter einen Text als eine Melodie aufgibt. Er fügt aber — ähnlich wie Nejedlý — hinzu, daß die Melodien leichter rhythmischen Änderungen unterliegen.

Vergleichende Forschungen unterstützen diese These. Es gibt nur wenige Melodien, die für längere Zeit mit einem einzigen Text verbunden sind.¹¹ Die überwiegende Zahl der Melodien aber, die häufig große Stämme von Varianten aufweisen, sind mit einer ganzen Gruppe von Texten verknüpft, die manchmal zwar miteinander verwandt sind, aber deren Verwandtschaft sich häufig nur auf eine reine Übereinstimmung im Versmaß der Strophe beschränkt. Wenn Zdeněk Nejedlý an anderer Stelle sagt, daß die Melodien größeren Veränderungen als die Texte unterliegen,¹² — womit er sich nach der oben angeführten These widersprechen würde — so hatte er, wie aus den vorangegangenen Zusammenhängen ersichtlich ist, eher eine leichte Variierung der Melodien im Sinne. Für Veränderungen, die im Verhältnis zwischen dem Verschwinden der Texte und Melodien auszudrücken sind, käme dies nicht in Frage. Dieser Schluß gilt auch keineswegs für die Verhältnisse in Böhmen, wo die neuere Zeit einen wesentlichen Einfluß auf das Aussehen der rezenten Melodien des Volkslieds hatte.

⁶ So betrachten unsere Textfolkloristen diese Problematik. Von jenen Forschern, die sich in letzter Zeit mit den angeführten Fragen am meisten beschäftigt haben, ist O. Sirovátka zu erwähnen. Eine Gesamtbetrachtung dieser Fragen findet sich in seiner Habilitationsarbeit *Srovnávací folkloristika a česká lidová slovesnost*, Brno 1965; Ms. liegt im Archiv des KFF.

⁷ Über das neuungarische Lied vgl. Abschnitt 26, 36, 54 f.

⁸ O. Hostinský, o. c., S. 12 u. 19.

⁹ Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu I*, Praha 1954, S. 228.

¹⁰ B. Szabolcsi, *Dějiny hudby od praveku po koniec 19. storočia*, Bratislava 1962, S. 168.

¹¹ Darüber mehr im folgenden Kapitel.

¹² Z. Nejedlý, o. c., S. 311.

Auch dort können wir die Verbindung mit dem vorangegangenen Zustand gut beobachten.

Die Beständigkeit und das gleichzeitige Variieren von Melodien wurde schon mit geradezu poetischer Schönheit charakterisiert. Nur das Spiel der Wellen und der Wölkchen kann mit dem jahrtausendealten Spiel der Variierung der Melodien verglichen werden. Jede Melodie spaltet sich auf einmal in hundert Varianten und lebt eigentlich in ihnen. Die Menschen bewahren unbewußt die gleichen uralten Typen von Melodien, und wenn sie glauben, diese am meisten geändert zu haben, ihnen am fernsten zu sein, sind sie unwissentlich ihrer ursprünglichen Form am nächsten.¹³ Es gibt sehr wenige grundlegende musikalische Ideen. Die Zahl der grundlegenden Melodien ist im wesentlichen beschränkt. Was die Musik aktualisiert, ist die Variation.¹⁴

Für auffälligere exzentrische Zusammenhänge zwischen beiden Melodiestilen, die die Grenzen unseres Landes überschreiten, gibt es andere Ursachen. Vor dem Hintergrund historischer Bedingungen hat vor allem der leichtere Übergang der Melodien aus einer Sprachregion in die andere seine Wirkung gehabt. Die Melodie ist nicht eng an die Sprache gebunden. Sie braucht keinen Bilinguisten als Mittelsmann, ohne den z. B. die Migration des volksdichterischen Ausdruckes nicht auskommen kann.¹⁵

10. Die Unterscheidung von zwei Melodiestilen, den westlichen und den östlichen, ist auf dem Gebiet der Tschechoslowakei vom geographischen Standpunkt aus gut begründet. Aber diese Feststellung ist nicht allgemein anerkannt und wird auch nicht von allen Forschern restlos akzeptiert. Einige wählten schon in früheren Jahren für das Lied in Böhmen und Westmähren den Terminus instrumentaler Liedtyp und für das Lied in Ostmähren und in der Slowakei den Ausdruck vokaler Liedtyp. Über beide Termini wird diskutiert.¹⁶

¹³ Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 9. Ähnlich drückte sich auch O. Hostinský aus, o. c., S. 16 f.

¹⁴ B. Szabolcsi, o. c., S. 20.

¹⁵ Darauf, daß man die Rolle der Sprache bei der Übertragung des folklorischen Materials von einem Milieu in das andere nicht überschätzen soll, machte bei uns J. Polívka aufmerksam. In der Beurteilung eines der Bücher von A. Aarne sagt er, daß die finnischen Forscher, zu denen er sich ansonsten in der Auffassung bekennt, einen zu großen Nachdruck auf die sprachliche Verwandtschaft der Völker legen (NVČ IX, 1915, S. 136). An anderer Stelle schrieb er: „Nicht die Sprache bestimmt die Verbreitung der Motive und der Sujets in den Volkskulturen, sondern diese ist vor allem von den kulturellen und geographischen Verhältnissen abhängig.“ (Vgl. *Rybář a zlatá rybka*, NSČ I, 1897, S. 63.) Sofern es sich um die textliche Seite der Lieder handelt, wissen wir sehr gut, daß der Übergang von einem sprachlichen Raum in den anderen nicht so einfach vor sich geht, wie bei den erzählenden oder anderen folklorischen Gattungen (z. B. bei Sprichwörtern oder Rätseln) und daß es weitaus leichter ist, eine Liedmelodie zu übernehmen als einen Text. Demgegenüber können wiederum einige einfache Tonverbindungen sehr leicht polygenetisch entstehen. Vgl. L. Janáček, o. c., S. 160.

¹⁶ Über die Ungenauigkeit der Bezeichnungen „östlich“ oder „westlich“ schreibt z. B. V. Scheufler, Rz. (d. i. Rezension, weiter nur Rz.) des Buches *Živá píseň*, NVČ XXXII, 1951, S. 184. Darüber, daß die Termini „instrumental“ und „vokal“ nicht voll entsprechen s. O. Elschek, *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*, HŠ III, 1959, S. 31. Vgl. J. Fukač, o. c., S. 331; J. Vysloužil, *Vizovská folklorní lokalita*, SPFFBU 1966, H I, S. 98. — Es könnte sicherlich auch über die Anwendung

Ansonsten ist es selbstverständlich, daß sich bei uns beide Stilbereiche stellenweise kreuzen und überdecken und daß sich innerhalb beider Bereiche weitere Regionen gebildet haben.¹⁷ Wir sprechen z. B. auch in unserem ostmährischen Gebiet von zwei größeren Zonen oder Sphären. Es handelt sich um die unmittelbar mit der slowakischen Tradition, genauer ausgedrückt mit der westslowakischen Tradition verknüpfte Zone des Slovácko und des Valašsko und um das enger an die polnische Tradition gebundene Lašsko und den südlichen Teil des Gebietes von Těšín. Beide Zonen entstanden durch interethnische Beziehungen. Uns wird interessieren, daß diese beiden Zonen besonders in Tanzmelodien, deren Unterschiede schon Leoš Janáček erkannte, besonders deutlich unterscheidbar sind. Es handelt sich um einen Tanzlied-Typ im Dreivierteltakt, der Beziehungen zur schlesisch-polnischen Tradition aufweist, und um ein Zweivierteltakt-Liedtyp, der unmittelbar mit der slowakischen Tradition verknüpft ist.¹⁸

Einige grundlegende Merkmale der Lieder der beiden genannten Bereiche greifen über die Grenzen der Tschechoslowakei hinaus. Sie lassen die Verwandtschaft mit den umliegenden Völkern erkennen, besonders mit den direkten Nachbarvölkern der Tschechoslowakei. Es ist nicht möglich, mittels vereinfachter Relationen nur von Zusammenhängen zwischen der westeuropäischen und osteuropäischen Kultur zu sprechen, wie es manchmal geschieht. Die Beziehungen sind nicht überall einfach zu übersehen,¹⁹ manchmal sind sie verschwommen, oft aber klar und auf den ersten Blick zu erkennen. Es handelt sich nicht immer nur um West und Ost, vielfach gibt es auch Süd-Nord-Verbindungen. Außerdem machen sich noch Einflüsse im Rahmen der slawischen Völker untereinander und deren unterschiedlichen Beziehungen zu den angrenzenden, nichtslawischen Völkern bemerkbar.

Die folklorischen Traditionen bilden häufig auch andere, von den ethnischen sich unterscheidende Gruppen. Der mechanische Standpunkt, die germanische Tradition der slawischen Tradition gegenüberzustellen, ist längst überholt. Schon zu Beginn dieses Jahrhunderts wurde diese These von unserem hervorragenden Märchenforscher Jiří Polívka verurteilt.²⁰ Es ist aber andererseits notwendig, einigen Ansichten zu wider-

des Terminus „Stil“ für beide unterschiedlichen Liedtypen diskutiert werden. Vgl. dazu Kapitel III, Unterkapitel Theoretischer Ausgangspunkt, Abschnitt 78—81. Und sicher ist auch die synonyme Nebeneinanderstellung der Begriffe Typ und Stil, wie es im gegebenen Falle vor sich geht, nicht ganz am Platz.

¹⁷ In diesem Zusammenhang vgl. G. Ciobanu, *Despre factorii care inlesnese evolutia muzicii populare*, Revista de folclor I, 1956, S. 68—108.

¹⁸ Vgl. die Hauptstudie Janáčeks über den Volkstanz, o. c., besonders S. 186 f., 218 f. u. 256 f. Macht sich in Liedern zu den Drehtänzen im nördlichen Teil des Valašsko der 3/4-Takt bemerkbar, so ist das als der Einfluß der erwähnten nördlichen Zone aufzufassen. A. Chybiński deutete freilich an, daß es in den Melodien des schlesisch-polnischen Volksliedes viele Einflüsse, vor allem deutsche und tschechische gibt; vgl. *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych, Warszawa 1961, S. 197 f. Chybiński verwies gleichzeitig auch auf den Einfluß des schlesisch—polnischen Gebietes auf die deutsche Kultur, ibidem. Über zwei Zonen auf ostmährischem Gebiet in der Textfolklore spricht O. Sirovátka, o. c., Ms.

¹⁹ Vgl. J. Fukač, o. c., S. 332.

²⁰ Vgl. V. Tille, *Polívkovy studie ze srounávaci literatury*, Sborník prací věnovaných Prof. Dr. J. Polívkovi k šedesátým narozeninám, Praha 1918, S. 2.

sprechen, die bemüht sind, diese richtigen Erkenntnisse, indem sie sie ad absurdum führen, zu widerlegen. Obwohl unsere Länder auf kulturellem Gebiet wegen ihrer geographischen Lage stets dem Machtdruck der benachbarten Kulturen ausgesetzt waren, verstand es unsere Kultur auch unter den schwersten Bedingungen, ihre gedankliche und kulturelle Originalität zu bewahren.²¹

11. Vor der eigentlichen Interpretation wollen wir noch daran erinnern, daß sich die Grenze zwischen beiden Stilbereichen der mährischen Melodien mit der Grenze anderer, auch außerfolklorischer Erscheinungen der Volkskultur deckt. Deshalb kann von einer ethnographischen Grenze im wahrsten Sinne des Wortes gesprochen werden.²² Antonín Václavík²³ hat sie beispielsweise als Grenze in der volkstümlichen bildenden Kunst gezogen.²⁴ Jan Chloupek machte auf sie neuerdings auf Grund sprachlichen Materials aufmerksam: In der Realisierung der Ähnlichkeiten (durch Assimilation des Klanges) im Strom der Sprache bildet sich ein mittelslawischer Bereich, der einen Teil der mittelmährischen Dialekte, ferner ostmährische, lachische, slowakische, südpolnische Dialekte und das westliche Gebiet der ostslawischen Sprachen (mit der Aussprache des Typs „on vás ráno..., až ju uvidíš, g oknu“) umfaßt und die Randgebiete (darunter auch die Dialekte in Böhmen und Westmähren, wo „on vás ráno, ... až ji, k oknu ausgesprochen wird) nicht erfaßt.²⁵

Doch es ist nicht Aufgabe dieser Studie, alle Unterschiede in der Volkskultur in West- und Ostmähren aufzuzeigen. Gegenstand unseres Interesses bleiben die beiden Stilbereiche der Volksmelodien, die einander in Mähren begegnen, was als eines der auffallendsten Merkmale dieser ethnographischen Grenze gelten darf. Diese Tatsache ist in der ethnomusikologischen Literatur nicht unbekannt. Auch ausländische Forscher haben sich bereits damit beschäftigt, wenn auch in den zusammenfassenden Studien über

²¹ Vgl. J. Racek, *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století*, Praha 1958, S. 220.

²² Schon im Jahre 1786 erscheint dem Bibliothekar der Studienbibliothek von Olomouc, J. N. A. Hanke von Hankenstein, diese Grenze als klar. Die Bevölkerung an der ganzen östlichen Grenze bezeichnet er nämlich als Slowaken, dagegen spricht er über die Hanaken und über sog. tschechische Mährer in der Umgebung von Brno und zum Teil auch in der Gegend um Znojmo und Jihlava. (Vgl. L. Kunz, *Prameny k etnografii Moravy v díle kameralistů z let 1770 až 1850*, Zprávy oblastního muzea jihovýchodní Moravy v Gottwaldově 1966, S. 112 f.) In neuester Zeit erwähnte J. Kramářik die Existenz einer ethnographischen Grenze in Mähren in einem allgemein abgefaßten Beitrag, *Několik myšlenek k otázce národopisných oblastí*, Sb. Strážnice 1946—1965. Národopisné studie, Brno 1966, S. 92.

²³ A. Václavík, *Výroční obyčej a lidové umění*, Praha 1959, S. 18, 339—341.

²⁴ Es scheint, daß die Kritik dieser und einiger anderer Erkenntnisse und Ansichten Václavíks (in ČL 46, 1959, S. 39 in der Rz. seines Buches *Volkskunst und Gewebe*) wenig Berechtigung hat.

²⁵ Vgl. J. Chloupek, *Jazykováda a etnografie*, NA 1965, Nr. 1—2, S. 3. Ferner sagt der Verfasser, daß es sich um sehr alte Erscheinungen handelt. Auch im folklorischen Material gibt es eine Reihe von Elementen, die es ermöglichen, von einem mittelslawischen Bereich zu sprechen. Bei einer fälligen Lösung der Frage seines Entstehens darf insbesondere die Konzentration um das Karpatenmassiv nicht außer acht gelassen werden. Aber im Zusammenhang damit wäre es auch notwendig, über die historischen Ursachen nachzudenken. Auf einige Umstände verwies J. Bělič, *Hranice mezi příbuznými jazyky a pomezí nářeční izoglosy*, Sb. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, S. 135—144.

das Volkslied diese Tatsache nicht immer genügend hervorgehoben wurde. So wurde z. B. in der Arbeit von Werner Danckert über das Volkslied in Europa²⁶ der Unterschied von 95 Prozent zwischen dem slowakischen und dem deutschen Lied nicht vermerkt. Josef Kresánek macht dies Danckert berechtigterweise zum Vorwurf.²⁷ Danckert berichtet dagegen über verschiedene ältere charakteristischen Melodien in Mähren (Ostmähren).²⁸ Er stützt sich dabei auf Arbeiten von Josef A. F. Helfert und Otakar Hostinský.²⁹

Auch andere in- und ausländische Forscher haben bereits eine Reihe von Betrachtungen darüber angestellt, warum es in Mähren zu diesen Unterschieden gekommen ist. In diesem Zusammenhang sind z. B. Robert Smetana und Bedřich Václavěk zu nennen, die ihre Ansichten jedoch in allzu gedrängter Form ausgesprochen haben.³⁰ Wir möchten aber eine mechanische Aufzählung der übrigen Meinungen vermeiden und lieber versuchen, die bisherigen Hypothesen und Fakten auf historischer Grundlage thematisch zusammenzufassen und ohne entstellende nationale Gesichtspunkte auch einige neue Schlüsse zu ziehen.

12. Das Zusammentreffen zweier Liedstile in Ostmähren wird bei uns in der Regel auf Grund nicht allzu alter historischer Tatsachen erklärt. Der größte Teil unseres westlichen Materials zeigt Zusammenhänge mit dem musikalischen Barock und Klassizismus.³¹ Als wichtigstes Merkmal der Melodien westlichen Stils wird — wie wir bereits wissen — eine beständige harmonische Faktur angesehen, d. h., daß das Material auf einem abgegrenzten Dur-Moll-System (namentlich Dur) begründet ist. Selbstverständlich können wir die deutliche Beziehung des böhmischen Volksliedes zum musikalischen Barock und Klassizismus nicht leugnen. Nur ist diese Beziehung nicht ganz so einfach, wie es auf den ersten Blick scheint.

Schon Otakar Hostinský hat scharfsichtig erkannt, daß zwischen den Melodien der tschechischen Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts und denen, die wir z. B. in der Sammlung von Karel J. Erben³² finden,

²⁶ W. Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 403.

²⁷ J. Kresánek, o. c., S. 23, 173. Wir müssen jedoch einige Worte zu Danckerts Verteidigung hinzufügen; er konnte sich nämlich nicht auf eingehendere analytische Arbeiten über die slowakischen Volkslieder stützen. Ansonsten sind es heute gerade die slowakischen Ethnomusikologen, die bei uns zugeben, daß es trotz den beachtenswerten synthetischen Arbeiten von W. Wiora (*Europäischer Volksgesang*, Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen, Köln 1952, u. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Die Musik im alten und neuen Europa, Kassel 1957) zu dem zitierten Werk Danckerts kein würdiges Pendant gibt. Vgl. O. Elschek, *Porovnávacia úvodná štúdia*, o. c., S. 112.

²⁸ W. Danckert, o. c., S. 395 f.

²⁹ J. A. F. Helfert—O. Hostinský, *Volkslied und Tanz der Slaven*, Die Oesterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Böhmen I, Wien 1894, S. 462—482.

³⁰ B. Václavěk—R. Smetana, o. c., S. 136, 139.

³¹ Zuletzt faßte bei uns J. Fukač diese Ansichten zusammen; vgl. o. c., S. 330. Zu der Arbeit von Fukač wurde gleich nach ihrem Erscheinen der Einwand erhoben, daß es sich um eine nicht genügend belegte Studie handelt; vgl. *Literární noviny* XV, 1966, Nr. 27, S. 10. Dieser Einwand ist überflüssig scharf formuliert. Derartige Erwägungen werden noch lange Gegenstand von Diskussionen sein. Das Gleiche gilt selbstverständlich auch von diesem Teil meiner Arbeit.

