

Holý, Dušan

Über die Entwicklung der Tanzmusik

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. 59-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120028>

Access Date: 16. 02. 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.

II. ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER TANZMUSIK

40. Fassen wir die Kenntnisse über die in dem von uns geprüften Gebiet vorkommenden Musikinstrumente knapp zusammen,¹ fällt uns auf, daß es dort eine große Zahl von Musikinstrumenten gibt und daß einige Formen aus dem westslawischen Material bis jetzt nicht bekannt waren. Dazu gehört z. B. aus der Gruppe der Aerophonen die Form des Syrings mit einem verstopften Ende des aus Schilfrohr oder einem Fliederzweig hergestellten Rohres und einige primitive Pfeifen oder von den Chordophonen wiederum primitive Geigentypen, namentlich der Musikbogen. Doch kann über die Besonderheiten des Instrumentariums in unserem Gebiet ohne eingehende Forschungen in der Umgebung im engeren und weiteren Sinne — und zwar in allen Richtungen — nicht verantwortungsvoll gesprochen werden. Die größte Bedeutung vom ethnographischen Standpunkt aus hat von den hier erwähnten Instrumenten zweifellos die Pfeife, im allgemeinen „koncovka“ genannt. Sie kann als eines der karpatischen Elemente in der Volkskultur des Horňácko angesehen werden.²

Diese Musikinstrumente erfüllten verschiedene Funktionen. Häufig erfüllte sogar ein und dasselbe Instrument mehrere Aufgaben zugleich: die zeremonielle, die signalisierende und die ästhetische. Doch bei einigen Instrumentengruppen prägen sich die Funktionen aus. Während bei den Idiophonen und Membraphonen, die im Horňácko allerdings nur spärlich vertreten sind, vor allem die zeremonielle und signalisierende Funktion überwiegt, macht sich bei den Aerophonen neben der signalisierenden in größerem Maße die ästhetische Funktion geltend und diese dringt am deutlichsten bei den Chordophonen durch. Sie wurden für die Volksmusik des Horňácko typisch. Wie wir bereits erwähnten, handelt es sich um eine Instrumentalbesetzung, bei der der erste Geiger die entscheidende Aufgabe hat und in der auf besondere Art die Begleitungsstreichinstrumente zur Geltung kommen.

¹ Vgl. näher *Horňácko*, o. c., S. 363—377.

² Vgl. L. Leng, *Slovenské ľudové pišťaly a ich vzťah k slovenským hudobným dialektom*, HŠ IV, 1960, S. 79—99, 80—84; K. Vetterl, *Lidové písne* II, o. c., S. 446; T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului Român*, București 1956, S. 52—55.

DIE TANZMUSIK BIS ZUR HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

41. Gegenüber einer Reihe von anderen Gebieten wurden im Horňácko die sog. Spielmannstradition bald zum Gegenstand des Interesses der breiten Öffentlichkeit. Es waren insbesondere Komponisten, Schriftsteller, Maler und Bildhauer, die ihr schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Beachtung schenkten.³ Leider besitzen wir über die musikalischen Traditionen in diesem Gebiet keine älteren Aufzeichnungen als aus der Zeit gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Bis jetzt stieß man in Archiven nur auf eine einzige Erwähnung über die Volksmusik in dieser Region. Sie stammt aus dem Jahre 1722 und beweist, daß auch in der harten Zeit nach der Gegenreformation im Horňácko viel gespielt und getanzt wurde.⁴ Dieses Beweisstück ist natürlich sehr wertvoll. Ansonsten kennen wir noch zwei bemerkenswerte ältere Zeugnisse, die aus früheren Zeiten als die Literatur über die Spielleute des Horňácko stammen. Dies ist erstens die Initiale in einem hiesigen handschriftlichen Kanzional, das im Museum von Velká ausgestellt ist,⁵ und zweitens eine Geige, die in das Holz des Tores einer Musikantenfamilie aus Velká geschnitzt ist und der von einigen Kennern das Datum 1797 zugesprochen wird.⁶ Dieses Tor wurde in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts leider vernichtet.

Die Literatur über die Spielmannstradition im Horňácko schöpft aus mündlicher Überlieferung oder aus Autopsie.⁷ Auf Grund der angeführten Quellen kann man die Musikanten im Horňácko annähernd von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an verfolgen und nur ausnahmsweise in frühen Zeiten nachweisen. Unter diesen Umständen könnte es den Anschein haben, als ob wir über ältere Musikantentraditionen in unserer Gegend nichts zu sagen hätten. Doch wenn wir uns auf eine Reihe von historischen Fakten

³ Vgl. bes. K. Klusák, o. c., S. 153—159. Auf ähnliche Art interessieren sich auch in anderen Gegenden Künstler für die Volksmusik. Vgl. z. B. A. Chybiński, o. c., S. 99 f.

⁴ Die Landeshauptmannschaft mußte hier nicht nur gegen die Evangelischen auftreten, sondern auch die Aufsicht über die katholischen Untergebenen wurde verschärft. Es wurde der Befehl erteilt, keine Übertretungen der Kirchengebote zu dulden; es gab Nachrichten darüber, daß die Leute den Gottesdienst vernachlässigten, nicht zur Beichte gingen, in der Fastenzeit Fleisch aßen, und es wird betont, daß sie tanzten und spielten. (Vgl. K. Goláň, *Osobnost Krmanova ve světle pramenů moravské protireformace*, Bratislava III, 1929, S. 286.)

⁵ Vgl. *Horňácko*, o. c., Abb. 295.

⁶ Vgl. L. Rutte, *Gajdy a gajdošské tradice na Valašsku a Slovácku*, Strážnice 1964.

⁷ Übersicht der Literatur s. in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 418, Anm. 116. Auf eine eingehendere Abhandlung über die einzelnen Musikanten habe ich aus Platzmangel in dieser Arbeit verzichtet. Es muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Auskünfte der Ortsansässigen dementsprechend kritisch aufzunehmen sind. Sie pflegen nämlich häufig von verschiedenen subjektiven Ansichten und Gesichtspunkten begleitet zu sein. In einigen Fällen sind diesen Informationen auch völlig deutlich einige ältere Abhandlungen zum Opfer gefallen. Sogar die Angaben aus der Autopsie sind in ihnen manchmal unzuverlässlich. Als Beispiel kann ein Artikel von J. Kretz angeführt werden. Der Verfasser ließ darin die Spielmannstradition im Horňácko schon zu Beginn unseres Jahrhunderts untergehen. (J. Kretz, *Slováctví hudci*, ČL X, 1901, S. 52—57.)

aus anders ausgerichteten Arbeiten und auf die Analyse von Einzelheiten stützen, gelangen wir nach und nach zu einem genaueren, wenn auch nie vollständigen Bild der Entwicklung, die vielverzweigten Wege der Volksmusik in den einzelnen Regionen aber bleiben für uns nur mit relativer Genauigkeit erkennbar. Es wird sich immer um Konstruktionen handeln, die durch neuentdecktes Material korrekturbedürftig werden.

42. Betrachten wir die Entwicklung realistisch, können wir an Hand des heute bekannten Materials durch historisch vergleichendes Studium feststellen, daß das Alter der später geläufigen Besetzung der Spielmansgruppen nicht so eindeutig ist, wie dies von manchen älteren Forschern behauptet wird. Der Schluß über ein allzugroßes Alter der erwähnten Spielmansbesetzungen kann zweifellos schon heute korrigiert werden.

Vladimír Ůlehla war weit von der Wahrheit entfernt, als er auf Grund der Termini „hudec“ — Spielmann — und „pištec“ — Pfeifer, die in den ältesten tschechischen Quellen zu finden sind, und nach einem einzigen angeführten ikonographischen Beweisstück aus der Olmützer Bibel die Existenz von Spielmansvereinigungen ähnlich den heutigen und damit auch die Arten des Spieles bis tief ins 14. Jahrhundert ableitete.⁸ Es stimmt zwar, daß die Ausdrücke „pišci“ und „hudci“ in alttschechischen Quellen sehr häufig zu finden sind, und zwar nicht nur in alttschechischen, sondern überhaupt in den ältesten slawischen. Doch das Wort „hudec“ wurde lange Zeit für Spieler auf Saiteninstrumenten, auf denen man nicht mit dem Bogen spielte, benutzt. Für unseren Ansatz setzt man voraus, wie aus unserer Einleitungsbemerkung ersichtlich ist, daß dies bis zum 13. Jahrhundert der Fall war. Jedoch schon aus dem 13. und deutlicher noch aus dem 14. Jahrhundert haben wir aus den tschechischen Ländern Berichte über Streichinstrumente, die wenigstens entfernt an die heutige Geige erinnern.⁹ Darauf beruht der Fehler von Ůlehlas Voraussetzungen nicht. Mit Rücksicht auf Südmähren, das Gebiet, in dem Vladimír Ůlehla seine Forschungen über die Volksmusik angestellt hat, ist auch bemerkenswert, daß das Wort „hudec“¹⁰ und ähnliche verwandte, heute bereits

⁸ Vgl. V. Ůlehla, *Živá píseň*, o. c., S. 98, 217—220.

⁹ Vgl. Č. Zibrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelom k dějinám tance vůbec*, Praha 1960, S. 35, Abb. 4c, S. 38, Abb. 5a, S. 44. Stellenweise werden jedoch in Europa schon seit dem 10. Jahrhundert Streichinstrumente benutzt; vgl. A. Modr, *Hudební nástroje*, Praha 1943, S. 11; nach einigen Autoren sogar noch früher; vgl. J. Hutter, *Hudební nástroje*, Praha 1945, S. 64. S. a. C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Berlin 1920, S. 170 bis 177, wo er ausführliche Beschreibungen und Abbildungen der Streichinstrumente vom Anfang des 12. Jahrhunderts anführt.

¹⁰ Es ist kein Abschweifen vom Thema, wenn ich daran erinnere, daß man in Böhmen das Wort „hudec“ im Volksmilieu schon nicht mehr gebraucht und daß es dort heute nicht einmal Lieder gibt, in denen diese Wortform direkt gebraucht würde. Nur in einigen Gegenden kommt das Wort „houdek“ vor. Die Form „hudec“ ist in Böhmen wahrscheinlich gemeinsam mit dem Zeitwort „housti“ verschwunden, welches schon im Lauf der Entwicklung langsam als häßlich angesehen wurde (vgl. Č. Zibrt, o. c., S. 34, wo er die Schlüsse von M. Červenka benützt). Die sich unter dem Einfluß der Adelskapellen, der Kantorentradition und der städtischen Musik in Mittel-, Ost- und Nordostböhmen entwickelnden Streicherbesetzungen wurden gewöhnlich „štrajchová muzika“ — Streichmusik — genannt (vgl. F. Bonuš,

archaische Worte verhältnismäßig häufig in Liedern auftreten. Vor allem hat sich deshalb auch dieses Wort als heute gebräuchlicher Ausdruck für südostmährische Verhältnisse erhalten. Aber direkt über Gruppen von Spielleuten haben wir erst aus dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert Berichte. Dies sind jedoch aus von unserem Gebiet entfernteren Gegenden stammende Berichte,¹¹ und es besteht kein Grund zur Annahme einer analogen Entwicklung, umso mehr, als wir aus dieser Zeit eine Reihe anderer Besetzungen nachweisen können und wir aus dem ganzen Slovácko andere, verhältnismäßig beständige Instrumentalvereinigungen noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kennen.

Ühlehla und einige andere Forscher waren sich nicht in genügendem Maße der Tatsache bewußt, daß man mit den Pluralformen „pištci“ oder „hudci“ (die in Verbindung mit der Volksmusik in der älteren Zeit, besonders im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Bekämpfung dieser „Sendboten des Bösen“¹² auftauchen) in so ferner Vergangenheit keine instrumentalen Gruppen, sondern eher einzelne Spieler bezeichnete.¹³ Sofern es in der Vergangenheit Instrumentalgruppen gab, entstanden diese eher durch Zufall als durch eine künstlerische Absicht. In einigen Gebieten darf jedoch die Entwicklungskristallisation nicht außer Acht gelassen werden, die dieser Vereinigung zu Musikantengruppen vorausging.¹⁴ Und wie einige ikonographisch oder anders nachweisbare Instrumentalbesetzungen, die einer Spielmannskapelle ähnelten, spielten, ist eine andere Frage und diese zu beantworten, ist außerordentlich schwer. Doch dürfen wir keinesfalls ahistorisch vermuten, daß ihr Spiel dem unserer heutigen Volksmusikanten

o. c., S. 25 u. 37). Ähnlich war dies auch in der mährischen Haná (vgl. V. Gregor, *O pravost hanácké lidové hudby*, Sborník SLUKO, B I, 1951—1953, S. 81 u. 83 f.). Was das Wort „pištec“ betrifft, so wird dieses in abgeänderter Form auf einem breiten Gebiet gebraucht. Im Hornácko versteht man z. B. unter dem Wort „pišče-lák“ einen Klarinettenspieler. In Westmähren oder in Böhmen und auch bei den Lausitzer Sorben wird für den gleichen Sinn das Wort „piskač“ verwendet. (Vgl. V. Gregor, ib., S. 81; F. Bonuš, ib., S. 26; J. Raupp, *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*, Bautzen 1963, S. 177.)

¹¹ Vgl. z. B. Č. Zíbrt, o. c., S. 164 u. 170 f. Auch für diese anderen Gebiete bezeugen aber ähnliche Erwähnungen noch nicht ganz bestimmt die Existenz einer bloßen Streicherbesetzung. Hier wäre es wieder notwendig zu beurteilen, ob sich nicht in Böhmen, woher die Beweisstücke stammen, schon in dieser Zeit das Wort „hudec“ auch auf Musikanten bezog, die nicht nur Geige, sondern auch andere Instrumente spielten. (Vgl. dazu Č. Zíbrt, ib., S. 34.) In Mähren hatte jedoch anscheinend die Bedeutung dieses Wortes einen dauerhafteren Charakter. Obwohl man die Mitteilung von Bartoš wiederum nicht völlig bestätigen kann, daß der erste Geiger mit dem Wort „hudec“ bezeichnet wurde (vgl. B II, S. XXXVIII), bezog sich dieses Wort lange auf den Spieler, der ein Instrument des Geigentypus spielte.

Soweit wir vertrauenswürdige Berichte über die ältesten Streicherbesetzungen der Volksmusik aus Mähren besitzen, beziehen sich diese auf das Gebiet der Haná und stammen ungefähr aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Archaische Streicherbesetzungen kennen wir auch aus Westmähren, aus der Gegend von Jihlava. Zuletzt schrieb F. Dobrovolný darüber (vgl. *Skřípky. Příspěvek ke studiu lidové hudby na Jihlavsku*, Vlastivědný sborník Vysočiny II, 1958, S. 93—107). Es hat den Anschein, als hätten sich hier Elemente der tschechischen und der Kultur der deutschen Enklave vermischt.

¹² Vgl. Z. Nejedlý, *Dějiny zpěvu* II, o. c., bes. S. 107, 168; IV, S. 76 f.