³² K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*. (S přílohou nápěvů), Praha 1886.

nicht jener Abgrund liegt, den beiläufige Ansichten voraussetzen. Im tschechischen Volkslied herrschte ursprünglich das Dur-Empfinden, das zwar durch den Einfluß der mittelalterlichen Kirchenmusik etwas in den Hintergrund geriet, aber nicht unterdrückt werden konnte und rasch zum vollen Leben zurückfand. Das Dur des 17. und 18. Jahrhunderts empfinden wir eher als freundschaftliches, verwandtes Element.³³ In ähnlicher Weise sehen auch Zdeněk Nejedlý oder Jan Racek den Charakter im tschechischen Lied als Merkmal seiner Volstümlichkeit an, den sie schon auf Grund von Material aus dem 14. Jahrhundert nachweisen.³⁴

Die angeführten Meinungen geraten mit den Ansichten einiger Folkloristen in Widerspruch, die behaupten, daß die Melodien umso älter sind, je weniger sie sich dem latenten Dur-Mol-Empfinden unterordnen.³⁵

13. Zur Erläuterung dieses Widerspruchs trägt in gewissem Maße die breite, allzu verallgemeinernde und ziemlich verkürzende Konzeption einer lange währenden Begegnung zweier Ideenwelten in Europa — des Südens und des Nordens, des Mittelmeers und des Atlantischen Ozeans — bei, wie sie Bence Szabolcsi in seinen Werken vertritt.³⁶ Er ist der Ansicht, daß in den skandinavischen und altgermanischen Melodien ein neues, im Süden unbekanntes Element zu erkennen ist, nämlich, daß das Tonsystem des Nordens der reinen Diatonik des Mittelmeers nicht ähnlich ist, sondern durch die „harte“ Durtonart charakterisiert wird, eine Melodik, die mit ihrem scharfen und klaren Klang und ihrer latenten verinnerlichten Harmonie die neueren Grundlagen der europäischen Musik geschaffen hat.³⁷

Der Durcharakter ist in den nordischen Melodien so tief, so kernig und individuell, daß er ganz augenscheinlich auf ein uraltes, anderes musikalisches Denken hinweist, das die Völker des Nordens in die Geschichte eingebracht haben, und das — als wir ihm begegneten — schon längst alle seine Anfangsstufen hinter sich hatte.³⁸ An einer anderen Stelle wird davon mit anderen Worten und in einem anderen Zusammenhang gesprochen. Diese altertümlichen Melodien sind bereits keine ausgesprochen einstimmige Musik mehr. Hinter ihnen wirkt der nordische Sinn für Harmonie, eine unausgesprochene Akkordik, eine neue Welt des Zusammenklangs, die auch der Melodie einen neuen Sinn verleiht und zu dem die Dur- und die Mollmusik über kurz oder lang führen mußte.³⁹

³³ Vgl. O. Hostlinský, o. c., S. 31, 33.

³⁴ Vgl. Z. Nejedlý, o. c. I, S. 142, 293; J. Racek, o. c., besonders S. 40, 86. J. Vysloužil belegt diese Tatsache mit neuem Material; vgl. *K etnomuzikologickým aspektům při studiu dějin české hudby*, NA 1966, Nr. 3—4, S. 29—34.

³⁵ Vgl. V. Karbusický, *Lidový zpěv v dějinách české hudby*, Hudební věda III—IV, Praha 1962, S. 130.

³⁶ Ich berufe mich in diesem Teil hauptsächlich auf sein o. c., trotzdem er nicht der einzige und nicht immer der ursprüngliche Autor ist, der die angeführten Ansichten vertritt.

³⁷ B. Szabolcsi, o. c., S. 65, 67, 73, 87, 109, 142, 196, 201, 218, 288.

³⁸ Ib., S. 64.

³⁹ Ib., S. 78. Vgl. a. J. Hutter, *Hudební myšlení. Od pravýkřiku k vícehlasu*, Praha 1943, S. 262 f., 409 f., 494; weiter V. Scheuffler, Rz. des Buches *Živá píseň*, o. c., S. 183, wo er sich auf die Ansichten von Sachs, Schering, Parry u. a. stützt. — Zu der Betonung des Vertikalismus kam es freilich in der künstlichen Musikkultur später im Süden Europas, in Italien. Ende des 16. Jahrhunderts erhält hier die Harmonie den völlig eigenständigen funktionellen Charakter der primären Wirksam-

Die Stimme der Durmusik ist auch in Deutschland verborgen, obwohl dort die kirchliche Diatonik und die nähere Verwandtschaft zu den südlichen Gegenden stärker zum Ausdruck kommt. Wie wir bereits anführten, ist auch in Böhmen die Durgrundlage deutlich. In Deutschland wartet sie nur auf die Gelegenheit, einen gewichtigeren Beweis für ihr Vorhandensein zu liefern,⁴⁰ und diese Zeit kommt im 17. Jahrhundert.⁴¹ Es ist jedoch bekannt, daß die deutsche Kunstmusik damals nicht nur aus den einheimischen Volksmelodien schöpfte,⁴² sondern — als im 18. Jahrhundert die Ära ihrer Vorherrschaft anbrach — auch aus manchen internationalen Quellen gespeist wurde.

14. Wir schweifen nicht allzu sehr vom Thema ab, wenn wir auch den Einfluß der tschechischen Emigrantenmusiker in Erinnerung bringen, insbesondere den Einfluß der Angehörigen der sog. Mannheimer Schule.⁴³ Die tschechischen Begründer der Mannheimer Schule haben gemeinsam mit den tschechischen Emigrantenmusikern im 18. Jahrhundert nicht nur die tschechischen Musikelemente im damaligen Weltmusikmilieu monumentalisiert, sondern sie auch breiten Schichten der europäischen Völker zugänglich gemacht. Die tschechischen Länder bildeten in dieser Zeit das Reservoir, aus dem die frische Musikalität volkstümlicher Herkunft in fast alle Gebiete des europäischen Raumes eindrang.⁴⁴

Wir würden jedoch voraussetzen, wollten wir die älteren engen Beziehungen zu der westlichen Welt außer acht lassen. Über ihren Einfluß auf die Entwicklung der tschechischen Volksmusikalität ist nachzudenken, wie beispielsweise über die deutsche Kolonisierung, die seit dem 12. Jahrhundert einsetzte. Obwohl nach neueren Forschungen der deutschen Kolonisierung als solcher für die Verhältnisse in Böhmen keine so große Wirkung zugesprochen wird, wie dies nicht nur die deutschen, sondern auch einige ältere tschechische Historiker taten, wird auch heute ihr wesentlicher Einfluß auf die Beschleunigung der Entwicklung der einheimischen wirtschaftlichen Kräfte nicht geleugnet.⁴⁵ Nach Zdeněk Nejedlý wirkte sich die deutsche Kolonisierung direkt auf das bäuerliche Volk in Böhmen, und zwar nicht nur sozial, sondern auch intellektuell aus. Nejedlý spricht sogar die scheinbar übertriebene Annahme aus, daß sich der Volksgeschmack fortlaufend stabilisierte.⁴⁶ Wir können jedoch mit Zdeněk Nejedlý voraussetzen, daß sich schon damals die deutsche Bevölkerung auch ihre Lieder

keit. (Vgl. J. Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie*. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes, Praha 1965, besonders S. 127, oder vom gleichen Verfasser vgl. *Česká hudba*, o. c., S. 85 f.) Aber wichtig ist, daß es nach der Auffassung einiger Autoren nach der Befruchtung durch die Musik der nordischen Völker dazu kam. Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 142, 177, 179; s. a. O. Hostinský, o. c., S. 32.

⁴⁰ B. Szabolcsi, o. c., S. 66.

⁴¹ Ib., S. 211.

⁴² Ib., S. 232.

⁴³ Vgl. V. Helfert, *Průkopnický význam české hudby v 18. století*, Sb. Co daly naše země Evropě a lidstvu, Praha 1939, S. 216—221.

⁴⁴ J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 95, 119, 137, 146 f., 149 f., 218, 326.

⁴⁵ Ib., S. 17 f.

⁴⁶ Z. Nejedlý, o. c. I, bes. S. 297, 331, weiter 145 f., 176 f., 313, 351; s. a. V, 1955, S. 27.

mitbrachte,⁴⁷ und daß schon seit dieser Zeit eine gegenseitige Beeinflussung bestand.

Man könnte sicher einwenden, daß die deutsche Kolonisierung nicht nur die böhmischen Gebiete ergriff, sondern auch z. B. schon im 13. Jahrhundert⁴⁸ die Slowakei. Jedoch machte sich auf der Grundlage der unterschiedlichen Bedingungen in Böhmen der direkte deutsche Einfluß, bzw. der Einfluß der westlichen Kultur, der vielfach durch die deutsche Bevölkerung vermittelt wurde, weitaus deutlicher bemerkbar. Man muß die enge Nachbarschaft von Böhmen zum deutschen Gebiet dabei ebenso in Erwägung ziehen wie die Tatsache, daß es sich nicht um einen einmaligen Einfluß handelt. Einigen Autoren zufolge können wir auch sein direktes Einwirken auf die breiten Massen des bäuerlichen Volkes verfolgen. In der Slowakei dagegen waren die deutschen Minderheiten weiter von ihrer Heimat entfernt, damit auch isolierter und außerdem auf ein nichtbäuerliches Milieu beschränkt. Die Deutschen kamen fast ausschließlich als Bergleute in die Slowakei.⁴⁹ Wichtig ist außerdem, daß sich in der Slowakei stärker als in Böhmen das Vorhandensein mehrerer slawischer Volksgruppen (Ukrainer, Polen und Tschechen und sogar bulgarische Slawen), abgesehen von den Nichtslawen, auswirkten.⁵⁰

Schon an dieser Stelle könnte man alle bedeutenden Erkenntnisse der Musikgeschichte ausführen. Nicht nur Feststellungen über die Beziehungen der tschechischen zur westlichen Musikkultur und über die Zeiten, in denen Böhmen zum Mittelpunkt der europäischen Musikströmungen wurde, sondern auch Erkenntnisse, die überzeugend nachweisen, daß die tschechische Musikkultur bei weitem nicht nur unter dem einseitigen deutschen Einfluß groß geworden ist, wie dies häufig die deutsche Musikwissenschaft nachzuweisen versuchte. Wir können ganz im Gegenteil eine Reihe von Beweisen anführen, daß sich schon seit dem 15. Jahrhundert der böhmische Einfluß in der umliegenden europäischen Musikproduktion bemerkbar machte, oder Feststellungen über die äußerst engen Beziehungen der Kunstmusik zur Volksmusik, vor allem in einigen Gebieten von Böhmen und Westmähren. Aber obwohl diese Partien aus der Geschichte der tschechischen Kunstmusik, die bei uns kürzlich übersichtlich von Jan Racek⁵¹ zusammengefaßt wurden, zu den wichtigsten gehören, halte ich es für nützlicher, mich zunächst mit Fragen zu befassen, die speziell die Ethnomusikologie gelöst hat. Außerdem möchte ich auf einige Probleme eingehen, die sich auf die Volkskultur als Ganzes beziehen.

⁴⁷ Ib. I, S. 297. O. Hostinský, o. c., S. 28 u. 39, ist der meiner Ansicht nach, etwas übereilten Meinung, daß die Übernahme fremder Melodien der Volkslieder in Böhmen nur sporadisch vorkam und daß diese Fälle keinen Einfluß auf den Charakter des Gesangs des böhmischen Volkes haben konnten. Er selbst läßt aber an anderen Stellen gerade z. B. den deutschen Einfluß zu. (Vgl. z. B. S. 58.) Wie dies wirklich war, zeigt einzig und allein eine eingehende vergleichende Forschung. Aber schon bei einer flüchtigen Betrachtung lassen sich zahlreiche Zusammenhänge nicht abstreiten.

⁴⁸ Vgl. V. Chaloupecký, *Staré Slovensko*, Bratislava 1923, bes. S. 252.

⁴⁹ Ib., S. 168, 174 u. a.

⁵⁰ Ib., S. 18, 182 u. a.

⁵¹ In o. c. *Česká hudba* vgl. a. die ganze wichtige Literatur, die die verfolgte Epoche betrifft, S. 221—275.

15. Auf die auffälligen melodischen Kontakte zwischen dem böhmischen und dem deutschen Volkslied haben einige bedeutende Persönlichkeiten aufmerksam gemacht. Béla Bartók ist beispielsweise der Ansicht, daß das Gebiet von Böhmen von Melodien deutschen Ursprungs bestimmt seit langer Zeit durchzogen ist.⁵² Das nimmt — so bemerkt er — nicht wunder, wenn man sich die geographische Lage des böhmischen Gebietes vergegenwärtigt. Als etwas übertrieben sehen wir den Standpunkt von Petr Panoff an, der behauptet, daß das Volkslied der Tschechen ähnlich wie das Lied der Kroaten und Slowenen schon so europäisiert ist, daß man nichts Beachtliches mehr daran finden kann.⁵³ Mehr Wahrheit finden wir bei Werner Danckert, der im Volksgesang und in der Volksmusik der westlichen Slawen die typische Randzone der „westeuropäischen Musikentwicklung“ sieht.⁵⁴ Er sieht aber, wie wir bereits betonten, die Verschiedenheit des slowakischen und des böhmischen Volksliedes nicht deutlich genug. Am besten von allen angeführten Forschern hat die gesamte Situation meiner Ansicht nach Bence Szabolcsi betrachtet. Er reiht die tschechische Volksmusik in den Bereich der westeuropäischen ein, spricht ihr aber ihre Ursprünglichkeit nicht ab. Und weiter nach Osten, schon im Raum des Donaukessels, konstatiert er eine völlig andere Welt.⁵⁵

Von den deutschen Musikologen spricht als einer der letzten Karl M. Komma über die Beziehungen zwischen der böhmischen und der deutschen Volksmusik.⁵⁶ Obwohl seine Arbeit bei uns nicht ohne berechtigte kritische Hinweise⁵⁷ aufgenommen wurde, muß man mit einigen darin geäußerten Ansichten übereinstimmen. Wir sind ihnen sogar hier schon begegnet.⁵⁸ In den Deutschen sieht Komma die Vermittler des allgemein westlichen kulturellen Erbes nach Osten. Aber im böhmischen Milieu, sagt er, wurden die deutschen und westeuropäischen Merkmale mit bewunderungswürdiger Assimilationsfähigkeit tschechisiert, so daß beispielsweise die melodische Natur der heutigen böhmischen Lieder zwar eine Verbindung mit der westeuropäischen Kultur aufweist, aber daneben ganz persönliche nationale Merkmale auftreten. Diese beruhen ganz besonders

⁵² Ich zitiere nach Bartóks Arbeit *Slovenské ľudové piesne* I, Bratislava 1959, S. 48 f. Die Studie wurde im Jahre 1923 geschrieben und erschien in der angeführten Sammlung in drei Sprachfassungen: slowakisch, deutsch und ungarisch. Diese Frage berührte Bartók jedoch auch noch in anderen eigenen Arbeiten.

⁵³ Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 192.

⁵⁴ W. Danckert, o. c., S. 391.

⁵⁵ B. Szabolcsi, o. c., S. 423 f.

⁵⁶ K. M. Komma, *Das böhmische Musikantentum*, Kassel 1960, bes. S. 28—50.

⁵⁷ Vgl. bes. B. Štědroň, *Revanšismus ani v hudbě nespí*, HR XIV, 1961, S. 986 bis 989.

⁵⁸ Außer den von uns angeführten Meinungen, können wir noch auf andere verweisen. Auch O. Hostinský schrieb z. B., daß wir, wenn wir den heutigen Charakter des böhmischen Volkes beurteilen wollen, nicht das ausschließen können, wodurch der ursprüngliche Charakter der Tschechen infolge der uralten Beziehungen zu den westeuropäischen Völkern unabwendbar verändert wurde; vgl. o. c., S. 7. In neuester Zeit weist J. Vysloužil auf die Beziehungen zwischen den tschechischen und den westeuropäischen Melodien hin. *K etnomuzikologickým aspektům*, o. c., S. 30. Er schreibt, daß viele Melodien, die nicht immer völlig eindeutiger Herkunft sind, allmählich zu einem allgemeinen Eigentum einer Reihe von europäischen Völkern werden.

auf der rhythmischen Anordnung.⁵⁹ Komma stellt in der böhmischen Musik einen aufpeitschenden Akzent und eine schaukelnde, energiegeladene Bewegung fest.⁶⁰

16. Komma betont ebenso wie z. B. Danckert, daß die Slawen in Mähren gegenüber den Tschechen länger die alten Liedschichten bewahrten. Wir haben schon einige Umstände angedeutet, warum dies so war. Versuchen wir jedoch auf Grund aller bekannten Tatsachen, diese Frage eingehender zu lösen. Warum löst sich gerade das östliche Drittel von Mähren von dem westlichen Melodiestil, und warum schließt es sich dem östlichen Stil an? Nicht einmal die Ansicht von Zdeněk Nejedlý, daß der böhmische Kern aus dem Zentrum Böhmens nur den westlichen Teil Mährens zu beeinflussen vermochte,⁶¹ während in Ostmähren, ähnlich wie in der Slowakei, längere Zeit hindurch ein archaischerer Zustand erhalten blieb, zerstreut den dichten Nebel, der diese Frage verhüllt.

Bei der Lösung der Problematik gehen wir von zwei Gesichtspunkten aus: 1. von dem Standpunkt, daß es breitere Zusammenhänge gibt, die das Volkslied in Mähren in zwei Stilbereiche teilen, die die Grenzen unseres Landes überschreiten, und 2. vom Standpunkt, daß sich hier kleinere Gebiete gebildet haben. Sehr auffällig sind z. B. die Zusammenhänge der Volksmusikultur in Südostmähren und in der Südwestslowakei, obwohl die Slowakei seit dem 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1918 ihre Entwicklung in einem anderen Staat als Mähren erlebt hat.

Auch in anderen Kulturbereichen zeigt sich die enge Verbindung zwischen dem östlichen Teil Mährens und dem südwestlichen Teil der Slowakei. Beweise dafür erhalten wir wieder auf Grund von Feststellungen der dialektologischen Forschung. An der tschechisch-slowakischen Sprachgrenze überdecken sich die Grenzgebiete der für typisch tschechisch mit den für typisch slowakisch angesehenen Erscheinungen, und zwar sowohl wenn es sich um eine Innovation gegenüber der Aufrechterhaltung eines älteren Zustandes handelt, als auch bei unterschiedlichen Veränderungen des älteren Zustandes von beiden Seiten. So hat die Abänderung des alten *y, ú*, die für die westlichen Gruppen der tschechischen Mundarten, d. h. für die sog. tschechischen Dialekte im engeren Sinne (*ej, ou*) und für die Dialekte aus der Haná (*é, ó*) charakteristisch ist, das östliche Drittel Mährens im allgemeinen nicht erreicht. Andererseits haben verschiedene Innovationen, die als typisch slowakisch gegenüber dem „tschechischen“ Beibehalten des älteren Zustandes (oder gegenüber der verhältnismäßig kleineren westlichen Änderung) angesehen werden, sich nicht so stark auf die westslowakischen Mundarten ausgedehnt. Andere „slowakische“ In-

⁵⁹ Kürzlich schrieb nach O. Hostinský, (o. c., S. 40 f.) daß die charakteristischen Merkmale des böhmischen Volksliedes im Rhythmus gesucht werden müssen, J. Stanislav, *O lidové hudbě, písni, tanci a lidové tvořivosti I*, Učební texty vysokých škol, Praha 1958 (Ofset), S. 41. Auch J. J. Langer machte sich schon darauf aufmerksam und nach Hostinský vor allem O. Zich.

⁶⁰ Die österreichischen Forscher weisen wieder auf die formale Lauterkeit des böhmischen Volksliedes hin, was für dieses tatsächlich schon seit den ältesten Dokumenten bezeichnend ist; ich führe W. Deutsch an, der sich in diesem Sinne bei der internationalen Konferenz über die Katalogisierung der Melodien in Bratislava 1965 äußerte.

⁶¹ Z. Nejedlý, *Dějiny národa českého I*, Praha 1953, S. 33 f.

novationen haben sich demgegenüber wieder bis in die östlichen Teile Mährens verbreitet. Die Beziehungen der Mundarten in beiden Richtungen in diesem Grenzbereich sind ein Erbe aus älteren, vornationalen Zeiten und deuten auf ältere sozialwirtschaftliche Verhältnisse, Kontakte und Einflüsse hin.⁶²

Diese dialektologischen Bemerkungen sind wichtig, weil sich die Mundartengrenzen in gewissem Maße mit den Grenzen der musikalischen Dialekte decken. In ähnlicher Weise stellte dies Filaret Koléssa in der Ukraine fest.⁶³ Stellen wir also in Mähren Anzeichen für eine Verbindung der Spracherscheinungen oder sogar ganzer Mundarten mit verhältnismäßig alten Verwaltungsgebieten fest, worauf in letzter Zeit Lubomir Havlík aufmerksam machte,⁶⁴ dann dürfen wir analog dazu auch eine Differenzierung der musikalischen Dialekte annehmen.

17. Mit Rücksicht auf die Lösung der Frage der Grenzen zwischen beiden Stilbereichen in Mähren führe ich die Hypothese an, die seinerzeit Béla Bartók ausgesprochen hat: Das Volk, das die Gebiete von den Karpaten, der Tatra bis zur Drau bewohnt hat, muß einst einen gemeinsamen einheitlichen Stamm gebildet haben. Bartók urteilte deshalb so, weil er das kroatische Lied aus der Gegend des Drau- und Murdelta, das Lied aus der Karpatoukraine, das slowakische und das ungarische Lied als einen strukturelleinheitlichen Typ mit nur kleinen Abweichungen ansah.⁶⁵ An Bartók knüpfte Jozef Kresánek an, der ergänzte, daß auch die Lieder der polnischen Goralen und die Lieder aus Südostmähren eine ähnliche Struktur besitzen. Wir fügen darüber hinaus hinzu, daß diese Struktur auch die Lieder der Slawen in Niederösterreich hatten.⁶⁶

Die historische Forschung hat zwar die Hypothese über den einheitlichen Stamm auf einem so ausgedehnten Gebiet noch bevor sie ausgesprochen wurde widerlegt. Doch ist die Feststellung einer relativen strukturellen Einheit interessant, wenn wir die Existenz von Großmähren in Betracht ziehen. Die Verbreitung des Melodietyps deckt sich regional nicht völlig mit dem Gebiet des großmährischen Reiches. So einfach ist es nicht. Doch kann von der Voraussetzung ausgegangen werden, daß eine bestimmte Kultur sich später geographisch zurückgezogen oder auch ausgedehnt hat. Fügen wir noch hinzu, daß die byzantinische christliche Konzeption auch bis ins heutige Mähren reichte. Sie stieß hier mit der römischen Konzeption zusammen,⁶⁷ was die Hypothese, daß die uralte Verbindung mit Byzanz in der Kultur ihre Spuren hinterlassen hat und es zumindest zu einer befruchtenden Einwirkung gekommen ist, nicht von der Hand weisen läßt. Gehen wir noch weiter in die Geschichte zurück, dann stellen wir

⁶² Nach J. Bělič, o. c., S. 136 f.

⁶³ Vgl. bei J. Kresánek, o. c., S. 196.

⁶⁴ L. Havlík, *Gens Maravorum* (Poznámky k vývoji gentes u Slovanů), Sb. Strážnice 1946—1965. Národopisné studie, Brno 1966, S. 126 f.

⁶⁵ B. Bartók, *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*, Archivum Europae centroorientalis II, Budapest 1936, S. 33; nach dem Separatdruck.

⁶⁶ J. Kresánek, o. c., S. 29. Vgl. a. K. Plicka, *Slovenský spevník I. 500 ľudových piesní slovenských*, Praha—Bratislava 1961, wo er einige Aufzeichnungen aus Niederösterreich veröffentlichte (vgl. z. B. Nr. 384 oder 399).

⁶⁷ Vgl. dazu z. B. J. Raček, *Česká hudba*, o. c., S. 19 f.; oder s. *Dějiny světa III*, Praha 1960, S. 233.

beispielsweise fest, daß bei der Lösung der komplizierten Frage der Ethnogenese der Mährer zwar die slawische ethnische Zugehörigkeit als grundlegend anerkannt wird, aber gleichzeitig die starke ältere, vorangegangene Mischung und die Einflüsse fremder ethnischer Gruppen nicht vergessen werden. Unter anderem weiß man auch von einer materiellen Kultur aus dieser Zeit, die z. B. von südöstlichen, aus der Schwarzmeergegend kommenden Einflüssen bestimmt wird.⁶⁸

18. Im Kontext der vorangegangenen Erwägungen kann erneut auf ältere Hypothesen hingewiesen werden, die kühn auf Beziehungen zur altgriechischen Musikkultur hinweisen. Vladimír Ůlehla stellte nach Janáček's Schüler, dem Volksliedsammler Hynek Bím, besonders die Verwandtschaft des spätantiken sog. Seikilos-Liedes mit einigen Liedern aus der Umgebung der mährischen Stadt Strážnice fest.⁶⁹ Von dem Seikilos-Lied wird andererseits ganz allgemein behauptet, daß es sich um ein Volkslied handeln könnte. Auch Jozef Kresánek gelangte durch kritisches Vergleichen zu der Feststellung analoger Zusammenhänge an Hand slowakischen Materials.⁷⁰ Auf der Grundlage der Ähnlichkeit der Tetrachorde und quintakkordischen Vorgänge fand er zu diesem Lied gleichfalls Parallelen.

Kresánek ist jedoch der Ansicht (wie phantastisch seine Mutmaßungen auch klingen mögen), daß die auffallende Verwandtschaft zwischen der slowakischen und altgriechischen Volksmusik — auch im Instrumentarium und im musikalischen System — dadurch verursacht wurde, daß beide von den gleichen Quellen ausgehen. Er teilt nicht die Ansicht, daß sich in unserer Musik die Einflüsse der griechischen Musik erst nach der Ansiedlung der Slawen in den heutigen Siedlungen bemerkbar machten,⁷¹ oder daß unsere Musik solcherart von der byzantinischen Christianisierung beeinflusst worden wäre.⁷²

Es wäre sicher äußerst phantastisch, wenn wir in Parallelen zum Seikilos-Lied — ohne andere Möglichkeiten zuzulassen — nur eine direkte genetische Verbindung sehen würden. Damit würden wir den Bereich ernsthafter wissenschaftlicher Erwägungen überschreiten.⁷³ Die Ähnlichkeit dieser fernliegenden Dokumente kann nämlich auf gemeinsamen Merkmalen

⁶⁸ Vgl. L. Havlík, o. c., S. 116. Der Aspekt auf die vorangegangene Mixtation und auf die Einflüsse fremder ethnischer Gruppen bei der Lösung der Genese der Volkskulturen der einzelnen Gebiete darf niemals unterschätzt werden.

⁶⁹ V. Ůlehla, *Živá píseň*, o. c., S. 161. Es wäre jedoch möglich, auch nähere Parallelen anzuführen, und zwar aus derselben Arbeit von Ůlehla; vgl. Melodien Nr. 35 u. 138/2. Die Transkription des Seikilos-Liedes s. z. B. bei J. Hutter, o. c., S. 256.

⁷⁰ J. Kresánek, o. c., S. 182—188.

⁷¹ *Ib.*, S. 187 f. Auf einige der angeführten Ansichten von J. Kresánek stützte sich L. Mokřý, *Hudobná problematika veľkomoravského obdobia. O počiatkoch slovenských dejín, Sborník materiálov*, Bratislava 1965, S. 279. Das Entstehen des quartonalen (tetrachordalen) Liedes verweist er in die Zeit der relativen Einheit des musikalischen Ausdruckes der einzelnen slawischen ethnischen Gruppen.

⁷² J. Kresánek läßt an anderer Stelle zu, daß auf die slawischen Gebiete und auch auf die heutige Slowakei die Tradition der sog. „Igricen“ aus der antiken Kultur übergehen konnte; *ib.*, S. 34.

⁷³ Vgl. J. Fukač, o. c., S. 335; s. a. seine Studie *Über den musikalischen Charakter der Epoche von Großmähren*, Sb. Magna Moravia, Sborník k 1100. výročí příchodu byzantské mise na Moravia, Praha 1965, S. 433.

der Musikkultur beruhen. Auch so bleibt freilich die Frage offen, ob an dieser Ähnlichkeit der gemeinsamen Merkmale die direkte genetische Kontinuität der grundlegenden und eo ipso verneinden Prinzipien teilhatte, oder ob wir ihr polygenetische Entstehung zugestehen sollen. Obwohl auch die Analogie eines bestimmten Prinzips oder Typs nicht immer die Migration einer kulturellen Erscheinung und umso weniger ihres Trägers bedeuten muß,⁷⁴ bilden einige angeführte Tatsachen die Voraussetzung für einen direkten Kontakt.

19. Hier wollen wir noch auf die Eingliederung der großmährischen Kultur in die damaligen Kulturströmungen hinweisen. Es drangen zahlreiche europäische und außereuropäische Einflüsse auf sie ein, aber nach dem vorhandenen Beweismaterial verstand es das mährische Milieu, diese zu rezipieren und eine Kultur eigenen Charakters zu schaffen. Die charakteristischen Erscheinungen dieser Kultur überwogen in den zentralen Gebieten von Großmähren, in Süd- und Südostmähren und in der Südwestslowakei.⁷⁵ (Die heutige Südwestslowakei bildete im übrigen damals mit dem historischen Mähren ein unteilbares Ganzes.⁷⁶)

Obwohl wir aus den großmährischen archeologischen Funden vor allem einiges über die von den höheren privilegierten Schichten konsumierte Kultur erfahren, steht aber die damalige kulturelle Einheit beider heutigen Gebiete⁷⁷ offenbar nicht ohne Beziehung zu der rezenten Volkskultur. Das zeigen äußerst auffällig die Dokumente der Musikkultur. Es ist bekannt, daß sich der Südwesten der Slowakei durch die archaischesten Melodiemerkmale, überdeckt von neueren Schichten, auszeichnet.⁷⁸ Eine ähnliche Situation besteht auch in Südostmähren.

Béla Bartók stellte (auf Grund von Vergleichen mit anderen Musikkulturen) für Mähren eine alte und ausdrucksvolle Melodieschicht fest. Für Mähren ist sie angeblich ebenso charakteristisch, wie die walachische Kultur für die Slowakei oder der alte Stil der madjarischen Melodien für das madjarische Gebiet.⁷⁹ Die Melodien, die Bartók meint, sind auf Ostmähren konzentriert und ein wesentlicher Prozentsatz von ihnen stammt wiederum aus dem Gebiet von Südostmähren. Bartók charakterisiert kurz die Schicht der originellen mährischen Melodien wie folgt: Die vier- oder dreizeiligen isometrischen Melodien haben häufig die Hauptäsur

⁷⁴ Auf dem Gebiet der vergleichenden Volksliteraturforschung bewiesen einige Monographien das polygenetische Entstehen nicht nur grundsätzlicher Themen und isolierter Motive, sondern vereinzelt auch komplizierter Sujets. Auf dem Gebiet der Musik-Folkloristik drückte sich darüber im gleichen Sinne wiederum als erster O. Hostinský aus, o. c., S. 37.

⁷⁵ Vgl. L. Havlík, o. c., S. 123.

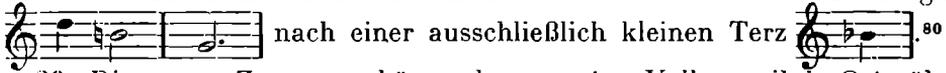
⁷⁶ Vgl. V. Chaloupecký, o. c., S. 28, 183 f.

⁷⁷ Vgl. V. Frolec—D. Holý, *K etnografické diferenciaci na jihovýchodní Moravě*, Sb. Strážnice 1946—1965. Národopisné studie, Brno 1966, S. 168.

⁷⁸ Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 272; ähnlich schreibt auch O. Elschek, *Krajové štýly v našej ľudovej hudbe*, LT X, 1960, S. 311.

⁷⁹ J. Kresánek wirft Bartók aber vor, daß dieser sich, sofern es sich um das Alter der walachischen Lieder handelt, einer Identifikation des charakteristischen mit dem allerältesten schuldig gemacht hat (o. c., S. 163).

auf der VII. Stufe. Sehr charakteristisch ist für sie die Beendigung



20. Die engen Zusammenhänge der rezenten Volksmusik in Ostmähren und in der Westslowakei und die Teilung der Volkskultur in Mähren in eine westliche und östliche können jedoch nicht nur in die ältesten Zeiten zurückverfolgt werden. Beides wurde durch eine Reihe von Faktoren auch in der späteren Entwicklung bedingt. Dazu verhalf unter anderem auch die späte Kolonisierung der Böhmischemährischen Höhe,⁸¹ die als Siedlungsgebiet keine günstigen Voraussetzungen für die Landwirtschaft bot.⁸² Wir setzen voraus, daß hier neben Kolonisten aus den überfüllten Gebieten Mährens auch Kolonisten aus Böhmen siedelten. Da in der gleichen Zeit auch die Přemyslidenfürsten und ihr Hof nach Mähren kamen, unter deren Einfluß auch die Klöster standen, ist es nicht ausgeschlossen, daß sich dort das böhmische Element in bedeutender Weise geltend machte. Auf ähnliche Weise kam die Slowakei durch den Bevölkerungsaustausch Mähren näher, obwohl diese Gebiete seit dem 13. Jahrhundert durch Staatsgrenzen getrennt waren. In der Zeit der sog. walachischen Kolonisierung kommt über die Karpatenkämme gemeinsam mit dem slowakischen Ethnikum auch das schlesisch-polnische und das ukrainische nach Ostmähren, ja sogar der Einfluß des rumänischen ist vorhanden.⁸³ Erinnern wir uns auch an die Zeit der religiösen Gegenreformation.⁸⁴ Auch die militärischen Feldzüge gegen Ostmähren, die meist aus dem Osten kamen, hatten ihren Einfluß. Ohne Zweifel haben auch Soldaten als Vermittler der Verbindung verschiedener Volkstraditionen mit der hohen Kultur fungiert.

Verschwindend klein ist in Ostmähren die deutsche Kolonisierung, die ansonsten das westliche Gebiet entlang der Südgrenze und hauptsächlich entlang der Nordgrenze, teilweise auch das Gebiet der Böhmischemährischen

⁸⁰ B. Bartók, *Slovenské ľudové piesne* I, o. c., S. 48. Bartók hat jedoch nicht recht, wenn er sagt, daß alle diese Melodien im Parlando-Rubato-Typ verlaufen. Gerade die Melodie 20c z. B., die er nach der Sammlung von Sušil anführt (nach der neuen Ausgabe F. Sušil, *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, Praha 1951, Nr. 53), ist auch mit dem Tanz verknüpft. — Auch L. Janáček war sich der Eigenständigkeit und Autochthonie der ostmährischen Volksmusikultur auf ähnliche Weise bewußt. Er schrieb darüber: „Wir haben uns daheim auf uns selbst angewiesen entwickelt und sind auf jenen Grundlagen in der Musik ohne fremde Hilfe, auf denen heute alle modernen Kompositionen aufgebaut sind.“ (o. c., S. 143). Wenn Janáček über das böhmische Volkslied als von einer neuen und Verfallschicht spricht, dann fühlt er es als fremd und neu verglichen mit dem ostmährischen Lied. So muß man Janáček verstehen! Andererseits müssen wir den Einwänden von O. Hostinský völlig recht geben, sofern es sich um einige Theorien Janáček's handelt; vgl. o. c., S. 33. Vgl. dazu J. Vysloužil, *Vizovská folklorní lokalita*, o. c., S. 105, Anm. 54.)

⁸¹ Vgl. L. Havlík, o. c., S. 126.

⁸² Vgl. F. Dostál, *K původu a vývoji pozdně feudální diferenciacie venkovského lidu na Moravě do pol. 17. stol. Počátky Hanáků a Valachů*, Sb. Strážnice 1946—1965. *Národopisné studie*, Brno 1966, S. 210. Bis in die Zeit der Kolonisierung war freilich die Böhmischemährische Höhe die natürliche und naturbedingte Trennwand, die die Bevölkerung Böhmens von der Bevölkerung Mährens trennte; vgl. *Dějiny světa* III, o. c., S. 231.

⁸³ Vgl. J. Macůrek, *Valaši v západních Karpatech*, Ostrava 1959, S. 327 f.

⁸⁴ Vgl. z. B. J. Obršlík, *Stahovanie moravských poddaných na Slovensko koncom 17. a v prvej polovici 18. storočia*, *Historické štúdie* IV, 1958; s. bes. S. 152.

schen Höhe und die Umgebung von Brno erreichte. (Der Hauptstrom dieser Kolonisierung in den westlichen Grenzgebieten Mährens steht zeitlich in direkter Beziehung zu der deutschen Kolonisierung in Böhmen, die wir bereits erwähnt haben. Es ist aber erwiesen, daß die deutsche Bevölkerung in jeder dieser neuen Siedlungen eine etwas andere Zusammensetzung hatte.) Ganz Ostmähren mit Ausnahme des Kravařsko (Kuhländchen) blieb jedoch fast unberührt von den deutschen Kolonisierungswellen, und auch die Eingriffe anderer nichtslawischen Ethniken waren verschwindend klein. Sofern sich hier eine andere Ethnik geltend machte, war es zum überwiegenden Teil die slawische. Außer denen, die mit der walachischen Kolonisierung hierher vordrangen, kennen wir im Süden von Ostmähren noch das kroatische Ethnikum (die Kolonisierung im 16. und 17. Jahrhundert).⁶⁵ Obwohl auch neue Forschungen seinen direkten Einfluß auf die südmährische Kultur nicht erwiesen haben, bleibt doch ein Körnchen Wahrheit dabei, daß sich die ethnische Mischung zumindest auf die unterschiedliche mentale Konstitution des Volkes auswirkte.