¹³ Ib. I, S. 165, 169; II, S. 184. S. a. L. Niederle, *Počátky slovanské hudby*, o. c., S. 73; J. Racek, *Česká hudba*, o. c., S. 50—52.

¹⁴ Vgl. Abschnitt 45.

ähnlich war. Unter Berücksichtigung der Veränderungen in der Spielweise müssen wir auch die eigene Entwicklung der Geige und des Bogens in Betracht ziehen. Im professionellen Maßstab hat sich die Entwicklung der Geigen erst im 16.—18. Jahrhundert gefestigt und der nach innen gewölbte Bogen mit den stark gespannten Roßhaaren, die mit einer Froschschraube gespannt werden, wurde erst im Jahre 1835 konstruiert.¹⁵ Die Entwicklung in volkstümlicher Umgebung, die lange diese vollendeten Instrumente anstrebte und wenigstens ihre Formen nachahmte bis schließlich in einem breiten Raum und gleichfalls auch in Südostmähren die professionell erzeugten Geigen siegten, ging völlig anders, vor allem aber viel langsamer vor sich.¹⁶

43. Die allgemeine Feststellung Čeněk Zibrts über die wesentliche Zufälligkeit der Vereinigung von Musikinstrumenten in Gruppen, die für die ältere Zeit auch von Zdeněk Nejedlý gemacht wurde,¹⁷ gilt selbstverständlich auch für das Gebiet Südostmähren. Und schließlich dokumentiert diese Zufälligkeit bei der Vereinigung verschiedener Musikinstrumente bei uns auch die Entwicklung Ende des 19. Jahrhunderts, wir können sie sogar noch im Verlauf des 20. Jahrhunderts beobachten, als die Instrumentalbesetzung sich in einigen unserer Gebiete hauptsächlich durch den Eingriff progressiver örtlicher Intellektueller beständig gestaltete.¹⁸ Aus dem Hornácko z. B. erinnern wir nicht nur an die kritische Einstellung zu den Blechinstrumenten, sondern auch zum Zimbal in der Spielmannsbesetzung.¹⁹ Die Richtungsgebung der Instrumentalbesetzung der Volksmusik wurde im Grunde von positiven Interessen geleitet. Doch häufig wurde nur damit argumentiert, daß dieses oder jenes Instrument in älteren Besetzungen nicht vorgekommen sei. Beispielsweise verspürten die Volksmusikanten nach der Ersetzung der „kleinen Baßgeige“ durch die große, den Konterbaß, einen Mangel an mittleren Stimmen, eine Tonlücke zwischen der Geige und der Baßgeige.²⁰ Völlig natürlich nahmen sie deshalb fast gleichzeitig mit der großen Baßgeige auch die Bratsche in das Volksmusikinstrumentarium auf und in gewissem Maße berechtigt setzten sich auch die Blechinstrumente und die Ziehharmonika durch. Die traditionellen Musikanten sahen sich auch durch die Konkurrenz der Blaskapellen direkt zu einer Verstärkung des Klanges gezwungen. Sie bemühen sich, die akkustischen Eigenschaften der Streichinstrumentbesetzung zu verbessern. Doch wir wissen sehr gut, daß diese Versuche der Volksmusikanten in vielen Fällen nicht günstig ausfielen.

Der Inhalt des Begriffs „Volksmusikinstrument“ ändert sich in der historischen Entwicklung. Als Kriterium für die Volkstümlichkeit eines

¹⁵ Vgl. dazu J. Chailley, o. c., S. 204; s. a. J. Racek, o. c., S. 104, 131, 205; A. Modr, o. c., S. 14—19.

¹⁶ Über die Entwicklung der Instrumente vom Typus der Geigen im Volksmilieu vgl. A. Chybiński, o. c., S. 297—313, 400—410.

¹⁷ Č. Zibrť führt darüber mehrere Beweise an in o. c.; s. weiter Z. Nejedlý, o. c. I, S. 175.

¹⁸ Aus Böhmen weist dies F. Bonuš nach; o. c., S. 26.

¹⁹ Vgl. R. Kynčl, *Hrubovrbecká hudební tradice*, Uprkúv kraj 1944, Nr. 7, S. 5—7.

²⁰ Die kleine Baßgeige entsprach im Ton der Geigenbesetzung weitaus besser als der Kontrabaß. Stellenweise wurde diese Baßgeige bei uns auch „basetka“ genannt; vgl. *Slovník spisovného jazyka českého I*, Praha 1960, S. 87.

Musikinstrumentes gilt vor allem, wie dieses Instrument im Volkskollektiv gewertet wird, insbesondere, ob es positiv und zu jeder Zeit aufgenommen wird.²¹ Daher erfordert auch der Begriff „Musikinstrument“ mit dem Beiwort „Volks-“ eine historische und geographische Begrenzung. Wir haben Beweise aus der Vergangenheit, daß einige Musikinstrumente erst nach und nach zu Volksinstrumenten wurden. Die Klarinette, die im Gebiet des Hornácko sehr rasch und vom ganzen Kollektiv positiv aufgenommen wurde, gelangte anderswo überhaupt nicht in das Volksinstrumentarium wie beispielsweise im größten Teil der Slowakei.²² Es handelt sich um einen historischen Prozeß, den wir heute in gewissen Maß lenken können, der aber vor allem den Bedingungen der Entwicklung keineswegs unseren Wünschen unterworfen ist. Selbstverständlich sollten wir im Komplex der Volkskunst den Anteil der einzelnen Epochen auseinanderhalten. Und da wir nicht immer die genaue Zeit des Entstehens wissen, wird hie und da auch heute noch über die Volkskunst wie über ein untrennbares Ganzes gesprochen. Die Volkskunst, das, was das Volk selbst geschaffen hat, was es möglicherweise übernommen und für seine Verhältnisse umgewandelt hat, seinem Geschmack angepaßt hat, hat das Volk nicht von Grund aus selbst geschaffen, sondern auch die Volkskunst ist das Werk einer langfristigen historischen Entwicklung und man findet darin ebenso Spuren der Urwelt wie auch den Abfall städtischer Müllhaufen.²³ Deshalb können wir auch Ansichten, nach denen das Beiwort „Volks-“ statisch aufgefaßt wird, nicht übernehmen. Der dynamische Standpunkt, wiederholt von verschiedenen Forschern ausgesprochen, ist der einzig richtige.²⁴

44. Würden wir die Instrumentalvereinigungen der Volksmusik in den tschechischen Ländern nach den ältesten Quellen verfolgen, würden wir an erster Stelle auf die sehr alte Verbindung von Pfeifen und Trommel stoßen. Die Trommel hatte damals zweifellos die Aufgabe, den Tanzrhythmus genauer als es der Pfeife möglich war zu bestimmen.²⁵ Ähnliche Besetzungen, in denen niemals die Pfeife und die Trommel fehlen, kennen wir aus dem ehemaligen Ungarn.²⁶

In späterer Zeit, ungefähr vom 15. Jahrhundert an, gestattet uns das historische Material hauptsächlich den Dudelsack in unseren Ländern als Instrument, das zur Begleitung des Volkstanzes diente, zu verfolgen.²⁷

²¹ Vgl. L. Leng, *Slovenský spev*, o. c., S. 256. Um eine Fehldeutung dieses Satzes auszuschließen, weise ich auf die detailliertere Abgrenzung des Begriffes Musikinstrument und Volksmusikinstrument hin, die in meinem Kapitel in der Monographie *Hornácko*, o. c., S. 363-365 zu finden ist.

²² Vgl. A. Václavík, *K problematice lidového umění*. Metodické i věcné příspěvky k poznání autochtónního a recipovaného umění, Slovácko I, 1959, Nr. 2, S. 5.

²³ S. J. Horák, *Národopis československý*. Přehledný nástin, Československá vlastivěda II, Člověk, Praha 1933, S. 335.

²⁴ Von den Arbeiten unserer Forscher vgl. z. B. O. Hostinský, *Česká píseň*, o. c., S. 7; B. Václavěk, *Pisemnictví a lidová tradice*, Praha 1947, S. 56.

²⁵ Vgl. Z. Nejedlý, o. c. I, S. 171—176. Über das Archaische dieser Verbindung vgl. J. Hutter, *Hudební myšlení* o. c., S. 216.

²⁶ Vgl. M. R. Prikkel, *A magyarság táncai*, Budapest 1924, S. 47 f.

²⁷ Vgl. Z. Nejedlý, o. c. I, S. 172. Č. Zíbrt, o. c., S. 229 f. führt an, daß Dudelsäcke bei Volksvergnügungen in unseren Ländern häufiger erst im 16. Jahrhundert zu finden waren. Vom 15. Jahrhundert an wird die Verbreitung der Dudelsäcke im damaligen Ungarn festgestellt; vgl. J. Manga, *Hungarian Bagpipers*, AE XIV, 1965, S. 6 f.

Ansonsten haben wir einen freilich unklaren Beweis, daß der Dudelsack in Böhmen schon im 13. Jahrhundert zu finden war,²⁸ und aus dem Gebiet des ehemaligen Panoniens, das nahe unserem Lande liegt, können wir einen anderen Beweis für den Dudelsack und zwar im archäologischen Material finden, das schon auf die Awarenzeit (568—791 unserer Zeitrechnung) zurückgeführt wird. Es handelt sich um eine Zungenpfeife, die unserer Dudelpfeife ähnelt,²⁹ und Jozef Kresánek führt aus, daß es sich allem Anschein nach um einen slawischen Gegenstand handelt.³⁰ Unter den Instrumentalisten sieht er die Dudelsackpfeifer als Reste der ehemaligen slawischen „igrici“ an.³¹

Wir besitzen auch aus der nahen Umgebung des von uns behandelten Gebietes alte Nachweise über die Existenz von Dudelsäcken. Obwohl diese jünger als jene sind, die aus dem ganzen Gebiet unserer Länder gesammelt wurden, werden wir aus Mangel an Informationsmaterial nicht darauf schließen, daß Dudelsäcke vor der Existenz dieser Aufzeichnungen hier nicht vorhanden waren. Zum Beweismaterial für die erwähnte Existenz gehören z. B. die Initialen im Kanzional aus Senica³² aus dem Jahre 1692,³³ wo der Dudelsackpfeifer mehrmals abgebildet ist, oder ein Gerichtsprotokoll aus der Gegend von Luhačovice aus dem Jahre 1632,³⁴ in dem ein Diebstahl von Schafen erwähnt ist, aus deren Haut Dudelsäcke —

²⁸ Vgl. Č. Zibrť, o. c., S. 47 f.; s. a. Z. Nejedlý, o. c. I, S. 172.

²⁹ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 25 f.

³⁰ Darin können wir mit ihm übereinstimmen. Aber wir gehen nicht ganz mit der einstigen Meinung von Kresánek konform, der von Dénes von Bartha übernimmt, daß der Dudelsack aus dem Gebiet des heutigen Rußland auf dem Weg, auf dem die Slawen in ihre heutigen europäischen Siedlungen gelangten, nach Europa kam. Es ist im Gegenteil gut bekannt, daß der Dudelsack schon früher nach Europa gelangte, und zwar aus Arabien und Persien in das antike Griechenland und Rom. Man kann voraussetzen, daß er sich vor allem von dort aus verbreitet hat. Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 46. Die Möglichkeit der Verbreitung des Dudelsacks in Europa auch durch die slawische Bevölkerung ist freilich nicht auszuschließen. Vgl. O. Elschek, *Sólová inštrumentálna hudba na Slovensku*, Antologie autentických forem československého hudebního folklóru, Praha 1962, S. 65.

³¹ Über die „igrici“ (Spieler) finden wir in ungarisch geschriebenen Materialien Berichte: das slawische Wort „igrécz“ (Spieler) wird in der ältesten Übersetzung der Bibel für das lateinische „tubicines“ (Pfeifer) gebraucht. Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 27, 31, 127. Vgl. dazu V. Karbusický, o. c., S. 133, wo sich dieser lobend über die slowakischen Forscher äußert, die methodisch richtig die Berichte über die „igrici“ werten, und zwar sowohl die literarischen, als auch die toponomastischen Angaben, die von speziellen Igricidörfern berichten. S. J. Racek, o. c., S. 19, 230 f. B. Szabolcsi verhält sich im Sb. *A magyar zene évszázadi* der Frage des slawischen Ursprunges der igrici gegenüber reserviert; nach der Rz. von R. Rybáříč, HŠ VI, 1963, S. 222. Vgl. aber dazu L. Mokry, *Hudobná problematika*, o. c., S. 279 f.

³² Senica in der Slowakei ist von den Dörfern im Hornácko etwa fünf Stunden zu Fuß entfernt. Mit der angeführten Stadt kann man in der Vergangenheit eine verhältnismäßig rege Handelsverbindung verzeichnen.

³³ *Kancionál aneb Písne duchovní z kancionálu Tranovského a jiných roku P. 1692 následujících vypísané*. Písal Jan Orel ševčovský mistr v Senici. Maloval Adam Strenzenický z Ilavy švec v Senici. Knižnica Transocia v Liptovském Mikuláši. Die Initialen publizierte zuletzt J. Markov, *Slovenský ľudový odev v minulosti*. Materiály k dejinám slovenského ľudového odevu, Bratislava 1955; vgl. Abb. 31, 39, 42.

³⁴ Das Dokument führt A. Václavík an, *Luhačovské Zálesí*, Luhačovice 1930, S. 252. Das „Luhačovské Zálesí“ ist eine Gegend, die vom Hornácko gleichfalls nicht entfernt ist.

„kejdy“ — verfertigt wurden. In einem anderen ethnographischen Gebiet Ostmährens, dem Valašsko, wurden im Jahre 1666 in 15 Gemeinden 22 Dudelsackpfeifer gezählt.³⁵ Alle diese Erwähnungen bezeugen die große Beliebtheit des Instrumentes und seine alte Tradition schon zu diesen Zeiten. Doch selbst wenn es diese Beweise nicht gäbe, könnten wir auf die alte Tradition der Dudelsackpfeifer in dieser Gegend nur aus analogen Methoden schließen, denn der Dudelsack war ein Instrument, das in ganz Europa zur Tanzbegleitung benutzt wurde.³⁶