21. Neben dem direkten ethnischen Einfluß kamen im Lauf der Entwicklung noch andere Komponenten hinzu, die die Verschiedenheit der Volkskultur in den westlichen und östlichen Teilen unseres Gebietes bewirkten, Komponenten, die in Mähren zusammentrafen und auch die unterschiedliche Entwicklung der Volksmusikultur bewirkten. Als wir über die Wirkung der deutschen Kolonisierung in Böhmen sprachen, führten wir Ansichten über ihren Einfluß insbesondere auf die Entwicklung der wirtschaftlichen Kräfte an. Orest Zilynskyj hat (ähnlich wie Zdeněk Nejedlý) festgestellt, daß in Böhmen als einzigem slawischen Land im 13.—15. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem raschen Wachstum der Städte und des Handwerks, gemeinsam mit dem Sieg der Geldwirtschaft und insbesondere mit der Eröffnung neuer Lebensperspektiven für den einfachen Menschen, ein jäher Entwicklungsumschwung im Denken der breiten Volksschichten entstand. Gleichzeitig kam es auch zu einer Änderung des Brauchtumssystems des böhmischen Volkes und dadurch auch zu einer Veränderung der damit verbundenen Liedschicht.⁶⁶

Ziehen wir auch in Betracht, was die Hussitenzeit in Böhmen für die Volksmusik bedeutete. Für diese Zeit stellt Zdeněk Nejedlý eine Katastrophe — die Verletzung der organischen Entwicklung des Volksliedes — fest.⁶⁷ Die Hussitenzeit hat seine Entwicklung fast unterbrochen⁶⁸ — sie

⁶⁵ Vgl. dazu R. Jeřábek, *Moravšti Charváci v literatuře*, Sb. Strážnice 1946—1965, Národopisné studie, Brno 1966, S. 273—291; derselbe, *A propos du problème de l'influence culturelle de la colonisation Croate sur la culture populaire en Moravie*, SPFFBU 1967, F 11, S. 59—72; s. a. V. Frolec—D. Holý, o. c., S. 169 f. In Zukunft wird es jedoch nicht ungünstig sein, erneut die älteren Zusammenhänge der Bevölkerung in Südmähren und in der Westslowakei mit den angrenzenden Gebieten der Südslawen zu untersuchen.

⁶⁶ O. Zilynskyj, *Česko-polské spojitosti v oblasti lidových zvyků*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, 1955, Jazyk a literatura II, S. 94.

⁶⁷ Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu* IV, Praha 1955, bes. S. 72.

⁶⁸ Gegen diesen Schluß von Z. Nejedlý polemisierte kürzlich V. Karbusický, o. c., S. 130. Freilich, wie wir weiter anführen, würden wir Nejedlý einseitig interpretieren, wenn wir den Nachsatz verschweigen würden, in dem Nejedlý die Kontinuität der Entwicklung nicht leugnet.

verfolgte alles Leben in den Schenken, sie verfolgte den Tanz, verurteilte die Kirchweih, den Fasching, ja sogar Hochzeitsfeste mit großem Glanz.⁸⁹ Sie verwarf auch die Instrumentalmusik, besonders die Pfeifer und Spielleute.⁹⁰ Ein lateinisches Gedicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts klagt die Hussiten an, auch den Volksgesang bei der bäuerlichen Arbeit vernichtet zu haben.⁹¹ Den musikalischen Ausdruck in Böhmen beherrschte auf lange Zeit die vokale Kultur — das volkstümliche geistliche Volkslied,⁹² von dem sich freilich nicht behaupten läßt, daß es nur böhmische Wurzeln hat.⁹³ Erst das 17. und hauptsächlich das 18. Jahrhundert verwandelte nach der Zeit der Renaissance (deren Einfluß sich aber wegen ihres aristokratischen Charakters in den breiten Schichten nicht geltend machte), die singenden Böhmen in spielende Böhmen, die böhmischen Sänger in böhmische Musikanten.⁹⁴ Doch muß gesagt werden, daß keine Katastrophe oder Revolution in der Kunst so radikal ist, um alle Fäden, die die neue Zeit mit der alten verbinden, abreißen zu lassen.⁹⁵ Wie wir schon nach Otakar Hostinský erwähnten, verlief die geschichtliche Entwicklung der musikalischen Seite des böhmischen Volksliedes nicht so, daß das Verhältnis zwischen den im 15.—16. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert entstandenen Melodien gegensätzlich gewesen wäre.⁹⁶ Wir finden in der Entwicklung keinen Umsturz, der die neuen Melodien völlig und für alle Zeiten ihrem älteren Charakter entfremdet hätte.⁹⁷ Umgekehrt war es gerade das Volkslied, das in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) die Kontinuität des böhmischen musikalischen Denkens bewahrte.⁹⁸ Und daß in Böhmen selbst jene Lieder, gegen die die vorhussitischen und hussitischen Moralisten am meisten eiferten, nicht verstummt, belegt eine Sammlung des Jan Jeník z Bratřic aus der Zeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts.⁹⁹

Für eine ähnliche Übertönung älterer Traditionen haben wir in unseren östlichen Liedgebieten keine analoge Situation, so daß wir hier eine weitaus unmittelbare Anknüpfung an die alten Traditionen voraussetzen können. Das Wirkungsfeld der hussitischen Revolution reichte zwar weit über das Gebiet von Böhmen hinaus, doch dürfen wir eine geringere Intensität der strengen Verbote mit zunehmender Entfernung von den böhmischen Zentren der Hussitenbewegung annehmen.

⁸⁹ Nach Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu* IV, o. c., S. 68—77. Der Widerwillen gegen das weltliche Volkslied trat jedoch schon bei den Vorläufern von Hus stark auf; vgl. ib., S. 102—107.

⁹⁰ Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu* II, Praha 1954, S. 184 f.; o. c., IV, S. 76 f.

⁹¹ Ib. I, S. 310, Anm. 35.

⁹² Ib. IV, S. 74.

⁹³ Ib., S. 57.

⁹⁴ Ib., S. 80; vgl. a. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 103.

⁹⁵ Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu* II, o. c., S. 13.

⁹⁶ Vgl. O. Hostinský, o. c., S. 33.

⁹⁷ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 89.

⁹⁸ Ib., S. 93.

⁹⁹ J. Jeník z Bratřic, *Pisně krátké ve větším počtu starodávné lidu obecného českého, které při muzice neb hudbě dávaly se hráti, při čemž od tanečnickův vesele se zpívalo a nočně tančilo nebo rejdovalo*. Die neueste Ausgabe von J. Markl, *Rozmarné písničky Jana Jeníka z Bratřic*, Praha 1959.

Die Bemerkungen über den Einfluß der Hussitenrevolution führt uns nicht nur zu Erwägungen über ihre direkte, wesentlich breitere Wirkung, sondern auch zu der Feststellung, daß die hussitische Tradition später in der Bewegung der Mährischen Brüder weiterlebte, über deren Einfluß außerhalb der tschechischen Länder wiederum kein Zweifel besteht. Hier ist wenigstens der Einfluß des tschechischen geistlichen Liedes in der Slowakei und in Polen zu erwähnen.¹⁰⁰ Es waren aber auch noch ältere tschechische Einflüsse vorhanden, die sich schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts, ja noch früher bemerkbar machten.¹⁰¹

22. Über den tschechischen Einfluß in Richtung Osten schrieb vor kurzem beispielsweise Josef Macůrek. Im 14.—16. Jahrhundert, sagt er, kann überhaupt nicht über die West- und die Ostslawen als zwei verschiedene Völkergruppen gesprochen werden. Es handelte sich um eine umfangreiche und enge kulturelle Zusammenarbeit und geistige Zusammenhänge großen Umfangs, zu denen die tschechische Seite die Initiative gab. Als ob eine neue Phase des Großmährischen Reiches und der Zeit danach angebrochen wäre. Aus der geschichtlichen Entwicklung ist beispielsweise ersichtlich, wie das galizische Rußland im 14.—15. Jahrhundert mit dem tschechischen Milieu eng verbunden war.¹⁰²

Wir können daher die Frage aussprechen, ob sich vielleicht nicht gerade damals der westeuropäische Einfluß auch auf das Lied in einem Teil der Westukraine durchsetzte, der in der Thematik und Poetik zu erkennen ist. In dieser Zeit machte sich nämlich dort ein ungewöhnlich intensiver Einfluß der tschechischen Amtssprache geltend.¹⁰³ Aber bei der Erläuterung der Zusammenhänge muß selbstverständlich auch mit einem weiteren allmählichen Übergreifen des westlichen Einflusses in Richtung Osten über die Slowakei und Polen gerechnet werden. Warum diese Einflüsse in diesem Maße nicht auch auf die melodische Seite übergreifen haben, haben wir uns schon zu begründen bemüht. Nur noch soviel zum Abschluß, daß die Bindung der Melodie an den Text nicht eng ist, daß die Melodien beständiger sind, daß neue Texte häufig mit älteren schon fertigen Melodien unterlegt werden. Außerdem kann noch hinzugefügt werden: Wenn dies auf dem Gebiet der Folklore bis heute gilt, so galt dies in älteren Zeiten auch auf dem Gebiet der hohen Kultur. Als Komponisten der Lieder sah man lange Zeit nur den Dichter, nicht den Schöpfer der Melodie an.¹⁰⁴ Deshalb mußten auch die Melodien bei weitem nicht mit den Texten gleichzeitig migrieren. Veränderungen im Text konnte völlig selbstständig auftreten. Doch dies ist schon ein anderer Fragenkomplex, der uns dazu führt, auch

¹⁰⁰ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 58 u. 200. Neue Forschungen zeigen jedoch das Wirken der böhmischen Musik auch in Gebieten, wo man dies gar nicht voraussetzen konnte, beispielsweise in Finnland. Vgl. T. Mäkinen, *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones-Melodien*, Jyväskylä 1964.

¹⁰¹ Vgl. Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu I*, o. c., S. 196. S. a. L. Havlík, *Tři kapitoly z nejstarších česko-polských vztahů*, Slovanské historické studie IV, 1961, S. 5—86.

¹⁰² J. Macůrek, *K otázce kulturních souvislostí západních a východních Slovanů v XIV.—poč. XVI. století*, Sb. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963, S. 330, 332 f.

¹⁰³ *Ib.*, S. 332.

¹⁰⁴ Vgl. J. Chailley, *40 000 let hudby*, Praha 1963, S. 22 f. S. a. O. Hostinský o. c., S. 18, wo hauptsächlich J. Blahoslavs Ansichten angeführt werden.

die Durchlässigkeit der ethnographischen Grenze durch Mähren zu betrachten. Wir sind Zeugen einer großen Migration, besonders von Westen nach Osten, was auch auf Grund der Analyse des Materials dem aus Horňácko feststellbar ist.

23. Einige geschichtliche und kulturhistorische Tatsachen, die auch für die Bildung der ethnographischen Grenzen in Mähren eine wichtige Rolle spielen konnten, insbesondere in späterer Zeit, faßte Karel Palas zusammen.¹⁰⁵ Er führt an, daß der Dualismus zwischen den Städten Brno und Olomouc (Brno war Zentrum der weltlichen und Olomouc Zentrum der geistlichen Macht) bewirkte, daß in Mähren niemals ein dauerhaftes, starkes, vereinigendes Kulturzentrum entstand, sondern vielmehr ein Netz von über das ganze Land verstreuten kleineren Zentren. Dazu trug auch der Umstand bei, daß die Bewegung der Hussitenrevolution das tschechische Element in den mährischen Städten nicht so stärkte wie in Böhmen. Die abwehrenden Tendenzen wurden durch eine eigene rechtliche Stellung und selbstverwaltende Organisation Mährens bestärkt, das ein eigenständiges Ganzes bildete. Zwischen Böhmen und Mähren gab es zwar gemeinsame politische Interessen,¹⁰⁶ aber auch von der wirtschaftlichen Seite her war Mähren im wesentlichen eine selbständige Einheit. Mit Böhmen verband es eigentlich nur ein gemeinsames Inkolat des Adels. Der wirtschaftliche Fond des Landes bildete die Ursache dafür, daß die Handelsbeziehungen zu Österreich und Polen fast lebhafter als zu Böhmen waren. Mit Böhmen wirkten sie sich nur in den Grenzgebieten besonders aus.¹⁰⁷

Obwohl nach der Niederlage der Stände in der Schlacht auf dem Weißen Berg im Jahre 1620 die Länder des böhmischen Königreichs vollständig unter die Habsburger Vorherrschaft gerieten, ist doch bezeichnend, daß die Politik des Wiener Hofes und in Übereinstimmung mit ihr auch die Politik der katholischen Kirche in der kulturellen Sphäre nicht selten von dem Bemühen geleitet wurde, die einzelnen Länder der böhmischen Krone voneinander zu isolieren, ihre Einheit im Unterbewußtsein zu zerstören.¹⁰⁸ Das wirtschaftliche Leben Mährens entwickelte sich im großen und ganzen unabhängig von Böhmen, und zwar durch rege wirtschaftliche Beziehungen zu den Nachbarländern, sowie durch einige Verwaltungsmaßnahmen, die die Isolierung Mährens von Böhmen immer mehr verstärkten.¹⁰⁹

24. Wenn wir die geschilderte Situation auf die tschechische Musikgeschichte übertragen, befinden wir uns im Barock und im Klassizismus, inmitten des Aufblühens insbesondere der instrumentalen Musik. Wir haben über diese Zeit bereits ausgeführt, daß sie mit Grund als klassischer Quell der tschechischen Musikalität angesehen wird. Wir haben auch ihre Beziehung zu den Volksmelodien unseres westlichen Stils angedeutet. Doch haben wir uns gleichzeitig vor Augen zu halten, daß zwischen den Melodien der böhmischen Volkslieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert und denen, die wir in den neuen Sammlungen aus dem 19. Jahrhundert finden, kein Abgrund besteht, und daß dementsprechend die klassischen

¹⁰⁵ K. Palas, *K problematice krajové pololidové literatury 18. století*, Praha 1964.

¹⁰⁶ *Ib.*, S. 48, Anm. 4; hier stützt sich Palas auf historische Arbeiten.

¹⁰⁷ *Ib.*, Anm. 5.

¹⁰⁸ *Ib.*, S. 53.

¹⁰⁹ *Ib.*, S. 59 f.

böhmischen Volksmelodien eine ältere Grundlage haben. Der Durcharakter der böhmischen Volksmelodien im 17. und 18. Jahrhundert, die Melodik mit der latenten inneren Harmonie könnten wir nach den vorangegangenen Erwägungen als eine der alten kommunizierenden Röhren mit der Melodik der nordischen und westeuropäischen Völker ansehen. Demgegenüber zeigt die alte Melodiegrundlage in unseren östlichen Liedgebieten eher Zusammenhänge mit dem europäischen Süden und mit dem Osten.

In der Musik des Barocks und des Klassizismus kommt eine neuzeitliche vielgliedrige Verbindung der böhmischen und westmährischen Melodien mit der westeuropäischen, bzw. der damaligen europäischen neuzeitlichen Musikkultur hinzu. Es war eine Musik, die dem melodischen Fühlen des böhmischen Volkes sehr nahe stand.¹¹⁰ Damals kam es zu einer besonders engen Berührung zwischen der Volksmusik und der hohen Kultur. Hierauf hatte nicht (wie ansonsten überall in unserem Milieu) nur die Kirche ihren Einfluß, sondern in vielen Gegenden Böhmens und Westmährens auch die Existenz von adeligen Kapellen. In Ostmähren dagegen waren diese Kapellen entweder überhaupt nicht vorhanden oder hatten keine größere Bedeutung. Hier steht die Entwicklung der Volkskapellen mit den östlichen und südöstlichen Gebieten in Verbindung. Das hängt mit der Entwicklung im ehemaligen alten Ungarn zusammen, worauf wir im nachfolgenden Kapitel eingehen werden.

25. Für die Grenze zwischen beiden Liedtypen, die in Mähren verläuft, hat die Existenz hervorragender Schloßkapellen, die in der Hauptsache im mittleren Teil Mährens zu finden sind, eine wesentliche Bedeutung. Sie wirkten sich besonders stark im Gebiet der Haná aus, wo sich im 17. und 18. Jahrhundert in einer Linie von Olomouc und Kroměříž nach Tovačov und von dort aus wieder nach Holešov und Vyškov eines der wichtigsten Zentren der Musikkultur in Mähren herausbildete.¹¹¹ (Ein anderes wichtiges Zentrum, das im Südwesten lag, bildete das Schloß Jaroměřice nad Rokytnou.)¹¹²

Das künstlerische Profil der Adelskapellen wurde durch ihr Verhältnis zu der damaligen Weltmusikproduktion bestimmt. Sie verbinden insbesondere die fortschrittliche italienische Musikkultur mit der deutschen Musik. Wie aber die bisherigen Forschungsergebnisse zeigen, waren die Mitglieder dieser Kapellen in den tschechischen Ländern überall zumeist heimischer Herkunft, und deshalb wird völlig zurecht deduziert, daß in ihrem eigenen Milieu ständige und direkte Beziehungen zu der reifen professionellen Kunst und zu der vorwiegend bäuerlichen Umwelt bestanden. Durch die Adelskapellen drangen einerseits Elemente der Kunstmusik von oben in die Volksmusik ein und von unten drangen Melodien der Volkslieder in die Kunstmusik vor.¹¹³

Mit dem Voranschreiten des 18. Jahrhunderts entstehen in unseren

¹¹⁰ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 103, 144—146.

¹¹¹ *Ib.*, S. 99.

¹¹² Vgl. V. Helfert, *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1924.

¹¹³ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 93 f., 100, 112, 133, 201 f. Die Ansichten von R. Smetana oder auch von V. Helfert über das Einwirken des Barocks auf die böhmischen Volkslieder sind einseitig. (Vgl. z. B. B. Václavek—R. Smetana, o. c., S. 138 f.; V. Helfert, o. c., S. 258 f.)

Ländern auch die Grundlagen für eine selbständige bürgerliche Musikkultur.¹¹⁴ Es kommt zur Entfaltung der weltlichen Instrumentalmusik. Während im ehemaligen alten Ungarn zu dieser Zeit die Zigeunerkapellen zu wirken beginnen,¹¹⁵ macht sich in den tschechischen Ländern besonders stark die Musikantentradition der Kantoren — der Dorflehrer — geltend. Die Kantoren erzogen insbesondere auf dem Lande ganze Generationen ungewöhnlich tüchtiger Musiker, aus denen auch eine Reihe von Komponisten hervorging. Die tschechische Volksmusik vermischte sich wiederum mit der damaligen hohen Kultur, diesmal auf der Orgelempore der Dorfkirchen.¹¹⁶ Obwohl sich die Tätigkeit der Dorfkantoren überall in den böhmisch-mährischen Ländern auswirkte, erreichte sie die gleiche Intensität nicht auf dem ganzen Gebiet. So wie bei den Schloßkapellen machten sich in Ost- und insbesondere in Südostmähren auch die Kantorentraditionen in einem unvergleichlich geringeren Umfang als beispielsweise in Mittelmähren, bzw. in vielen westlichen Gebieten unserer historischen Länder geltend,¹¹⁷ wo die Berührung mit der hohen Musikkultur ungewöhnlich direkt war.¹¹⁸

26. Die Existenz von zwei Melodiestilbereichen auf unserem Gebiet, die einander in Mähren begegnen und eines der wesentlichen Merkmale der ethnographischen Grenze bilden — ähnlich wie das Entstehen einiger ethnographischer Gebiete —, können wir weder einseitig zu den älteren Zeiten, noch allein im Verhältnis zu jüngeren geschichtlichen Fakten in Beziehung bringen.¹¹⁹ Daß die ethnographische Grenze in Mähren nicht plötzlich entstanden ist, beweist am besten das ostmährische Melodiematerial. Es zeigt in den älteren und neueren Schichten entsprechende Stilverwandtschaften in Richtung Osten und Südosten. Beachtenswert ist auch, daß das neuungarische Lied, das sich in Mähren fast ausschließlich

¹¹⁴ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 80, 204.

¹¹⁵ Vgl. B. Szabolcsi, o. c., S. 424.

¹¹⁶ Vgl. J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 127—130, 207 f.

¹¹⁷ Hier hat sich der Einfluß der Kantoren auf die Darlegung der elementarsten Grundsätze des Spiels beschränkt.

¹¹⁸ Die tschechische Musikwissenschaft ist sich dieser gegenseitigen Infiltration der Volkskultur und der hohen Kultur außerordentlich gut bewußt. Wir können uns in dieser Hinsicht erneut insbesondere auf die vielfach zitierten Arbeiten von J. Racek berufen, die die Entwicklung der tschechischen Musik von den ältesten Zeiten bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammenfassen; S. 66, 90, 93, 98, 104, 127, 133 144 f.

¹¹⁹ Zu einem ähnlichen Schluß gelangte auch L. Havlík, *Gens Maravorum*, o. c., S. 128. Er ist gleichfalls in o. c. von F. Dostál, S. 217—222 angeführt. Dostál verteidigt hier im wesentlichen seinen älteren Standpunkt, daß das Entstehen unserer ethnographischen Gebiete bis ins 17. und 18. Jahrhundert zurückzuführen ist, wo unsere Gebiete in einzelne Feudalherrschaften zerfielen, die wirtschaftlich wesentlich isoliert und kulturell eigenständig waren. (Vgl. seine Studie *Poznámky k problematice tzv. kmenovosti moravského lidu v 17. a 18. století a jihomoravské Podluží*, Sb. Rodné zemi, Brno 1958, S. 121—128.) Er hat ohne Zweifel recht, soweit es sich z. B. um das Gebiet des Valašsko handelt. Aber das Kulturgebiet der Haná stammt, wie er selbst ausführlich darlegt, genetisch schon aus sehr alten Zeiten. Andere Forscher haben jedoch die regionale Differenzierung unserer Volkskultur allzu geradlinig von den einstigen slawischen Stammesiedlungen abgeleitet. Sie haben sogar die Benennungen einiger heutiger ethnographischen Gebiete unkritisch von den Bezeichnungen der alten slawischen Stämme abgeleitet. (Einwände s. in den zitierten Beiträgen von Dostál.)

erst seit Ende des vorigen Jahrhunderts verbreitete, in Mähren nicht die Grenze des östlichen Liedtyps überschreitet. Das läßt sich aus den gesamten Bedingungen erklären, nicht nur aus der ähnlichen Entwicklung der Kapellen, sondern offenbar auch aus der älteren Melodiegrundlage.¹²⁰ Hier fand sich ein guter Nährboden für die neue Musikkultur, die von unserem Gesichtspunkt aus zum Osten gehört. Obwohl nicht bestritten werden kann, daß die ermittelten Fakten und Hypothesen Erwägungen über eine ältere Grundlage für die ethnographische Grenze in Mähren zulassen, ist ebenso wenig abzustreiten, daß einige unterschiedliche Elemente, die die Grenzen noch mehr verdeutlichen, erst in der späteren Entwicklung entstanden.¹²¹ Bei künftigem Forschen wird es nötig sein, weitere Glieder der Entwicklungskette zu entdecken oder einige der hier angeführten aus ihr auszuschließen, um sie entweder zu festigen, zu verbinden oder besser zu rekonstruieren. Dabei wird man erneut nicht nur vom Gesichtspunkt des Ethnomusikologen oder Ethnographen ausgehen können, sondern eine tiefere Synthese aus den Erkenntnissen aller Fachrichtungen zu schaffen versuchen.

DIE WICHTIGSTEN MERKMALE DER VOLKSMELODIEN DES HORŇÁCKO

27. Als Béla Bartók für Mähren eine Melodieschicht mit spezifischen Zügen feststellte, machte er gleichzeitig auch auf die sowohl für Mähren, als auch für die Slowakei charakteristischen Schichten aufmerksam. Bartók enthüllte richtig das gegenseitige Durchdringen, vor allem im mährisch-slowakischen Grenzgebiet. Er sah aber die ganze Situation noch breiter. Er sah in Ostmähren auch die Begegnung der westlichen Volksliedkultur Böhmens mit der östlichen, hauptsächlich der slowakischen und ungarischen.¹²²

Diese allgemeine Bemerkung als Einleitung für die Charakteristik der Melodien des Horňácko hat ihre Bedeutung. Wir wissen bereits über das mährisch-slowakische Grenzgebiet, daß hier in einer Reihe von Sparten der Volkskultur viele gemeinsame Merkmale bestehen, was für das direkt

¹²⁰ Vgl. dazu J. Kresánek, o. c., S. 212, 273.

¹²¹ Bei der Ausnutzung der Schlußfolgerungen aus den o. c. von O. Sirovátka kann festgestellt werden, daß auf dem Gebiet der Text-Folklore einige Unterschiede ebenfalls erst im 18. Jahrhundert entstehen. Hierher können wir z. B. die Rebellenslieder und Balladen, die walachische Hirtenfolklore und die Hirten-Weihnachtsspiele, die Balladen und Sagen mit türkischer Thematik einreihen. Dies alles sind typische Erscheinungen, die die ethnographische Grenze in Mähren nicht in westlicher Richtung überschreiten. Es wird jedoch nötig sein, den älteren Stand in archaischerem Material zu verfolgen. In dieser Hinsicht vgl. a. Gy. Ortutay, *Between East and West*, Sb. Europa et Hungaria, Congressus ethnographicus in Hungaria 16.—20. X. 1963, Budapest 1965, S. 265—278.

¹²² B. Bartók erinnert jedoch daran, daß der Einfluß der madjarischen Volksmusik sich hier erst vor nicht allzulanger Zeit geltend zu machen begann (vgl. *Slovenské ľudové piesne* I, o. c., S. 48 f.). Über eine Gegenwirkung des slowakischen Volksliedes auf das madjarische in älteren Schichten s. J. Kresánek, o. c., S. 212, 273.

an der slowakischen Grenze liegende Hornácko in verstärktem Maße gilt.¹²³

28. Vladimír Ůlehla maß den alten Handelswegen, die von den Fuhrleuten und Handelsleuten benutzt wurden, große Bedeutung für die Verbreitung der Lieder im mährisch-slowakischen Grenzraum bei. Einer dieser Handelswege führte von der slowakischen Stadt Myjava über das Zentrum des Hornácko, Velká nad Veličkou, nach Mähren.¹²⁴ Es gab freilich noch weitere Gelegenheiten dazu. Z. B. wanderten Leute aus dem Hornácko in die nicht weit entfernten slowakischen „Kopanice“, in die Umgebung von Vrbovce und Myjava, um beim Bau neuer Häuser zu helfen. Andere wieder gingen zu Saisonarbeiten bis nach Bratislava und wieder andere kauften ihr Vieh beispielsweise bis bei Nové Zámky usw.¹²⁵ Außerordentlich wichtig war auch die enge Nachbarschaft der slowakischen Felder und Liegenschaften zu den Feldern des Hornácko. Auch bei den Feldarbeiten gab es genügend Gelegenheit zu singen.

Von allen hier angeführten Gelegenheiten kommt aber nichts dem Wirkungsbereich der gemischten Ehen aus den slowakischen und den mährischen Ortschaften gleich. Wir können dies aus Archivadokumenten schon seit dem 18. Jahrhundert verfolgen.¹²⁶ Schon bei den Hochzeitsfeierlichkeiten selbst, die früher einige Tage dauerten, mischten sich die Lieder aus beiden nationalen Traditionen. Langfristig wirkte dann der angeheiratete hervorragende Sänger. Einer der Musikanten von Vápenky im Hornácko ging aus solch einer Mischehe hervor, und es ist von ihm bekannt, daß er von seiner Mutter, einer aus der slowakischen Gemeinde Moravské Lieskové angeheirateten Frau, viele Lieder kannte, die in der Gegend neu waren und die er die Ortsbevölkerung lehrte.¹²⁷ Auch die Tatsache, daß gelegentlich Musikanten aus der Slowakei nach dem Hornácko kamen und daß sich diese Bewegung auch in entgegengesetzter Richtung vollzog, hatte ihre Bedeutung. Es waren einerseits Bettelmusikanten (Wandermusikanten), andererseits aber auch Musikanten, für die die Musik nicht die einzige Erwerbsquelle bot — die Dudelsackpfeifer und Spielleute. Die Spielleute trugen um die Jahrhundertwende sogar gelegentlich Wettkämpfe untereinander aus.¹²⁸

¹²³ Vgl. näher *Hornácko*, o. c., S. 503.

¹²⁴ Vgl. V. Ůlehla, o. c., S. 239; s. a. *Hornácko*, o. c., S. 26; D. Klimová, *Vypravěšský repertoár národopisné oblasti ve světle hospodářských a společenských styků*, ČL 51, 1964, S. 65—71; V. Pavlík, *Vzpomínky na podomní řemesla a obchod na Hornácku*, Slovácko IV—V, 1962—1963, S. 101—113. Meiner Ansicht nach hatten jedoch diese Wandergesellen für die Übertragung der Lieder keine so große Bedeutung wie für das Erzählrepertoire, denn die Gelegenheit zum Erzählen erstet weitaus leichter als zum Singen.

¹²⁵ Auch jene, die nach Niederösterreich zu landwirtschaftlichen Saisonarbeiten wanderten, arbeiteten häufig in der Nachbarschaft der Slowaken. Ich besitze Aufzeichnungen, die bezeugen, daß die Bewohner des Hornácko dort einige Volkslieder von slowakischen landwirtschaftlichen Arbeitern erlernt haben.

¹²⁶ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 39, Anm. 90.

¹²⁷ Vgl. D. Holý, *Stepý hudec z moravskoslovenského pomezí*, Slovácko IV—V, 1962—1963, S. 81.

¹²⁸ Vgl. dazu V. Mrštík, *Kniha cest*, Praha 1904, S. 142—147; s. a. V. Pavlík, *Vzpomínky na Hornácko na přechodu 19. a 20. století*, Brno 1962, Ms. KEF.

Ansonsten hat die historische Entwicklung im 19. Jahrhundert das Horňácko sehr der Slowakei angenähert. Schon beispielsweise im Revolutionsjahr 1848 zog über das Gebiet des Horňácko das Freiwilligencorps in die Slowakei. Es legte seinen Eid bei Velká ab, bei welcher Gelegenheit auch die slowaksichen nationalen Wiedererwecker Miloslav J. Hurban und Ľudovít Štúr sprachen.¹²⁹ Namentlich an der Wende zum vorigen Jahrhundert wurde Velká zum Zentrum auch der angrenzenden slowakischen Gebiete.¹³⁰ Und wenn wir die volkstümlich gewordenen Lieder in Betracht ziehen, so ist für das Horňácko als mährischem Grenzgebiet eben die verhältnismäßig größere Zahl der künstlerischen slowakischen Lieder gegenüber den böhmischen Liedern bezeichnend.¹³¹

Es besteht jedoch kein Zweifel darüber, daß schon der frühere, verhältnismäßig starke Bevölkerungsaustausch auf den gegenseitigen Austausch der folklorischen Tradition zu beiden Seiten der mährisch-slowakischen Grenze seinen Einfluß hatte. Er war insbesondere durch die religiösen Ereignisse im 17. und 18. Jahrhundert gegeben, und wir haben diese Tatsache für das von uns behandelte Gebiet gut belegt.¹³²

Unter den Liedern des Horňácko kann eine große Anzahl von Varianten auch entlang des Karpatenbogens beobachtet werden,¹³³ und ebenfalls unter den strukturalen Komponenten der Volksmelodien findet man charakteristische Merkmale der Liedkultur aus den Karpaten. Teilanalysen der musikalischen Seite der Lieder des Horňácko haben beispielsweise gezeigt, daß sie unter den Melodien eine ausgeprägte Gruppe — 25 % — Quinttonalformen, sehr häufig lydische, ausmachen.

Als Alica und Oskár Elsček über die Merkmale der Lieder aus Turá Lúka, der typischen Gegend von Myjava, die geographisch unserem

¹²⁹ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 40, Anm. 100. Um das Jahr 1848 kann man in amtlichen Relationen in Mähren die Befürchtungen verfolgen, daß die Kossuthschen Unruhen aus Ungarn in unsere Gegend überspringen könnten. Daß das Volk in Südostmähren über diese Unruhen gut informiert war, bezeugen auch einige Lieder. Im Horňácko ist die Pro-Kossuth-Thematik (z. B. *Dobře byuo v uherskéj krajině, || dokád ležau Košut pri Budině* — deutsch: Gut wars in ungarischer Gegend, solange Kossuth bei Budin lag — Variante vgl. in B II, Nr. 554) wie auch die gegen Kossuth gerichtete Thematik bekannt (*V roku tisícim osmistém || a to osnaštyricátém || počau Košut bojovati, || lud fauešně namúvati || v zemi uherskéj* — Im Jahre 1848 begann Kossuth zu kämpfen und dem Volk Ungarns viel Falsches einzureden — Variante vgl. in B III, Nr. 87; s. a. *Horňácko*, o. c., S. 40, Anm. 97).

¹³⁰ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 27 f.

¹³¹ Vgl. D. Holý, *Proces zlidovování v oblasti s živými tradicemi*, Václavkova Olomouc 1964, S. 102.

¹³² Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 22 f., 25; s. a. V. Frolec, *Príspevek k moravsko-slovenským vzťahům v lidovém staviteľstvi na území Bílých Karpat*, SN XIV, 1966, S. 294 bis 298. In beiden zitierten Arbeiten wird zu der erwähnten Thematik noch weitere Literatur angeführt.

¹³³ Wie O. Sirovátka in der zitierten Ms. Arbeit schreibt, ist das Entstehen des „karpatischen Zyklus“ der folklorischen Überlieferung auf dem Gebiet der Ukraine, der Slowakei, Südpolens und der Ostslawen durch die walachische Hirtenkolonisation bedingt, die im 14. Jahrhundert in den Ostkarpaten begann, nach und nach über das Bergmassiv der Karpaten gegen Westen übersprang und schon im 15. Jahrhundert und zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Ostmähren gelangte. Doch der größte Strom gelangte erst im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts nach Mähren (vgl. J. Macůrek, *Valaši*, o. c., S. 336 f.). Im Hinblick auf den kulturellen Einfluß dieser Kolonisation ist die Frage bisher jedoch noch nicht völlig gelöst.

Hornácko sehr nahe liegt, schrieben,¹³⁴ hielten sie es für höchstwahrscheinlich, daß das quinttonale Lied in der Gegend von Myjava bzw. in der Westslowakei, unabhängig von der Karpatenkultur entstanden ist. Damals war aber der Eingriff, den die walachische Kolonisation in den Weißen Karpaten darstellte, noch nicht völlig erwiesen. Nach den Ergebnissen der Forschungen von Jaroslav Štika¹³⁵ über die Verbreitung der karpatischen Almenkultur in Mähren, wobei er auch die slowakische Seite der Weißen Karpaten, die Gegend von Myjava, berührt, sind wir jedoch eher der Ansicht, daß wenigstens ein Teil der quinttonalen Kultur dieses Gebietes zu der sog. walachischen Musikkultur in Beziehung steht.¹³⁶

Auf solchen und ähnlichen vielschichtigen Wegen drangen die Lieder in unseren Teil des mährisch-slowakischen Grenzgebietes ein und mit ihnen selbstverständlich auch weiteres folklorische Material von einer nationalen Tradition in die andere. Der Übergang ging nach und nach vonstatten, und die Entwicklung verlief wie sonst nur in einem nationalen Ganzen. Der große Liedvorrat der Gegend entspringt in entscheidendem Maße gerade aus der Anhäufung und Kreuzung zweier nationaler Traditionen — der mährischen und der slowakischen. Zu ihrer fortlaufenden Übernahme verhalf auch die große Verwandtschaft der Lieder, sowohl in Text, Inhalt und Sprache, als auch vom Musikalischen her, die durch die gleiche ältere Grundlage bedingt war, die unaufhörlich als Katalysator wirkte.

29. Vereinzelt kann man im Liedmaterial des Hornácko auch einige Dokumente finden, die aus entfernteren Gegenden durch ein „Überspringen“ hierher gekommen sind. Einige von ihnen konnten mit polnischen und ukrainischen ethnischen Einflüssen verbunden werden.¹³⁷

Wir würden einen sehr verengten Einblick gewähren, wenn wir im Hornácko nicht auch den Einfluß der madjarischen Musikkultur sehen würden, obwohl dieser schon durch die Slowakei gefiltert ist und erst

¹³⁴ Vgl. *Slovenské ľudové piesne* III, Bratislava 1956, S. 44 f.

¹³⁵ J. Štika, *Rozšíření karpatské salašnické kultury na Moravě*, ČL 48, 1961, S. 97—105.

¹³⁶ A. und O. Elschek fügen aber richtig hinzu, daß man endgültige Schlüsse erst nach einer eingehenden Überprüfung des gesamten Variantmaterials dieser Typen wird ziehen können, erst nach der Bestimmung ihrer Typologie und nach einem gründlichen Vergleich mit anderen Melodietypen. Vgl. dazu B. Bartók, *Slovenské ľudové piesne* I, o. c., S. 41.

¹³⁷ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 401. In diesem Zusammenhang muß auch an die Einwirkung der kriegerischen Streifzüge erinnert werden. Insbesondere das 17. Jahrhundert und der Beginn des 18. Jahrhunderts war für unser Gebiet eine sehr stürmische Zeit. Im 17. Jahrhundert waren es die Heerscharen von Bočkaj (1605), die tatarische Soldateska (1663), die Überfälle des Emerich Tököly (1683), im 18. Jahrhundert die Überfälle während des Aufstandes von Ferenc II. Rákóczi (1704—1705); vgl. *Hornácko*, o. c., S. 22—25. Über die Einfälle fremder Soldateska nach Südostmähren und über ihren Einfluß auf die Folklore spricht V. Úlehla, o. c., S. 240—242. Obwohl Úlehla einige sehr kühne Hypothesen aufstellt, gewähren diese doch die Möglichkeit zu gewissen Erwägungen. Die militärischen Überfälle haben im Hornácko insbesondere im volkstümlichen Erzählen starke Spuren hinterlassen. Sie sind jedoch in der Volkstradition am stärksten durch die Okkupation der Türken beeinflusst worden. Vgl. dazu D. Rychnová, *Turecké války v lidovém podání východní Moravy*, NVČ XXXIII, 1953, S. 36—100 und s. a. ihre weiteren Arbeiten, zitiert in der Monographie *Hornácko*, o. c., S. 494, Anm. 9.

seit Beginn unseres Jahrhunderts bis hierher vordringt. Ein noch größerer Fehler wäre es aber, nicht auch den Einfluß der Musikkultur, die aus dem Westen ins Horňácko vorgedrungen ist, zu betonen. Er kommt beispielsweise in jener Melodieschicht zum Ausdruck, die zu den sog. figuralen Tänzen gehört,¹³⁸ nicht aber bei den Melodien zu den sog. Drehtänzen,¹³⁹ wo er nur in absoluten Ausnahmefällen auftritt. Es ist freilich zulässig anzunehmen, daß in diesen Ausnahmefällen auch alte Beziehungen überleben.¹⁴⁰

Bei einer Reihe harmonischer Melodien, die nach einer eingehenden Analyse¹⁴¹ etwa 24 Prozent ausmachen, handelt es sich jedoch um direkte genetische Analogie mit Melodien des westlichen Stils. Unter ihnen gliedert sich besonders ausdrucksvoll die Gruppe der Rekruten- und Soldatenlieder aus.¹⁴² Sie zeichnen sich so wie die Melodien des westlichen Stils im allgemeinen vor allem durch eine klare Durfaktura, großen Umfang, große Melodiesprünge und ab und zu durch das Vorhandensein zweier legatierter Töne aus, auf die im Text eine Silbe entfällt. Der letzte Teil der Melodien sinkt in der Tonleiter fast regelmäßig auf die große Terz.