Wir verfügen über eine ganze Anzahl von Berichten darüber, daß der Dudelsack im Hornácko noch vor verhältnismäßig kurzer Zeit beliebt war. Ja, es kann gesagt werden, daß dieses Instrument die Grundlage für die Volkstanzmusik bis in die Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete.³⁷ Auch in Velká, wo Leoš Janáček gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine entfaltete und ungewöhnlich reife Spielmannsmusik kennenlernte, war der Dudelsackpfeifer bis zum Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumindest ein ebenso wichtiger Musikant wie der Geiger. Im allgemeinen kann festgestellt werden, daß, sofern der Geiger in Verbindung mit dem Dudelsackpfeifer auftrat, worüber zahlreiche Beweise aus der weiteren Umgebung vorliegen, die sogar die nationale Grenze überschreiten, der Dudelsackpfeifer sogar die dominante Stellung in dieser Verbindung einnahm. Der Geiger schloß sich ihm an, nicht umgekehrt.³⁸ Dies kommt unter anderem auch in folgendem mährischen Sprichwort zum Ausdruck: „Wer einen Geiger sucht, der findet auch einen Dudelsackpfeifer.“³⁹ Wir können gleichfalls logisch voraussetzen, daß der Dudelsack insbesondere durch eine durchdringende Klangfarbe und seine Fermate stets unter den Instrumenten die größte Aufmerksamkeit auf sich zog. Besonders wenn wir uns daneben eine auf heimischem Boden erzeugte Geige vorstellen, müssen wir dieser Erwägung recht geben. Die Geigen wurden zwar mit dem Wunsche gebaut, ihnen den besten Klang zu verleihen, doch wir wissen, daß dies mit der Lautstärke des Dudelsacks verglichen nicht leicht gelingen konnte. Schließlich zeugt davon auch die spontane volkstümliche Bezeichnung für die Besetzung mit dem Dudelsack (gajdy) Dudelsackmusik (gajdošská muzika), was jedoch nicht bedeutet, daß die Geiger überall nur die zweite Stelle einnahmen.

45. Vladimír Úlehla sieht eine allzu geradlinige Entwicklung von den alten Zeiten bis zu den heutigen Spielmannszusammensetzungen, ja, man kann sogar behaupten, daß er in der Entwicklung der Volksmusik häufig nicht sah, was er nicht sehen wollte. Er ließ sich unter anderem dazu

³⁵ Vgl. K. Vetterl, *Nejstarší zprávy o gajdoších na Valašsku*, ČL 50, 1963, S. 270. In dieser Zeit wurden hier 13 Spielleute und ein Zimbalspieler vermerkt.

³⁶ Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 32.

³⁷ Soweit das menschliche Gedächtnis reicht, habe ich in zehn Dörfern des Hornácko 12 Dudelsackpfeifer festgestellt. Jede Gemeinde hatte mindestens einen. In diese Zahl sind nicht jene eingerechnet, die nur gelegentlich daheim spielten. Die teilweise Aufzählung der Dudelsackpfeifer des Hornácko ist bei L. Rutte, o. c., S. 32—34, zu finden.

³⁸ Historisch nicht richtig sieht F. Kretz das Problem der Vereinigung der Instrumente; o. c., S. 56.

³⁹ Vgl. A. Václavík, *Luhačovské Zálesí*, o. c., S. 430 u. 488. Dieses Sprichwort habe ich auch in Velká festgestellt.

hinreißen, daß angeblich der Dudelsackpfeifer in Gegenden mit ausgeprägten und hochentwickelten Spielmannsbesetzungen nur ein Gast war, wie beispielsweise in dem von ihm beschriebenen Städtchen Strážnice.⁴⁰ Er bestritt die Existenz von Dudelsäcken im Instrumentarium der Volkstanzmusik auch für Velká und Myjava. Seine Erwägung ging von der historisch völlig unberechtigten Voraussetzung aus, die von einem althergebrachten „harmonischen Spiel“ der Spielleute spricht. In so bedeutenden Regionen, wo man auf dieses Spiel großen Wert legte, hätte man sich angeblich mit dem Dudelsackpfeifer, der der Entwicklung des harmonischen Elements hinderlich war, niemals zufrieden gegeben.⁴¹

Wir haben gegen diese Behauptungen von Vladimír Ůlehla unsere Argumente. Auch in jener Zeit, in der schon in einigen mährischen Gebieten der Kontrabaß im Instrumentarium der Volksmusik zu finden war, war der Dudelsack im Slovácko immer noch beliebt. Das bezeugt unter anderem auch folgendes Sprichwort: „Der Mann aus der Haná mit der Baßgeige, der Zigeuner mit der Maultrommel, der Mann aus dem Slovácko mit dem Dudelsack.“⁴² Ein eindeutiges Beweisstück dafür bildet jedoch die Archivzeichnung über einen direkt aus Strážnice stammenden Dudelsackpfeifer. Es handelt sich um die Untersuchung der Ursache eines Brandes im Jahre 1833, wobei einige Musikanten, ein Dudelsackpfeifer und ein Geiger, verdächtig waren, die zu nächtlicher Stunde betrunken aus der Schenke gekommen waren.⁴³ Aber auch von älteren Ortseinwohnern wurde früher aufgezeichnet, daß der Dudelsack bei den Tanzunterhaltungen in Strážnice geläufig war.⁴⁴ Nicht anders war es im Gebiete um Myjava.⁴⁵

⁴⁰ Vgl. V. Ůlehla, o. c., S. 218.

⁴¹ Ib., S. 217 f. Ůlehla stützte sich freilich auf Janáček, der das harmonische Spiel der mährischen Spielleute gleichfalls als eine sehr archaische Erscheinung, autochthon und nur als Restbestand qualifizierte. Vgl. L. Janáček, o. c., z. B. S. 188.

⁴² Vgl. F. Bartoš, *Lid a národ*, Velké Meziříčí 1883, S. 74. („Hanák“ und „Slovák“ sind Bewohner der mährischen ethnographischen Gebiete Haná und Slovácko.) Die Wahrheitstreue dieses Volksspruchwortes können wir an historischem Material nachweisen. In der Haná begegnen wir dem Kontrabaß in der Volksmusik wirklich verhältnismäßig früh, schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dies ist augenscheinlich auf den Einfluß der verbreiteten Adelskapellen zurückzuführen, aber auch auf den Einfluß der intensiven Kantorentradition, wie wir diese bereits in Abschnitt 25 erwähnten. Der Dudelsack, der auch in der Haná vorkam, wie dies Dokumente aus älteren Zeiten beweisen, wurde hier durch die beschleunigte Entwicklung des Instrumentariums der Volksmusik (früheres Eindringen der Streichkapellen) eher als im Slovácko verdrängt. Dokumente über die Volksmusik in der Haná s. im Artikel von V. Gregor, o. c., S. 81.

⁴³ Einstiges städtisches Archiv in Strážnice, Sign. I, Fasz. 4, Nr. 297 (jetzt im SAB).

⁴⁴ Eine Feststellung von Jan Skácel, einem Lehrer in Strážnice. Die Beliebtheit der Dudelsackpfeifer wird auch dadurch dokumentiert, daß sie auch bei der Fronarbeit spielten. Für das Hornácko bringt diese Angabe L. Rutte, o. c., S. 44. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß auf dem Schloß in Strážnice noch vor der Aufhebung der Fronarbeit Wettbewerbe der besten Sänger und Musikanten stattfanden; vgl. B II, S. XLI. Einer der an dem Wettbewerb teilnehmenden Dudelsackpfeifer wurde angeblich wegen seines hervorragenden Spieles seiner Fronpflichten entbunden.

⁴⁵ Vgl. *Slovenské ľudové piesne* III, o. c., S. 44.