Ein ähnliches Bild bietet das Soldatenlied nicht nur in anderen Subregionen des Slovácko, sondern nach der Feststellung tschechischer und polnischer Forscher auch in Schlesien. Die dortigen Rekruten- und Soldatenlieder haben gleichfalls einen starken böhmischen Einschlag, weil die Männer, die gemeinsam mit den Tschechen in der österreichischen Armee dienten, von diesen böhmische Lieder erlernten.¹⁴³ Die Melodien der Rekruten- und Soldatenlieder des westlichen Stils erlebten freilich im Slovácko einen großen rhythmischen Umbau. Sie wurden zum Großteil parlanggezogene, metrisch höchst unregelmäßig gegliederte Melodien, die damit an örtlichem Kolorit gewannen.

Aber im Horňácko tauchen unter den Soldatenliedern der angeführten Melodieart auch solche auf, zu denen wir anderswo keine Varianten finden oder die wir nur im Slovácko finden.¹⁴⁴ Es ist also die Frage berechtigt, ob diese Melodien nicht im Geist des Melodiestils der zugewanderten Soldatenlieder im heimischen Milieu geschaffen wurden. Ihr doch ein wenig unterschiedlicher Charakter scheint dies anzudeuten.

¹³⁸ Wird im nächsten Kapitel erklärt.

¹³⁹ Dasselbe.

¹⁴⁰ Vgl. V. Frolec—D. Holý, o. c., S. 172.

¹⁴¹ 800 Melodien aus dem Gebiet des Horňácko, ausgewählt aus der gesamten Anzahl von 1200, wurden von einigen der wichtigsten Gesichtspunkte her analysiert. Über die bei der Analyse gewählten Gesichtspunkte vgl. *Horňácko*, o. c., S. 420 f., Anm. 154.

¹⁴² Ein anderer Teil Rekruten- und Soldatenliedmelodien bezieht sich auf den neuungarischen Stil. Wie bereits erwähnt wurde, sind diese Melodien erst später hierher eingedrungen. Einige dieser Melodien kamen auf anderen Wegen in diese Gegend.

¹⁴³ Vgl. J. S. Bystron, *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1924, S. 76—78; s. a. J. Gelnar—O. Sirovátka, *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*, Praha 1957, S. 24 u. 176. Andere böhmische Melodien kamen freilich durch den Einfluß der Schule in die östlichen Liedgebiete.

¹⁴⁴ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 396.

30. Mit der Liedkultur des westlichen Stils, die sporadisch bis in die Slowakei hineinreicht,¹⁴⁵ dringt nach und nach auch das harmonische Denken ein und begegnet in Ostmähren dem melodisch-linearen Denken. Die Begegnung und Kreuzung beider Prinzipien können wir wiederum am Material aus dem Horňácko gut beobachten. Hier zeigte sich nämlich eine ansehnliche Zahl von Übergangs-Tonaltypen¹⁴⁶ (40 Prozent). Die größte Anzahl – über die Hälfte – stellen die Typen zwischen den harmonischen (8) und den quinttonalen¹⁴⁷ (5) Formen und zwischen den quinttonalen und den Formen der mittelalterlichen Tonleiter dar. (7).¹⁴⁸ Auch die Übergangs-Tonaltypen 5 ($\frac{6}{4}$), 7 ($\frac{6}{4}$), 8 ($\frac{6}{4}$)¹⁴⁹ sind häufig vertreten, in geringerem Maß auch viele andere Typen. Bei einigen Melodien sind aber die tonalen Analysen nicht immer eindeutig. Sie lassen mehrere Auslegungen zu. Auf die Formen der mittelalterlichen Tonleiter entfallen 10 Prozent. Die weiteren Formen, hauptsächlich die quarttonalen, sind in den analysierten Liedern nur mit einem Prozent vertreten.¹⁵⁰

Über das Auftreten der mittelalterlichen Tonleiter („Moden“) im Horňácko erklären wir im wesentlichen das gleiche, was Karel Vetterl für ein anderes ostmährisches Gebiet, das von Valašské Klobouky, festgestellt hat. Auch dort sind Melodien mit dorischer oder mixolydischer Klangfarbe, nur ausnahmsweise mit phrygischer und weitaus häufiger mit lydischer vertreten.¹⁵¹ Das zahlenmäßige Auftreten des äolischen und insbesondere ionischen Modus zu unterstreichen ist nicht nötig.

Von der Melodieseite her begegnen wir zwei- bis sechszeiligen, manchmal auch noch mehrzeiligen Formen. Auf die Zweizeiler entfallen 6 Prozent,

¹⁴⁵ Vgl. B. Bartók, *Slovenské ľudové piesne* I, o. c., S. 48 f.

¹⁴⁶ Das ergänzt nur die Erkenntnisse von K. Vetterl über die Volkslieder in Ostmähren. Vgl. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka* II, Praha 1960, S. 444; derselbe, *Otázky tvůrčího a reprodukčního stylu v lidové písni*, Sb. Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958, Praha 1963, S. 347. S. a. J. Vysloužil, *Janáčková tvorba ve světle jeho hudebně folkloristické teorie*, ib., S. 365 f.

¹⁴⁷ Ich betone, daß ich in diesem Teil die Terminologie nach den Arbeiten des Ehepaars Elschek anwende. Vgl. besonders A. Elscheková, *Základná etnomuzikologická analýza*, HŠ VI, 1963, S. 117–178; s. namentlich S. 144 f. u. 150. Nur die Bezeichnung „variative Form“ übernehme ich von J. Maróthy, o. c., S. 135. Eine völlig andere Teilung und eine andere Terminologie verwendet die Arbeitsstätte des Instituts für Ethnographie und Folkloristik in Brno. Ihre Analyse ist jedoch speziell auf die metrorhythmische Komponente ausgerichtet; vgl. K. Vetterl, *The Method of Classification and grouping of Folk Melodies*, SM VII, 1965, S. 349–355.

¹⁴⁸ S. z. B. B II, Nr. 195a, 450, 602; J. Poláček, *Slovácké písničky* I, Praha 1951, Nr. 29; J. Černík, *Po našem!*, Praha 1943, Nr. 7, 24, 72 u.s.w.

¹⁴⁹ S. z. B. J. Poláček, o. c., Nr. 191; B II, Nr. 35a, 836 u.s.w.

¹⁵⁰ Die geringere Vertretung oder der völlige Mangel der tonalen rezipierten Typen, der sekundtonalen und terztonalen, kann damit erklärt werden, daß in den Aufzeichnungen der analysierten Quellen die Kinderlieder, Wiegenlieder, Begräbnisgesänge und andere primitive musikalische Ausdrucksformen fehlen.

¹⁵¹ Vgl. K. Vetterl, *Lidové písně* II, o. c., S. 444. Die Frage der Tonart wurde jedoch bis heute am Material des Horňácko noch nicht so statistisch exakt wie die Frage der Tonalität geprüft. Die Untersuchungen anderer Forscher haben jedoch die angeführten Feststellungen bestätigt. Vgl. z. B. J. Vysloužil, *K etnomuzikologickým aspektům*, o. c., S. 31, der übereinstimmend feststellt, daß der phrygische Modus, der im tschechischen geistlichen Lied der Gotik sehr häufig erscheint, in Ostmähren fast völlig fehlt.

auf die dreizeiligen Formen 25 Prozent, auf die vierzeiligen 58 Prozent, auf die fünfzeiligen 9 Prozent, auf die sechs- und mehrzeiligen und die amorphen 2 Prozent. In jeder Zeilengruppe ist am häufigsten die additive Form vertreten (AB, ABC, ABCD usw.). In den drei- und vierzeiligen Gruppen sind außerdem auch die repetitiven Formen häufig vertreten (ABB, AABC u. ä.). Die variative Form mit der Wiederholung eines einzigen musikalischen Gedankens (AA, AAAA) finden wir unter den analysierten Aufzeichnungen ausschließlich in der Gruppe der zwei- bis vierzeiligen Melodien und auch dort in äußerst geringer Anzahl. Mit einer weitaus größeren Zahl von Fällen ist in den mehr als zweizeiligen Typen gegenüber den oben angeführten die jüngere geschlossene Form vertreten (ABA, ABCA usw.). Zusammenfassend kann aber gesagt werden, daß im Hornácko die an die alte Liedkultur anknüpfenden Formen vertreten sind.¹⁵²

Die Beziehung der Melodieformen zu den einzelnen tonalen Gebilden ist nicht besonders deutlich abgegrenzt. Bei der selten vertretenen strophischen Form treten am häufigsten die Gebilde 3 und 4, die tertztönen und die quarttönen, auf. Ansonsten überwiegen in allen Melodieformen die tonalen Gebilde 5 und 8 (quinttönen und harmonisch) oder 8 und 5. Die meisten Übergangs-Tonaltypen finden wir bei den additiven Formen. Die größte Variabilität der Formen tritt bei vierzeiligen und fünfzeiligen Melodien auf, eine geringere bei dreizeiligen und die geringste bei zweizeiligen Melodien, worauf zweifelsohne einerseits die Zahl der Zeilen und andererseits die prozentuale Vertretung der einzelnen Zeilengruppen großen Einfluß hat. In allen Gruppen sind die Formen mit Varianten sehr häufig (z. B. AAv, ABAv usw.).

Wenn wir die Richtungstendenzen der Melodie betrachten, stellen wir fest, daß mit den quinttönen Gebilden beginnend, im Hornácko die bogenförmige Melodielinie überwiegt, während beispielsweise bei den tertz- und quarttönen Gebilden am häufigsten die ausgeglichene Melodielinie vorkommt. Alle Tonaltypen von den tertztönen angefangen sind von einer deszendenten Melodik durchdrungen.

In der Technik der Bewegung und des Aufbaues der Melodie überwiegt im ganzen die flüssige Melodie. Am deutlichsten tritt diese bei den quinttönen und harmonischen Gebilden hervor. Die flüssige Melodik ist in den analysierten Fällen nur bei den quarttönen Gebilden nicht vorhanden gewesen, bei denen die wechselnde, terrassenförmige Melodik vertreten war. Diese Techniken von Bewegung und Aufbau der Melodien kommen in allen tonalen Gebilden weniger häufig vor. Am wenigsten finden wir die kreisende und die Fanfarenmelodik. Den zweithäufigsten Typ im Aufbau der Melodie stellt die unterbrochene Melodik dar, die sich zahlenmäßig unter den mittelalterlichen Tonleitern völlig mit der flüssigen Melodik ausgleicht.

¹⁵² Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 232 f., 264—267. Zum Begriff Melodiezeile erkläre ich, daß wir unter diesem Begriff im Volkslied in der Regel einen Melodieabschnitt verstehen, der einem Vers entspricht. Aber obwohl in unserem Lied die Versgliederung tatsächlich den hauptsächlichsten formbildenden Faktor darstellt, gilt dies nicht ausnahmslos. Vgl. D. Holý, *Zum Studium der Vokalausprägung in der äußersten Westspitze der Karpaten*; im Druck. Darüber, daß die Gliederung in Melodiezeilen nicht völlig der Lehre über die Formen in der Kunstmusik entspricht, schrieb schon zu Beginn unseres Jahrhunderts O. Hostinský; vgl. o. c., S. 42. Dazu s. a. J. Kresánek, o. c., S. 84.

31. Vom musikalisch-metrorhythmischen Standpunkt aus teilt man die Lieder unseres Gebiets in solche mit metrischer Norm, die im Takt-

♩ = 46 ♩ = 44 a) ♩ = 46

Solo: 1. Ko-sí Ja-no, Chor: ko-sí trá-vu,

e-j, na ze-le-něj ú-ce, b) c) Eine Stimme
na pě-kněj do-li-nce.

d) Eine Stimme ♩ = 44

2. Mí-^puá za ním po-hra-bu-je,

♩ = 50 ♩ = 44 Eine Stimme Eine Stimme

e-j, dr-ží hrā-ble v ru-cc. dr-ží hra-ble v ru-cc.

Einer der Sänger

a) b) c) d)

ko-sí -něj ú- do- li-n-ce za ním

Probe 1. Ein Lied, das beim Grasmähen gesungen wurde. Es wurde von acht Männern aus Hrubá Vrbka gesungen, deren Altersdurchschnitt um 55 Jahre betrug. Durch die Eintragungen der Viertel unter die Gesangsnotierung wurden die rhythmischen Bewegungen des Mähens dargestellt. Die Bewegung beim Schnitt mit der Sense bezeichne ich mit einem Viertel mit dem Hals nach unten und die Zurückbewegung mit dem Viertel mit dem Hals nach oben. Offenbar, weil die Bewegung beim Schnitt mit der Sense akzentuiert ist, beginnt bei ihr der Gesang häufiger. Die Zeitdauer der Bewegungen ist relativ die gleiche. Zwei horizontale Strichlein unter der Note drücken eine äußerst geringfügige rhythmische Uneinheitlichkeit einiger Sänger beim Ansatz aus. In der Regel handelt es sich um die Verspätung der zweiten Stimme gegenüber der ersten oder um eine Verspätung des ganzen Chores gegenüber dem Vorsänger. In allen Fällen kann man in der ersten Stimme die Tendenz zu einer höheren Intonation der kleinen Terz beobachten. Der Autor hat die Aufzeichnung nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1958 vorgenommen. Vgl. Schallplatte Supr. 03127 cc, S. 1, Probe 7, auf der die Aufnahme kopiert ist.

system organisiert sind, und in Lieder, denen die metrische Taktnorm meistens fehlt und die anders organisiert sind.

Unter den im Taktsystem organisierten Liedern bilden jene Lieder, die die Tanzfunktionalität bindet, den größten Prozentsatz. Sie werden vom Volk nach dem Tanz, auf den sie sich beziehen, benannt.¹⁵³ Hierher gehören aber noch einige andere Liedgruppen.¹⁵⁴ Darunter sind auch Gesänge, die alle Merkmale von Tanzmelodien tragen, aber Tanzmelodien werden zu können, daran hindert sie häufig nur ihr Text. Beispielsweise wird eine Melodie mit zeremoniellem Text manchmal nicht als Tanzlied angesehen, obwohl sie alle Merkmale eines Tanzliedes trägt und in der Nachbargemeinde diese Melodie, vielleicht mit einem anderen Text versehen, die Grundmelodie zum Tanz bildet.¹⁵⁵

Die Melodien der zweiten Gruppe, die nicht im Taktsystem organisiert sind und die auch keine Tanzlieder sind, nennt das Volk langgezogen. Es handelt sich um Melodien in langsamerem Tempo, denen meistens die regelmäßige musikalische metrische Norm fehlt. Ihre metrischen Einheiten sind veränderlich.¹⁵⁶ Es könnte auf den ersten Blick so aussehen, als ob es sich um Lieder handeln würde, die, was den Rhythmus anbelangt, absolut frei organisiert sind, die sich jeder Einzelne, wie es ihm beliebt, singen kann. Aber schon einige ältere Forscher haben darauf aufmerksam gemacht, daß das nicht der Fall ist, und haben insbesondere auf das einheitliche Chorunisono der Volkssänger verwiesen.¹⁵⁷ Auch hier waltet demnach das vereinheitlichende rhythmische Prinzip. Der Sänger mißt in diesen Melodien den Rhythmus im Rahmen der Melodiezelle im Kettenverbindungen mehr

¹⁵³ Lieder zum Tanz „sedlácká“ (ein vom Substantivum „sedlák“ — der Bauer abgeleitetes Adjektivum) sind z. B. alle „sedlácké“ benannt. Ähnlich die Lieder zum Tanz „verbuňk“ („Verbuňk“ — vom Wort „verbovati“ — zu den Soldaten anwerben.)

¹⁵⁴ Vgl. J. Gelnar, *Taktové členění v zápisech našich lidových písní východního (vokálního) typu* (K metodice zápisu lidové písně), ČL 45, 1958, S. 209.

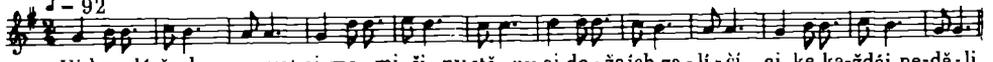
¹⁵⁵ Die Aufzeichnung des ersten Liedes stammt aus Strání in der Nähe von Uherský Brod im Dolňácko, die zweite Aufzeichnung aus Hrubá Vrbka im Horňácko. Im zweiten Fall handelt es sich um ein Hochzeitslied, das die Frauen beim Abschied der Braut vom väterlichen Haus singen, im ersten Fall haben wir ein Tanzlied zu dem Faschingstanz „pod šable“ — Säbeltanz.

J - 132



Ej, zhu - sta. chla - pci, zhu - sta. ej. ko - nec ma - so - pu - sta, ej. ma - so - pust sa krá - tí, ej. už sa ne - na - vrá - tí

J - 92



Ej bu - dú ňa ba - no - vat, ej. ma - mi - či - ny stě - ny, ej. do - že ich za - lí - či. ej. ke ka - ždej ne - dě - li.

¹⁵⁶ Z. Nejedlý war der unrichtigen Ansicht, daß solche Melodien, in denen kein genauer Takt vorkommt, das Siegel des Künstlichen, Unvolkstümlichen tragen; s. *Dějiny zpěvu I*, o. c., S. 191, 209 f., 282, 298 f. Auf diesem Prinzip beruht aber die ganze Rhythmik des gezogenen Parlandoliedes. Völlig anders betrachtete O. Hostinský diese Frage: Was vom rhythmischen Standpunkt aus nicht anzuzweifeln ist, ist die Tatsache, daß die Melodien ohne streng bemessene und übersichtlich gleichmäßige Taktanordnung den älteren und ältesten Zeiten angehören; vgl. o. c., S. 35.