Als wir bei der Vereinigung von verschiedenen Musikinstrumenten in älteren Zeiten die Zufälligkeit betonten, die auch in noch nicht lange vergangenen Zeiten üblich war, ließen wir uns in der Formulation Platz, um sagen zu können, daß das Instrumentarium der volkstümlichen Tanzensembles sich bei aller Zufälligkeit unter günstigen Umständen kristallisierte. (Es gab Zeitspannen, in denen sich dieses volkstümliche Instrumentarium genügend konsolidiert hatte unter Voraussetzung günstiger Umstände. Die Kristallisierung der Volkskultur wird manchmal durch allzu starke äußere Anregungen verhindert.) Wenn bis zum 15. Jahrhundert bei uns in der Instrumentalensemblemusik die Kombination Pfeife — Trommel das Übergewicht hatte, so beginnt von diesem Zeitpunkt an der Dudelsackpfeifer und später gemeinsam mit ihm der Spielmann aufzutreten, der schon damals auf einem geigenähnlichen Streichinstrument spielt, einem Vorgänger der heutigen Geige. Für Mähren können wir das Duo Dudelsackpfeifer — Geiger von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn nicht früher, voraussetzen.⁴⁶ Und später, an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, entwickelte sich diese Form zu einem Trio mit der Besetzung Dudelsack und zwei Geigen. Darüber gibt es mehrere Informationen. Erstens ist es eine Beschreibung aus dem Podluží von Josef A. Zeman, der diese anonym im Kalender „Mährischer Wanderer“ aus dem Jahre 1811 veröffentlichte, und die er in gleicher Weise in seiner älteren Arbeit aus dem Jahre 1808 aus Südmähren anführt.⁴⁷ Ferner verfügen wir über Archivalien aus dem Jahre 1836, in dem in Prag die Vorbereitungen für die Krönungsfeierlichkeiten stattfanden.⁴⁸ Die angeführte Instrumentalbesetzung (Dudelsack und zwei Geigen, wovon die eine die Melodie spielt und die andere die Begleitung), finden wir ferner noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts in dem isolierten mährischen Gebiet von Kopanice und sporadisch auch im Gebiet des Hornácko.⁴⁹

46. Im vorangegangenen Kapitel haben wir bei der Charakterisierung des Tanzliedes angedeutet, daß wir einige Fragen seiner Entwicklung in

⁴⁶ Vgl. K. Vetterl, o. c., S. 270. Einer ähnlichen Entwicklungstendenz begegnen wir auch in entfernten Gegenden.

⁴⁷ Vgl. J. A. Zeman, *Die Podlužaken*. Ein kleiner Beytrag zur Ethnographie von Mähren, Mährischer Wanderer II, 1811 (nicht paginiert); derselbe, *Die Hochzeitsfeierlichkeiten der Podlužaken*, Taschenbuch für Mähren und Schlesien, herausg. E. Hawlik, Brünn 1808, S. 148.

⁴⁸ Vgl. H. Laudová, o. c., S. 161. Das Material betrifft insbesondere die Umgebung von Břeclav, also wiederum das Podluží, und ferner noch die Gegend von Kyjov. Aus dem Podluží haben wir jedoch vom Ende des 18. Jahrhunderts auch eine Variante dieser Besetzung: Dudelsack, Geige und „moldánky“ (ein der Panflöte ähnliches Instrument, dessen Bezeichnung „moldánky“ wissenschaftlich vom Multánsko, Moldau, abgeleitet wird; vgl. *Slovník jazyka českého*, o. c., S. 1270). Vgl. J. H. A. Gallaš, *Romantické povídky*, Praha 1941, S. 197. F. Bartoš erwähnt nach dem Liedsammler des Podluží, A. Novotný, in B I, S. 48 die Besetzung Zimbal, Geige und Pfeifen; doch handelt es sich hier wiederum um den Anfang des 19. Jahrhunderts. Damit wird bestätigt, was wir schon früher betonten: Das Volksinstrumentarium unterlag wesentlichen Veränderungen, und seine Entwicklung stellte sich auch in der Zeit seiner dauerhaften Beständigkeit nicht ganz ein.

⁴⁹ Das bestätigt auch eine in der Monographie *Moravské Slovensko* II, Praha 1921, S. 639, veröffentlichte Photographie. Mit dem Trio Dudelsackpfeifer und zwei Geigen, von denen nur eine die Melodie spielt, kommen wir schon im vorigen Jahrhundert z. B. auch im polnischen Podhali in Berührung. Vgl. A. Chybiński, o. c., S. 250.

Verbindung mit dem Instrumentarium der Volkstanzmusik behandeln werden. Denn schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fand Karel Jaromír Erben heraus, daß man diese Frage parallel lösen muß.⁵⁰

Im Zusammenhang mit der Verbreitung und Beliebtheit des Dudelsacks als Instrument, das einige Jahrhunderte hindurch am häufigsten den Tanz begleitete, ob nun schon als Soloinstrument oder zusammen mit einem weiteren Instrument, aber hauptsächlich im Kontext mit den beschränkten melodischen Möglichkeiten des Dudelsacks, taucht die Frage auf, ob es nicht gerade der Dudelsack war, der die Vergrößerung des bekannten Übergewichtes der Texte gegenüber den Melodien im Tanzlied bewirkte.⁵¹ Diesem Übergewicht begegnen wir überall, insbesondere in der ältesten Schicht unserer Tanzlieder, die mit der ursprünglichen Bauernkultur verbunden waren. Wir wissen bereits von den Liedern dieser Schicht, daß sie in unserem Gebiet unter dem Sammelnamen „sedlácká“ bekannt waren.

Am meisten begegnen wir jedoch dem Übergewicht des Textes über die Melodie bei der durch sechssilbige Vierzeiler gebildeten Gruppe. Wenn wir prüfen, wie alt die Strophe, bestehend aus vier sechssilbigen Versen, ist, finden wir, daß diese schon in der Lyrik des 14.—15. Jahrhunderts verhältnismäßig häufig zu finden ist. Hierbei ist die Ansicht zulässig, daß einige dieser Kompositionen Volksliedern nahe stehen könnten.⁵² Doch führt die so zahlreich vertretene folklorische Schicht von vier sechssilbigen Versen und deren große territoriale Verbreitung zu dem Gedanken,⁵³ ob man ihre Geltendmachung in der Volkspoesie nicht weiter in die Vergangenheit verlegen müßte. Von der melodischen Seite her ist der sechssilbige Viervers ungewöhnlich variabel. Die große Anzahl von Liedern, die diese Strophenform erhalten haben, hat sich anscheinend selbst das Schaffen neuer Melodien und insbesondere ihre Varianten erzwungen. Dadurch wurde das häufige Wiederholen einer oder einiger Melodien verhindert. Unter den Liedern dieser Versanordnung lassen sich vielleicht gerade deshalb die Übergänge von einer Melodieart zur anderen sehr deutlich verfolgen. Aber es ist nicht einfach zu entscheiden, wo die Variante eines Prototyps endet und wo schon die Variante des anderen beginnt. Der sechssilbige Viervers gehört auch im Horňácko zu den gebräuchlichsten, insbesondere im Tanzlied, und auch hier begegnen wir in wesentlichem Maße einer bedeutenden Fluktuation der Texte und Melodien.⁵⁴ Béla Bartók⁵⁵ und übereinstimmend mit ihm Jozef Kresánek⁵⁶ fassen diese Fluktuation als wichtiges Merkmal der Volkstümlichkeit auf. Die Lieder sind umso volkstümlicher, umso weniger sich die einzelnen Texte auf einzelne Melodien spezialisieren. Im Gegenteil: die ständige Verbindung eines Textes mit einer Melodie ist erst eine neuere Erscheinung.

„Das ist eine ‚sedlácká‘, das kann auf jede beliebige Melodie gesungen werden“, hören wir von den Sängern des Horňácko. Das betrifft ins-

⁵⁰ Vgl. K. J. Erben, o. c., S. 3 des Vorwortes (nicht paginiert).

⁵¹ Zu diesem Übergewicht vgl. O. Elschek, *Pojem*, o. c., S. 32.

⁵² Einige Dokumente s. in der Monographie *Horňácko* o. c., S. 425, Anm. 210. Vgl. weiter z. B. Z. Nejedlý, o. c. II, S. 191, Anm. 56.