¹⁵⁷ Vgl. z. B. V. Úlehla, o. c., S. 148, oder K. Plicka, *Český zpěvník*, Praha 1949, S. 363.

oder weniger nach den gleichen langsamen Werten.¹⁵⁸ Vom musikalischen Standpunkt aus kann man hier von Viertelwerten sprechen, die die Hauptlänge bilden. Es handelt sich um ein Maß mittlerer Größe, andere Takte bilden ihre Multiplikation oder ihre Brüche. Derart sind die größeren formbildenden rhythmischen Einheiten organisiert, die vom Vers abhängig sind¹⁵⁹ (vgl. Probe 1).

TANZMELODIEN

32. Wir werden uns bemühen, den Tanzmelodien die größte Aufmerksamkeit zu widmen. In den folgenden Kapiteln jedoch kehren wir bis in alle Einzelheiten zu diesem Thema zurück. An dieser Stelle jedoch nur eine allgemeine Information:

Die in unserem Gebiet vorkommenden Tänze wurden in der Monographie Horňácko am eingehendsten beschrieben.¹⁶⁰ Über sie kann im wesentlichen das gleiche gesagt werden, was Jozef Kresánek allgemein über die slowakischen Tänze schrieb: Für sie ist die Orientierung nach Osten bezeichnend.¹⁶¹ Hier gilt das gleiche, wie für die musikalische Seite des Liedes oder für einige andere erwähnte Fachgebiete der Volkskultur.

Ohne das Bemühen um eine konkrete Datierung der Tanzmelodien sprechen wir von entwicklungsmäßig älteren und jüngeren Schichten. Innerhalb dieser beiden Gruppen können freilich einige Melodien ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein, wie beispielsweise manch eine „sedlácká“ — zu deutsch etwa Bauerntanz — oder ein „verbuňk“ — zu deutsch etwa Werbentanz — oder auch ein polkaähnliches Gebilde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.¹⁶² Zu den älteren Schichten zählen wir die Melodien zu zeremoniellen Tänzen, z. B. zu den Tänzen „žabská“, „konopice“, „káčér“, „podhusár“ oder „holúbek“.¹⁶³ Mit diesen Tänzen ist in der Regel meist nur eine oder wenige Melodien verknüpft. Von den weiteren Tanzmelodien

¹⁵⁸ Der Terminus nach J. Hutter, o. c., S. 152.

¹⁵⁹ Näher vgl. in meiner Studie, *Zum Studium*, o. c., (im Druck).

¹⁶⁰ Vgl. *Horňácko*, o. c., das Kapitel Tanec von Z. Jelínková, in dem die Verfasserin auch eine Reihe weiterer, dem Volkstanz in diesem ethnographischen Gebiet gewidmete Studien zitiert.

¹⁶¹ J. Kresánek, o. c., S. 207.

¹⁶² Ähnlich J. Kresánek, ib., S. 77.

¹⁶³ „Žabská“, ein vom Substantivum „žába“ — der Frosch — abgeleitetes Adjektivum; vgl. M. Zeman, o. c., S. 46. Dieser Tanz wurde jedoch im Horňácko nicht auf eine beliebige Melodie getanzt, wie hier geschrieben wird, sondern nur auf die Melodie Nr. 13 der angeführten Sammlung. Der Tanz wurde nicht nur von Männern getanzt, wie dort angeführt wird. Es kam auf die Atmosphäre, auf das Temperament und die Stufe der Fröhlichkeit an. Von Hochzeiten sind auch archaischere Formen bekannt, und zwar bis zum ersten Weltkrieg, ja ausnahmsweise sogar bis in die heutige Zeit. Es ist bekannt, daß der Tanz „žabská“ auch in Paaren getanzt werden kann. Dies kann durch eine Reihe von Aufzeichnungen aus verschiedenen Gemeinden des Horňácko und außerdem auch aus der näheren Umgebung des Horňácko belegt werden. Vgl. J. Tomeš, *Svatební hry a tance na Horňácku*, NA 1964, Nr. 1, S. 13. Ich erkläre hier auch ein für alle Male: zur Bezeichnung der einzelnen Tänze aus dem Horňácko s. Monographie *Horňácko*, o. c., S. 528—531. Die

gehören zu den älteren die Lieder zu den Tänzen „sedlácká“, „do skoku“ und „odzemek“. Zu den Melodien jüngeren Ursprungs zählen wir die Lieder zu den Tänzen „verbuňk“ und Melodien zu den sog. figuralen Tänzen. Die Melodien zu den Tänzen „sedlácká“, „do skoku“, „verbuňk“ und die Melodien zu den sog. Rundtänzen¹⁶⁴ bilden mehr oder weniger große Gruppen.

33. Prozentual unverhältnismäßig überwiegen über alle Melodien der älteren und der jüngeren Schichten der Tanzmelodien die Lieder zum Tanz „sedlácká“. Dies ist eine Art von Paartanz improvisierten Charakters, in dem das Element des Kreisens des Paares um eine gemeinsame Achse vorwiegt, die von den Ethnochoreologen in die Gruppe der sog. Drehtänze eingereiht wird.¹⁶⁵ Im Tanz „sedlácká“ spielt der Mann die entscheidende Rolle. Er singt nicht nur die Melodie vor, sondern er führt auch während des ganzen Tanzes souverän.¹⁶⁶ In der Art des Tanzes und der Art des Liedes verschwimmt der Tanz „sedlácká“ mit einer ungeheuer großen Anzahl von insbesondere ostmährischen und slowakischen Varianten.¹⁶⁷ Die Tanzvarianten werden zwar verschieden benannt, aber auf den ersten Blick handelt es sich um einen Tanz der gleichen Abstammung.

Jozef Kresánek sieht diese Gruppe von Tanzliedern, die er selbst auch im allgemeinen charakterisiert, als die ursprünglichste an. Er verbindet sie mit unserer alten bäuerlichen Bevölkerung.¹⁶⁸ Der lockere Aufbau der Bewegungsseite des Tanzes zeigt Zusammenhänge mit dem ungleichen Formgrundriß der Tanzlieder. Wir sehen also die gegenseitige Bedingtheit der choreotechnischen und der musikalischen Seite. Der improvisierende Bewegungscharakter des Tanzes „sedlácká“ hängt eng mit der Unregelmäßigkeit und Ungleichheit der metrorhythmischen musikalischen

Verfasserin dieses Teiles, Z. Jelínková, führt hier auch andere Synonyme dafür an, die in diesem Gebiet aufgezeichnet werden.

„Konopice“, vom Substantivum „konopi“ — Hanf; vgl. Z. Jelínková, *Ostatkový tanec „konopice“ v Nové Lhotě na Horňácku*, ČE X, 1962, S. 127—165.

„Káčer“ — Enterich; vgl. M. Zeman, o. c., S. 35; J. Tomeš, o. c., S. 14 f.

„Podhusár“ vom Wort Husar; vgl. M. Zeman, o. c., S. 30.

„Houúbek“, eine mundartliche Form des Wortes „holoubek“ — Täubchen; vgl. M. Zeman, o. c., S. 36; J. Tomeš, o. c., S. 13 f. Was die melodische Seite dieses Tanzes anbelangt, so haben einige Forscher auf seine Beziehung zur Melodie des Tanzes „odzemek“ hingewiesen. Vgl. z. B. A. Chybiński, o. c., S. 120. Melodisch nahe verwandt mit dem Tanz „houúbek“ ist im Horňácko auch die Melodie des schon erwähnten Tanzes „káčer“.

¹⁶⁴ Die Bezeichnungen erläutere ich erst im Zusammenhang mit der Abhandlung über die einzelnen Gruppen der Tanzlieder.

¹⁶⁵ Vgl. Z. Jelínková, *Točivé tance*, Lidová kultura východní Moravy, Gottwaldov 1959, S. 103—161.

¹⁶⁶ Die Frau stellt sich hinter den Tänzer und legt ihm die Hand auf die Schulter. Dieser dreht sich manchmal überhaupt nicht einmal um, um nachzusehen, wer mit ihm tanzen wird. Darüber schreibt detailliert V. Pavlík, o. c., Ms. Die Frauen singen das Lied zum Tanz „sedlácká“ bei der Tanzunterhaltung nur bei Hochzeiten, und dies außer am Haupthochzeitstag und nur im Haus, in dem die Hochzeit stattfindet, wenn sie sich ein bißchen Mut angetrunken haben. Ähnlich schreibt K. Vetterl, *Lidové písně II*, o. c., S. 358, oder erneut V. Pavlík, *ibidem*.

¹⁶⁷ Vgl. Z. Jelínková, *Točivé tance*, o. c., S. 118—156.

¹⁶⁸ J. Kresánek, o. c., S. 207 f.; derselbe, *Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Kecz erovej*, HŠ VII, 1966, S. 18; s. a. C. Zálešák, *Ludové tance na Slovensku*, Bratislava 1964, S. 61 ff. u. besonders S. 73.

Faktura zusammen.¹⁶⁹ Diese beiden gegenseitig bedingten Faktoren waren sicher auch die Ursache dafür, daß sich zu den Drehtänzen eine so reiche Melodieschicht gebildet hat. Wäre der Tanzausdruck fest fixiert, würde dies auch zu einem festen Aufbau des Liedes geführt haben (gegebenenfalls nur eines einzigen oder einiger weniger Lieder), und wenn im Gegenteil der metrorhythmische Aufbau aller Lieder gleich wäre, würde dies wiederum zu einer festen Fixierung des Tanzes führen. Doch beides ist ungebunden. Die Tatsache, daß die Tanzfiguren nicht festgelegt sind, gestattet die Annahme vieler verschiedener metrorhythmischen Strukturen. Die Bildung einer reichen Melodieschicht haben noch weitere Umstände unterstützt. Es handelt sich um einen Tanz, der sich nicht auf eine einzige oder einige wenige Gelegenheiten beschränkte. Sein Charakter war völlig kollektiv (nicht nur für die besten Tänzer bestimmt) und, was wichtig ist, sein untrennbarer Bestandteil war der Gesang nach jedem instrumentalen Zwischenspiel, in dem die Spielleute an den vokalen Ausdruck anknüpften. Ein Tanz bedeutet bei der „sedlácká“ nämlich eine längere, manchmal mehr als eine Stunde währende, ununterbrochene Tanzaktion, bei der die Sänger in flüssigem Anknüpfen eines Liedes an das andere sich abwechseln. (Bei dem vokalen Ausdruck ist freilich die Bewegungsphase unterdrückt.) Es ist selbstverständlich, daß sich beim Vorsingen der Lieder zum Tanz „sedlácká“ die besten Sänger am meisten hervortun, aber wer das Lied kennt, stimmt meist in den Gesang dessen ein, der es begonnen hat. Und es hat den Anschein, als ob die Funktion des Gesanges im Hornácko wie in ganz Südostmähren bei den Drehtänzen weitaus ausdrucksvoller als in einer Reihe von slowakischen Gebieten ist, wo im Gegenteil die Tanzfunktion dominiert.

Über die musikalische Seite des Tanzes „sedlácká“ einstweilen nur soviel, daß es sich um einen Tanz im Zweivierteltakt handelt, mit der Zahl der rhythmischen Werte im Takt 1—4. Das Zählen auf zwei Viertel im Tanzlied überwiegt ähnlich wie in der ganzen Slowakei auch im Hornácko so stark, daß wir, wenn wir einem anderen Takt begegnen, darin fremde Einflüsse erblicken.¹⁷⁰ Das Tempo der Lieder im vokalen Ausdruck ist $\downarrow = 60-130$. Aber auch bei einer so starken Schwankung ist das Tempo des Tanzes selbst verhältnismäßig beständig (heute $\downarrow = 110-130$, früher langsamer). Langsamen Werten begegnen wir vorwiegend zu Beginn des Tanzes beim Vorsingen des ersten Liedes. Die weitere Verlangsamung tritt schon nur unregelmäßig auf.

Beim Vergleich des Tanzes „sedlácká“ mit einem ähnlichen Tanz aus einem anderen ostmährischen ethnographischen Gebiet fiel Karel Vetterl

¹⁶⁹ Ich sehe es als Aufgabe weiterer Forschungen an, durch eine statistische Analyse den metrorhythmischen Aufbau dieser Schicht von Tanzmelodien genauer festzustellen. Es werden sich dabei jedoch zweifellos viele allgemeine Ähnlichkeiten mit den Tanzliedern der umliegenden europäischen Völker finden (vgl. A. Chybiński, o. c., besonders S. 51). Und es wird auch zweifelsohne viel Identisches zu finden sein, was an Hand slowakischen Materials J. Kresánek über den metrorhythmischen Aufbau der Melodien dieser Schicht festgestellt hat (*Slovenská pieseň*, o. c., S. 208 bis 223), oder sogar, was K. Vetterl an Hand des Materials eines anderen ostmährischen ethnographischen Gebietes, das dem von uns studierten Gebiet nahe steht, schrieb (*Lidové písně II*, o. c., S. 422—433).

¹⁷⁰ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 207.

der vom Sammler stilisierte Rhythmus auf.¹⁷¹ Er stellte in der „sedlácká“ neben anderen Unterschiedlichkeiten auch ein größeres Vorkommen des punktierten Rhythmus, der typisch für das neuungarische Lied ist, das besonders in der Süd- und Südostslowakei sehr verbreitet, in den Gebieten der Nordwestslowakei, der Nord- und im wesentlichen auch in der Mittelslowakei aber fast unbekannt ist, fest.¹⁷² Vetterl legt den Nachdruck auf die emotionelle Veranlagung des Volkes, auf die schon Leoš Janáček hingewiesen hat, der aber die Art, der Taktgleichheit auszuweichen, den eigenständigen Zug der Rhythmisierung der Volkslieder im Slovácko überordnete.¹⁷³ Jozef Kresánek versuchte jedoch auf den punktierten Rhythmus auch in der alten Schicht der slowakischen Lieder aufmerksam zu machen.¹⁷⁴ Selbst wenn dieser Rhythmus in den Melodien zur „sedlácká“ mit dem Eindringen des neuungarischen Liedes zusammenhängen sollte, müßten wir ihm auch dann einen positiven Einfluß zuerkennen. Seine Anwendung ist nicht stereotyp wie im neuungarischen Lied. Der Sänger gewinnt dadurch nur mehrere Möglichkeiten. Und es ist gleichfalls wichtig, daß der vom Sammler stilisierte punktierte Rhythmus im lebhaften Ausdruck der Lieder zur „sedlácká“ anders klingt. Der lebhaft vokale Ausdruck hängt nämlich mit der schaukelnd-hinkenden Rhythmik der sog. „Duvajbegleitung“ durch Streichinstrumente zusammen, die in der Notation schematisch meistens folgendermaßen ausgedrückt wird: $2/4$ 

In den weiteren Kapiteln werde ich ausführlicher darüber berichten. Aus dem ostinaten Wiederholen der vier Werte in jedem Takt kann durch Ligaturieren der punktierte Rhythmus entstehen, ohne daß mit dem direkten Einfluß des neuungarischen Liedes gerechnet werden muß, der übrigens im Horňácko nur sehr spärlich war.

Über den Ursprung der punktierten Rhythmen in den Tanzliedern dieser Art wurde auch eine andere Ansicht geäußert. Cyril Zálešák sieht ihn in den Blaskapellen.¹⁷⁵ Die Blaskapellen sind mit ihrer Begleitung auf die Art der Nachschläge nicht fähig, den ursprünglichen schaukelnden Rhythmus des Gesanges einzuhalten (dem wir bei der Dudelsack oder Spielmannsmusik begegnen) und bringen ihn in die kargen, schematischen, häufig punktierten Rhythmen. Darin könnte man einen weiteren, unabhängigen von den angeführten Tatsachen wirkenden Faktor erblicken. Aber obwohl es nötig ist, diesen Faktor zu bedenken, direkt konnte er sich in unserem Gebiet nicht geltend machen. Wir haben im Horňácko den punk-

¹⁷¹ K. Vetterl, *Lidové písně* II, o. c., S. 426. Auch A. Sychra befaßte sich kürzlich mit der Analyse einiger publizierten Melodien zum Tanz „sedlácká“. Doch müssen seine statistisch unterbauten Ergebnisse mit Reserve aufgenommen werden, obwohl sie auf den ersten Blick objektiv aussehen; vgl. meine Rezension im Sb. Slovácko VII, 1965, S. 145—148.

¹⁷² Vgl. L. Leng, *Slovenský ľudový spev a ľudová hudba*, Vysokoškolské učebné texty, Bratislava 1958 (Rotaprint), S. 248.

¹⁷³ L. Janáček, o. c., S. 266.

¹⁷⁴ J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 213 f., 225, 262. Über das stärkere Auftreten dieses Rhythmus im europäischen Tanzlied vgl. L. Ballová, *K problematike tanečnej hudby na prelome 17.—18. storočia, zachovanej na území Slovenska*, HŠ V, 1961, bes. S. 175—177.

¹⁷⁵ Č. Zálešák, o. c., S. 67. Zu dem Zusammenhang des punktierten Rhythmus und der instrumentalen Musik vgl. wiederum L. Ballová, o. c., S. 176.

tierten Rhythmus in den Liedern zur „sedlácká“ schon in einer Zeit feststellen können, als hier überhaupt noch keine Blaskapellen wirkten.¹⁷⁶

34. Den Liedern zur „sedlácká“ ähneln sehr die Lieder zu einem Mänertanz, der hier die Bezeichnung „do skoku“ trägt.¹⁷⁷ Manchmal werden die Melodien sogar gegenseitig vertauscht.¹⁷⁸ Es ist aber beachtenswert, daß es sich bei den Liedern zum Tanz „do skoku“ um Melodien handelt, deren einzelne Melodiezeilen und insbesondere die letzte Zeile fast regelmäßig auf eine weibliche Endung und am häufigsten in der Form 2/4  ausgehen.¹⁷⁹ In der „sedlácká“ begegnen wir selbstverständlich auch den weiblichen Endungen, aber in einem verhältnismäßig geringen Maße¹⁸⁰ und außerdem sind sie häufig ungleichmäßig rhythmisiert. Es entsteht hier eher die Tendenz, das letzte „duvaj“ — Achtel zu betonen. Ansonsten hat sich die Rhythmik der Lieder zum Tanz „do skoku“ anscheinend mit der Rhythmik der Lieder zur „sedlácká“ gedeckt. Der Tanz wurde beim Vorsingen von einer rhythmischen Gruppe von Instrumentalisten gleichermaßen, d. h. „duvaj“-artig begleitet. Nach Absingen des Liedes spielten aber die Begleitinstrumente manchmal nur mit einem geraden scharfen Bogenstrich auf Viertelwerte zum Tanz.¹⁸¹ Das Tempo des Tanzes war auch langsamer als bei der „sedlácká“ (♩ = ca 80), worauf die Art des Tanzes — ein wiederholter, möglichst hoher Aufsprung, der anscheinend auch die gleichmäßige Zweiviertelrhythmisierung des letzten Taktes der Melodiezeile erzwang — ihren Einfluß hatte. Einem Tanz dieser Art, der im Hornácko schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu verschwinden begann, begegnen wir nur in einigen Gegenden des Slovácko¹⁸² und in der Westslowakei.¹⁸³

¹⁷⁶ Vgl. Katalog textových variant písní, *Hornácko*, o. c., S. 511—527; ein großer Prozentsatz der angegebenen Stichwörter bezieht sich auf die Melodien zum Tanz „sedlácká“.

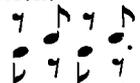
¹⁷⁷ „Do skoku“ — Zum Springen. Einige dieser Lieder hat M. Zeman aufgezeichnet. Vgl. z. B. B III, Nr. 1779—1781. Es konnte sich ursprünglich um zeremonielle Tänze handeln, die mit der magischen Sicherstellung des Wachsens der Vegetation zusammenhängen, jedoch in der Art, wie sie Zeman aufgezeichnet hat und wie sich teilweise das Volk daran erinnert, handelt es sich um einen Tanz von ausschließlich ästhetischem Charakter.

¹⁷⁸ Übereinstimmend erinnert daran C. Zálešák, o. c., S. 89.

¹⁷⁹ J. Kresánek, *Tance a piesne*, o. c., S. 24 f., nennt als typisch für die Hajduktänze die weiblichen Endungen. — Das Lied, das M. Zeman anführt, *Hornácké tance*, o. c., S. 29 (B III, Nr. 1781), pflegten die Spieleute mit Ausnahme der zweiten Zeile nach dem metrorhythmischen Grundriß 3 + 3 + 3 zu spielen.

¹⁸⁰ Vgl. K. Vetterl, *Lidové písně II*, o. c., S. 427.

¹⁸¹ Vgl. erneut M. Zeman, o. c., S. 29. Zeman notiert diesen Teil 2/4



¹⁸² Vgl. z. B. meine Abhandlung in der kollektiven Arbeit über das Podluží; R. Jeřábek—V. Frolec—D. Holý, *Podluží*. Kniha o lidovém umění, Brno 1962, S. 151. (Bei dieser Gelegenheit mache ich auf die Druckfehler in diesem Teil der Arbeit aufmerksam: Miletič soll Milčetič heißen, omanského — soll osmanského-osmanischen — heißen.) Ansonsten vgl. Z. Jelínková, *Lidové tance a taneční hry na Podluží, Strážnice 1962* (Rotaprint), S. 11; ferner H. Laudová, *Lidový oděv, tanec a hudba na Moravě podle archivního materiálu z roku 1836*, ČL 45, 1958, S. 161, wo sie uns mit der ersten deutlichen Aufzeichnung dieses Tanzes aus Mähren, und zwar aus der Gegend von Kyjov im Dolnácko bekanntmacht.

¹⁸³ Vgl. C. Zálešák, o. c., S. 90.

35. Ein weiterer Männertanz, „odzemek“¹⁸⁴, läßt sich auf Elemente der karpatischen Kultur zurückführen.¹⁸⁵ Dieser Tanz war in allen Gebieten stets das Vorrecht der fähigsten Tänzer, und der Tänzer brachte darin stets seine schöpferische Individualität zur Geltung. Instrumentationmäßig ist er im Horňácko auf „duvaj“-Art rhythmisiert,¹⁸⁶ vor allem bei langsamerem Tempo. Erst im gesteigerten Tempo dringen die gebrochenen Stützbässe und die Nachschläge („es-tam“) durch. Die weiblichen Endungen der einzelnen Zeilen verbinden den „odzemek“ in rhythmischer Hinsicht mit Melodien zum Tanz „do skoku“.

36. „Verbuňk“,¹⁸⁷ als jüngerer Männertanz ebenfalls improvisierter Art, ist durch einen völlig anderen Rhythmus gekennzeichnet. Der punktierte Rhythmus ist darin nicht nur das grundlegendste rhythmische Element, sondern auch fast das einzige darin vorkommende. Der langsame Teil wird zwar wieder mit einem doppelten Bogenstrich auf „duvaj“ gespielt, aber es sind nicht die Achtel miteinander verbunden, sondern die Viertel im Tempo $\text{♩} = 72$, C  , ähnlich wie beim klassischen unga-

rischen Csárdás.¹⁸⁸ Der langsame Teil des „verbuňk“ steht daher nicht im Zweivierteltakt, sondern im Viervierteltakt. Der rasche Teil erst hat den Zweivierteltakt, die Zahl der rhythmischen Werte im Takt überschreitet aber in der Melodie in der Regel nicht zwei und wird auf „es-tam“ gespielt. Zu diesem Teil gelangt man nach Abspielen von zwei bis drei langsamen Strophen durch einen jähen Umbruch im letzten Viervierteltakt des Liedes. Für eine Taktänderung spricht nicht nur die doppelte Zahl basischer Werte, sondern noch mehr die Art des Spiels der Begleitinstrumente. Die Zahl der Bewegungen des Bogens nach unten und oben verdoppelt sich.¹⁸⁹

Sowohl der langsame, als auch der schnelle Teil des „verbuňk“ hat im Horňácko seine geringfügigen rhythmischen Eigenheiten, und es gibt auch unter den einzelnen Kapellen im Horňácko noch Unterschiede in der Wiedergabe. Diese rhythmischen Besonderheiten haben aber nicht die gleiche Ausdruckskraft, wie in der „sedlácká“, denen ich deshalb, aber auch wegen der Ursprünglichkeit und dem großen Alter dieser Melodischicht im Kapitel über die stilbildenden Elemente meine spezielle Auf-

¹⁸⁴ Vgl. M. Zeman, o. c., S. 31.

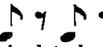
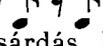
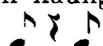
¹⁸⁵ „Odzemek“, eine Wortverbindung „od zeme“ — vom Boden. Über den Tanz „odzemek“ geschrieben zuletzt vom musikalisch vergleichenden Standpunkt aus Ö. Elsček, *Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts*, SM VII, Budapest 1965, S. 47—59, vom Standpunkt des Tanzes aus Gy. Martin, *East-european Relation of Hungarian Dances Types*, Sb. Europa et Hungaria, Congressus ethnographicus in Hungaria 16.—20. X. 1963, Budapest 1965, S. 471—488.

¹⁸⁶ Auch im bereits erwähnten Tanz „žabská“, soweit dieser nicht nur durch den vokalen Ausdruck und durch Klatschen begleitet wurde, machte sich die Duvajbegleitung geltend, ebenso wie im Tanz „káčer“ oder im zweiten Teil des Tanzes „houúbek“.

¹⁸⁷ Über den Tanz „verbuňk“ vgl. einstweilen wenigstens J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 230 f. und 256 f.; näheres im nächsten Kapitel.

¹⁸⁸ Über den Drehtanz „čardás“ bemerke ich, daß dieser im Horňácko nicht Fuß gefaßt hat. In den benachbarten slowakischen Kopanice war er allerdings sehr beliebt.

¹⁸⁹ Vgl. dazu J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 53.

merksamkeit widmen werde. „Verbuňk“ ist erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in das Hornácko eingedrungen und ist mit einigen Liedern fast nur auf die Kapellen von Velká nad Veličkou und Hrubá Vrbka beschränkt.¹⁰⁰ Im langsamen Teil des „verbuňk“ aus dem Hornácko sind die ungeraden Viertel bei den Begleitinstrumenten gewöhnlich von geringerer Kraft, und von den geraden Vierteln ist das zweite am stärksten akzentuiert. Es ist also ähnlich wie bei der „sedlácká“, nur daß sich beim „verbuňk“ die rhythmische Bewegung in einem anderen Metrum auswirkt und der Rhythmus seine charakteristischen Eigenschaften verliert. Dynamisch unterscheidet sich die Begleitung im „verbuňk“ durch eine weitaus größere Ausgeglichenheit. Im schnellen Teil rhythmisiert die Baßgeige fast regelmäßig ungerade Achtel $2/4$  |, während die sog. „kontry“ (Begleitgeige oder Viola) die geraden Achtel nachschlagen ($2/4$  |); wieder genau wie in der klassischen Form des ungarischen Csárdás. Nur hie und da, am häufigsten in den ungeraden Takten, wird im Baß der Rhythmus $2/4$  | und in den Kontergeigen oder Konterbratschen $2/4$  | geltend gemacht.

37. Die Lieder zu den sogenannten figuralen Tänzen tragen in musikalischer Hinsicht zum Großteil Polka- oder Walzercharakter und aus ihrer Wiedergabe verliert sich im Hornácko die Patina der Gebietsreinheit. Ihre Varianten finden wir in einer Reihe von europäischen Ländern häufig, namentlich im Westen. Der charakteristische Wesenszug der figuralen Tänze ist die enge Verknüpfung mit einem einzigen Tanzlied, wobei man auf bestimmte Takte stets die gleichen, von allen Tänzern relativ gleich durchgeführten Bewegungen — Figuren — tanzt. Daher stammt auch die Bezeichnung figurale Tänze. Zu den Rundtänzen, die deshalb so genannt werden, weil man sie unablässig um den Mittelpunkt des Tanzkreises tanzt (im Hornácko Polka und Walzer), begannen auch einige traditionelle Kapellen später nach gedruckten Vorlagen zu spielen.

DAS GEISTLICHE VOLKSLIED

38. In der Abhandlung über das Lied verdienen zumindest auch die geistlichen Volkslieder eine kurze Erwähnung. Sie wurden früher im Hornácko hauptsächlich in evangelischen Familien jeden Tag gesungen. Es wurde frühmorgens, wenn man aufstand, gesungen und abends bevor man zur Ruhe ging, am meisten in der Fasten- und in der Adventszeit. Da wurde ganze Abende lang gesungen. Daheim wurden die geistlichen Lieder jeden Sonntag, bevor man zur Kirche ging, gesungen. Daß in einem Haushalt des Hornácko der geistliche Gesang einen wichtigen Platz

¹⁰⁰ Im Gebiet des Hornácko ist das Tanzen des „verbuňks“ am frühesten in Hrubá Vrbka am Ende des vorigen Jahrhunderts nachgewiesen. In Velká begann man den „verbuňk“ bei Tanzvergügungen erst nach dem ersten Weltkrieg zu spielen und zu tanzen. Der „verbuňk“ aus dem Hornácko ist jedoch, was die Bewegung anbelangt, mit dem autochthonen Tanzspringen der Männer, z. B. beim Fastnachts- oder Hochzeitsumzug verbunden. Man springt bei diesen Anlässen auch später fast ausschließlich auf Lieder zum Tanz „sedlácká“.

auch in uralten Zeiten einnahm, kann durch mehrere historische Zeugnisse belegt werden.

Im Horňácko war die protestantische Religion stark vertreten. Während die Gemeinden in den Niederungen der Umgebung, im Dolňácko, verhältnismäßig bald in der Zeit der Gegenreformation rekatholisiert wurden, ging dieser Prozeß im Horňácko nur sehr langsam vonstatten. Die Gemeinden des Horňácko verharrten in erbittertem Widerstand. Ein wahres Ketzernest erschienen den kaiserlichen Behörden zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts insbesondere die Gemeinden Hrubá Vrbka¹⁹¹ und Javorník.¹⁹² Die Beharrlichkeit, mit der die Bewohner des Horňácko im protestantischen Glauben ausharrten, bezeugt auch die Zahl der Personen, die sich auf Grund des Toleranzpatentes (1781) zu dem nunmehr gestatteten Glauben bekannten.¹⁹³

Einen interessanten Beleg dafür, daß der protestantische Glauben sich im Horňácko seit den Hussitenzeiten gehalten hat, finden wir in den Waisenregistern aus dem Jahre 1594.¹⁹⁴ Im Haus eines Verstorbenen aus Hrubá Vrbka verblieben als Hinterlassenschaft 22 kleine, mittlere und große tschechische Bücher. Das war für die damalige Zeit ungewöhnlich viel. Und da wir wissen, daß das Volkskirchenlied im häuslichen Kreis allgemein schon in der Hussitenzeit¹⁹⁵ gepflegt wurde und auch später in der Brüdergemeinde und unter den sich geheim zum Protestantismus bekennenden Menschen und endlich in den protestantischen Kirchengemeinden weiter bewahrt wurde, können wir im ganzen darauf schließen, daß auch das Horňácko eine ähnliche Tradition hinter sich hat. Zur Bestätigung der erwähnten Voraussetzung dient vor allem die Tatsache, daß sich hier in Familieneigentum eine nicht geringe Anzahl von Büchern aus der Reformationszeit, darunter auch alte Kanzionale, erhalten haben.¹⁹⁶

Der geistliche Gesang in dem Maße, wie oben erwähnt, verschwand nach dem ersten Weltkrieg binnen einiger Jahre und es blieb davon einzig und allein das Singen in der Fasten- und Adventzeit übrig, solange die alten Sänger nicht ausgestorben waren. Die jungen Männer, die den Krieg erlebt hatten, pflegten das Singen geistlicher Lieder schon nicht mehr und hielten auch ihre Kinder nicht mehr dazu an.¹⁹⁷ Aber auch so kann man

¹⁹¹ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 39, Anm. 87.

¹⁹² *Ib.*, S. 25.

¹⁹³ *Ib.*, S. 39, Anm. 89.

¹⁹⁴ Vgl. F. Dvorský, *Strážnický okres*, Vlastivěda moravská, Brno 1914, S. 459.

¹⁹⁵ Vgl. Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu II*, o. c., S. 187.

¹⁹⁶ Auch in unserer Familie befindet sich eines von ihnen. Es ist das Kunwalder Kanzional aus dem Jahre 1576. Darin steht geschrieben, daß das Buch in der Zeit der Gegenreformation im Schafstall vergraben war. Über die Anzahl der alten Religionsbücher, die in evangelischen Familien von Javorník und Velká zu finden sind, überzeugte sich die Öffentlichkeit im Jahre 1931, wo in Javorník eine Ausstellung dieser Bücher veranstaltet wurde. Allein aus der Zeit vor der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620) wurden dort 14 Exemplare ausgestellt. Darüber berichtete K. Klusák, *Lidové noviny*, 15. VII. 1931.

¹⁹⁷ Auf den Untergang dieser Tradition hatte hier auch die Vereinigung des ehemaligen lutheranischen und kalvinischen Glaubensbekenntnisses zur evangelischen Konfession der Mährischen Brüder einen Einfluß. Die Pfarrer rangen mit der Einführung eines „neuen Gesangs“, was sich noch bis vor kurzer Zeit z. B. bei Begräbnisgesängen bemerkbar machte. Eine Hörprobe von einem alten evangelischen

zusammenfassen, daß sich unter den Melodien zu geistlichen Liedern im Horňácko bis in die Gegenwart Melodien erhalten haben, die in fast 400 Jahre alten Kanzionalen nachweisbar sind.¹⁹⁸

39. Die mährisch-slowakische Grenzgegend um die Weißen Karpaten ist ein Gebiet, in dem sehr viele Liedaufzeichnungen gemacht wurden. In den zehn Gemeinden des Horňácko, auf die wir unser Interesse konzentrieren, wurden seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts bis heute rund 5000 Aufzeichnungen gemacht.¹⁹⁹ Dieser Reichtum dürfte, wenn wir die Zahl der Dörfer und ihre Einwohnerzahl in Betracht ziehen, auf dem Gebiet der Tschechoslowakei schwerlich übertroffen werden. Über 1600 Aufzeichnungen wurden bereits publiziert,²⁰⁰ über 3000 liegen nur in handschriftlichem Material vor.²⁰¹ Früher war im Horňácko ein Sänger mit einem Repertoire von bis zu 300 Liedern keine Seltenheit, und das Repertoire der hervorragenden Sänger ist auch heute noch in der Regel größer.²⁰² Dieser Liedreichtum ist am gesamten Liedbestand zu beobachten, der sich im Horňácko seit Ende des vorigen Jahrhunderts kaum geändert hat. Wenn wir das mit den anderen Gebieten des Marchraums, insbesondere mit der Podluží genannten Gegend um Břeclav vergleichen, müssen wir feststellen, daß dort seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die ältere Liedkultur in wesentlichem Maße von der neuen Kultur überdeckt wurde, wie aus Vergleichen von Aufzeichnungen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit dem gegenwärtigen Stand hervorgeht.²⁰³ Aus dem Horňácko sind jedoch fast alle Lieder entweder aus der Gegenwart oder aus noch nicht allzu lange verflossener Zeit in Aufzeichnungen vorhanden. Das zeugt sicher von einer ungewöhnlich starken Tradition. Aber ich betone, daß sich von der Generation der heutigen Siebziger bis Sechziger an der große Liedvorrat schon verliert, die Beliebtheit längerer Kompositionen läßt nach, die Sangesfreude geht verloren und auch die Gestalt der Lieder verändert sich.²⁰⁴ Das Repertoire der jüngsten Sänger bewegt sich nur um fünfzig Lieder. Dies ist durch das Schwinden der Gelegenheiten

Begräbnisgesang vgl. auf der Schallplatte Supr. Nr. 03127, S. 1, Aufnahme 6. Vergleichen mit dem weltlichen Gesang kann man daraus ersehen, daß es sich hier wesentlich um eine andere musikalische Kultur handelt. Der größte Unterschied ist wohl in der Rhythmik bemerkbar.

¹⁹⁸ Ähnlich schreibt auch V. Úlehla, o. c., S. 114—117.

¹⁹⁹ Ich betone jedoch, daß es sich um die Zahl der Individuen, d. h. um die Zahl der Aufzeichnungen mit Varianten, nicht aber um die Zahl der Liederheiten handelt. Diese Zahl ist natürlich viel geringer.

²⁰⁰ Den motivischen Textkatalog der publizierten Aufzeichnungen bringt gemeinsam mit einer Übersicht der Sammlungen C. Havlíková in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 511—527.

²⁰¹ Die meisten nicht publizierten Lieder aus dem Horňácko sind im ÚEF hinterlegt. Die restlichen befinden sich in privaten Sammlungen.

²⁰² Von einer einzigen Sängerin habe ich z. B. etwa 600 Lieder aufgezeichnet.

²⁰³ Vgl. R. Jeřábek—V. Frolec—D. Holý, o. c., S. 124.

²⁰⁴ Z. Horáková, *Epické písně na Slovácku*, ČL 53, 1966, S. 234—236, führt an, daß sich bei den Sängern im Horňácko die Beliebtheit von der textlichen auf die melodische Seite verschiebt. Aber diesen von ihr gezogenen Schluß kann ich nicht bestätigen.

zum Singen bedingt, was wiederum von der Veränderung der gesamten Lebensweise und dem gesamten Zerfall der traditionellen Volkskultur abhängig ist, die in unserem Gebiet beschleunigt seit dem Ende der 20er Jahre vor sich geht.

Die Lieder aus dem Horňácko erscheinen uns in ihrem gesamten Komplex als heterotypisch, d. h. als ein genetisch ungleichmäßiges Ganzes, wie dies im allgemeinen fast überall der Fall ist. Wir finden hier Lieder älterer und jüngerer Schichten, Lieder, zu denen nicht getanzt wird, und Tanzlieder oder eine Reihe verschiedener Arten von Tanzliedern usw. Wir finden hier böhmische, slowakische und sogar einige Lieder aus anderen nationalen Traditionen. Aber der überwiegende Prozentsatz der Lieder, die als heimisch angesehen werden, schließt sich an die slowakische Volkstradition an und gehört mit seinem Merkmalen zum Bereich des sog. östlichen Typs.