⁵³ Vergleichende Literatur s. in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 425, Anm. 211.

⁵⁴ *Ib.*, Anm. 212.

⁵⁵ *Ib.*, Anm. 213.

⁵⁶ *Ib.*, Anm. 214. Vgl. C. Zálešák, o. c., S. 68 f.

besondere Texte nach dem strophischen Aufbau 4×6. Zu einer einzigen Melodie könnte man Dutzende verschiedenartige Texte aufzählen.⁵⁷ Häufig kommt es bei der Aufzeichnung vor, daß der Sänger die überwiegende Mehrheit der Texte auf eine Melodie zu singen beginnt; entweder, weil er sie gerne hat, weil sie zu dem gesungenen Text gut paßt oder einfach deshalb, weil ihm gerade keine andere Melodie einfällt.⁵⁸ Von der gegenseitigen Fluktuation von Melodie und Text zeugt in Übereinstimmung mit dem Angeführten, daß ein und derselbe Text zu mehr als dreißig Melodien aufgezeichnet werden kann.

Bei Strophen mit anderen Verszahlen, die unter den Liedern zur „sedlácká“ vertreten sind, finden wir kein so großes Ausmaß der Fluktuation mehr. Wir finden hier zwar einige allgemeine Noten, aber die Möglichkeit der Verwechslung der Melodien verringert sich wesentlich. Schließlich sind noch Melodien vorhanden, die nur an einen einzigen Text gebunden sind. Sie sind häufig sehr eigenartig, verhältnismäßig wenig bekannt, und es ist interessant, daß sie meistens über die melodischen Möglichkeiten des Dudelsacks hinausgehen. In anderen Gebieten haben diese Texte oft andere ebenfalls vereinzelte Melodien.

47. Doch nicht alles in unserem Tanzlied kommt vom Dudelsack her. Davon überzeugt uns in genügendem Maße die Abstraktion von der Melodik und Rhythmik des Tanzliedes. Wenn wir die älteren Schichten der Tanzmelodien aus unseren östlichen Liedgebieten betrachten, zu denen auch das Horňácko gehört, müssen wir entschieden außer mit dem Einfluß des Dudelsacks hauptsächlich mit dem der Pfeifen rechnen.⁵⁹ Nicht daß die Pfeifen in unseren westlichen Gebieten nicht benutzt wurden. Wir führten auf Grund von Quellen, die Čeněk Zíbrt und Zdeněk Nejedlý zusammenfaßten, an, daß die Pfeifen zu ihrer Zeit auch in Böhmen zu den beliebtesten Musikinstrumenten gehörten. Im vorhergehenden Kapitel aber erwähnten wir ebenfalls, daß in Böhmen die althergebrachten Traditionen vielfach überlagert wurden.

Die meisten Melodien der registrierten Volkslieder in unseren westlichen Liedgebieten lassen die bezeichnende Abhängigkeit vom Einfluß der Pfeifen, wie wir diese in unserem Osten finden, vermissen. Jozef Kresánek zeigt Existenz und Nichtexistenz dieses Einflusses an der Erscheinung der deszendente Melodik. Er sagt, daß die deszendente Melodik mit den Pfeifen verbunden ist und dort fehlt, wo die Streichinstrumente am Entstehen der Lieder ihren Anteil haben.⁶⁰

In unseren östlichen Liedgebieten jedoch war die Pfeife durch lange Zeit hindurch ein äußerst häufig benutztes Musikinstrument, und der Einfluß der aerophonischen Instrumente machte sich im Tanzlied auch dann

⁵⁷ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 425, Anm. 215.

⁵⁸ *Ib.*, Anm. 216.

⁵⁹ Vgl. K. Plicka, *Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské*, NVČ XXII, 1929, S. 259—251.

⁶⁰ Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 90. S. a. S. 196, wo er auch das Auftreten der deszendente Melodik vom Gesichtspunkt der melodischen und harmonischen Denkungsweise aus beachtet. Diese zweite Auffassung von J. Kresánek stimmt mit dem, was wir über das böhmische Volkslied im vorangegangenen Kapitel sagten, überein und ist der Wahrheit vielleicht noch näher.

geltend, wenn unter den zum Tanzbegleiten benutzten Instrumenten der Dudelsack dominierte. Eine Reihe von Melodien, die man auf gewissen Pfeifentypen solo und nur für sich, zur eigenen Erbauung, spielte,⁶¹ (d. h. wechselnd spielte und sang) übertrug man bei Tanzgelegenheiten direkt in die Welt der Tanzlieder. Karel Vetterl zog demnach den richtigen Schluß, daß die Welt des Tanz- und die des Nicht-Tanzliedes vom höhenräumlichen Kategorienstandpunkt nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind. Viel eher ergänzen sich beide Gruppen, durchdringen und befruchten einander.⁶²

Sedlácká

a)

Za - jí - ček sa na do - li - ně pa - se, my - sli - ve - ček sa na ně - ho tra - se,
 stre - liu by na ně - ho, ne - mo - že pro dre - vo, o - bá - vá se.

b)

stre - liu by na ně - ho, ne - mo - že pro dre - vo, o - bá - vá se.

Probe 2. a) Eine Melodie, die auf Spielmannsart in die Tonart auf der V. Stufe moduliert (vgl. Anm. 84 zu Kap. II). b) Die gleiche Melodie, in die Ausgangstonika mündend. Beide Versionen sind im Hornácko geläufig. Aufgezeichnet vom Verfasser nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1958.

Die Stärke der Wirksamkeit einiger Pfeifen beweist im Tanzlied des Hornácko, vor allem bei den Liedschichten zur „sedlácká“, das verhältnismäßig häufige Vorkommen von lydischen Tonreihen.⁶³ Diese Tonreihen konnten die Dudelsackpfeifer,⁶⁴ die bemüht waren, auf ihrem Instrument namentlich die ionische Reihe zu schaffen,⁶⁵ sicher nicht immer einhalten. Dies kann durch viele Belege aus einem ziemlich großen Raum nachgewiesen werden. Der Einfluß der Pfeifen macht sich auch in der häufigen Anwendung von steigenden und sinkenden Quintschritten bemerkbar, die für die gesamte ostmährische und auch für einen wesentlichen Teil, der slowakischen Volksliedkunst bezeichnend sind.⁶⁶

Obwohl der Dudelsack in Ostmähren und in der Slowakei das meistbenutzte und in seiner Zeit auch beliebteste Instrument beim Tanz war,

⁶¹ Vgl. L. Leng, *Slovenský spev*, o. c., S. 63; O. Elsckek, *Sólová hudba*, o. c., S. 45 u. 47.

⁶² Vgl. K. Vetterl, *Otázky stylu*, o. c., S. 347.

⁶³ Ich mache erneut auf das Auftreten der offenen Pfeife ohne Grifflöcher aufmerksam, die in Mähren heute allgemein unter der Bezeichnung „koncovka“ bekannt ist. Auf ihr entsteht gesetzlich die lydische Reihe. Vgl. Anm. 2.

⁶⁴ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 424, Anm. 212.

⁶⁵ Vgl. L. Leng, *Slovenské ľudové píšťaly*, o. c., S. 79, 93; weiter J. Markl, o. c., S. 31; L. Vargyas, o. c., S. 537 f. Ausnahmen sind jedoch nicht ausgeschlossen.

⁶⁶ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 425, Anm. 204; s. a. J. Vysloužil, *Vízovská lokalita*, o. c., S. 96 f.

gab dieser doch im wesentlichen wenig Möglichkeit, den gesamten Melodiereichtum vielseitiger auszudrücken. Eine Reihe von Melodien mußte dem Tonmaterial des Instruments angepaßt werden. Der Dudelsackpfeifer preßte sie unerbittlich in die beschränkten, allgemein ziemlich konsolidierten, aber manchmal auch äußerst unterschiedlichen, augenscheinlich zufällig entstandenen Möglichkeiten seines Instrumentes.⁶⁷ Dem Dudelsackpfeifer wurden nämlich auch solche Melodien vorgesungen, die dem Instrument nicht entsprachen (vgl. Probe 2). Dabei waren sich die Sänger sehr gut des Widerspruchs zwischen der eigentlichen Melodie des Liedes und der Melodie, die die Pfeife des Dudelsacks wiederzugeben imstande war, bewußt. Es kam vor, daß die Sänger ihrem Unwillen mit der wenig schmeichelhaften Bemerkung, der Dudelsackpfeifer habe „wenig Fliegen“ in seinem Dudelsack, d. h. er habe Mangel an Tönen, Luft machten.⁶⁸

48. Lieder mit dem verschiedensten Tonmaterial konnten erst die Spielleute spielen. In der vorangegangenen Darlegung, in der wir die Rolle der Dudelsäcke betonten, vergaßen wir nicht, darauf aufmerksam zu machen, daß der Spielmann in unseren östlichen Gebieten allmählich eine wichtige Stelle errang. Schon neben dem Dudelsackpfeifer war der Spielmann in einem größeren Gebiet und auch im Hornácko als „predník“ — Vordermann — bezeichnet worden, oder man sagte, der Spielmann spiele „napředek“ — vorne.⁶⁹ Vom Geiger in der Funktion des „ersten Spielmannes“ erfahren wir schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts in dem bereits zitierten Artikel von Josef A. Zeman über die Bewohner des mährischen Podluží aus dem Jahre 1811. Als noch viel älteres Belegmaterial könnte eine der Initialen im Kanzional von Senica aus dem Jahre 1692 dienen, von dem ebenfalls schon die Rede war. Dort sehen wir zwischen den anderen Musikanten, die zum Tanz spielen, als dominante Persönlichkeit den Spielmann.⁷⁰

Schon in der Zeit des allgemeinen Übergewichtes der Dudelsackpfeifer und der Dudelsackkapellen in unserer Gegend können wir demnach voraussetzen, daß auch hier ab und zu eine Besetzung ohne Dudelsack auftauchte, und daß es darunter auch eine nur aus Geigentypen bestehende Instrumentalbesetzung gab. Es genügte beispielsweise eine erste Geige mit einer oder mehreren Begleitgeigen, eine Besetzung, der wir auch heute noch manchmal bei Hochzeiten begegnen. Die Spielleute und Tänzer sind übereinstimmend der Ansicht, daß diese Besetzung zum Tanz „sedlácká“ völlig ausreicht. So spielten auch etwa zwischen 1855—1867 die ersten bekannten Musikanten aus Velká (Jožka Kubík I⁷¹ spielte die erste Geige,

⁶⁷ Vgl. V. Úlehla, o. c., S. 218.

⁶⁸ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 315.

⁶⁹ Der Ausdruck „predník“ (Vordermann), ist in diesem Sinne in vielen Gegenden der Slowakei gebräuchlich. Vgl. a. Č. Zíbrt, o. c., S. 134, 170, 378; das Wort „předák“ wird hier aus Böhmen als einer der Ausdrücke für den Vortänzer im Mittelalter gebraucht; auf S. 170 s. a. „napřed“ (vorne) tanzen. Daß sich dieses Wort jedoch in Böhmen auf die Spielleute beziehen sollte, ist nicht bekannt.

⁷⁰ Vgl. J. Markov, o. c., Abb. 39.

⁷¹ Die römischen Ziffern bei den Namen einiger Musikanten führe ich deshalb an, weil sich in den Musikantenfamilien vielfach in mehreren Generationen die gleichen Vornamen vorfinden. Ich unterscheide durch römische Ziffern die einzelnen Spielleute.

Pavel Trn I, später ein bekannter und berühmter Primas, und Martin Miskeřík I, der später auch die Baßgeige spielte, begleiteten), obwohl sie von einer lebendigen Dudelsackmusik umgeben waren.

Auf das Vorkommen selbständiger Spielmannsbesetzungen weisen in unserer Gegend auch einige Lieder hin, die die Spielleute besingen. Die Sänger wenden sich darin mit einer so schönen Geste an die Spielleute, daß es lohnt, wenigstens eines dieser Lieder anzuführen:

Fiedler, liebe Fiedler,
Ihr fiedelt so schön,
Der liebe Gott allein weiß,
Ob ihr lange bleiben werdet.

Hudci milí, hudci,
vy pěkně hudete,
ví sám Pámbu miuý,
dúho-li budete.

Obwohl wir das Entstehen keines dieser Lieder genau datieren können, verrät jedoch gerade der archaische Hauch der Hauptwörter „hudec“ — Spielmann, „hudeček“ — Spielmännchen,⁷² oder der Zeitwörter „hústi“, „hudnúli“ — geigen, die insbesondere in Liedern und in der dichterischen Sprache vorkommen, nicht aber in der Umgangssprache, daß es sich um keine jungen, sondern um Lieder älteren Datums handelt.

Deshalb wäre es vollkommen verkehrt, allzu strikt zu erklären, daß alles, was in unserer Gegend mit den Spielleuten zusammenhängt, erst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt, und daß die Spielmannstradition im Slovácko nur nach einem bereits existierenden Vorbild entstanden ist. Obwohl wir die Jahrhunderte währende Existenz der solospielenden Spielleute voraussetzen und von Spielleuten, die sich dem Dudelsack und anderen Instrumenten angeschlossen haben, wissen, ja sogar obwohl wir berechtigt sind, in unserer Gegend direkt auch über die kleineren Spielmannsgruppen neben voll lebenden Dudelsackkapellen Betrachtungen anzustellen — d. h. kurz gesagt, Überlegungen darüber, ob hier einfach Fäden existieren, die die neue mit den älteren Zeiten verknüpfen, so bedeutet das bei weitem nicht, daß man hier nur von einer autochthonen, geradlinigen, von nichts Fremdem beeinflussten und wenig veränderten Volksspielmannstradition sprechen kann.

49. Bevor wir jedoch die Spielmannstradition eingehender behandeln, kehren wir erneut — diesmal hauptsächlich im Zusammenhang mit den Spielleuten — zu unseren Betrachtungen über die Melodien der Volkstanzlieder zurück und abstrahieren aus ihrer Melodik weiter die Entwicklung der Volksmusik, wobei insbesondere die Melodien mit Modulationen interessant sind.

Als ich bei verschiedenen Leuten, vor allem bei Musikanten, die den Dudelsack beherrschten, Ermittlungen darüber anstellte, wie die Dudelsackpfeifer einige „modulierende“ Melodien spielten (ich führte konkrete Beispiele an), stellte ich fest, daß sie die Melodie stets irgendwie „zurechtspielten“.⁷³ Bei Aufnahme des Liedes „Včera sem měua synečka“ vor der

⁷² „Hudeček“ ist die Verkleinerung von „hudec“. Dazu möchte ich bemerken, daß das Wort „hudeček“ im Singular gebraucht wird, während das Wort „hudec“ häufiger im Plural „hudci“ vorkommt.

⁷³ Dem kann auch die Bemerkung von L. Janáček hinzugefügt werden, daß die Dudelsackpfeifer den Stellen der Melodien, die das beschränkte melodische

Dudelsackmusik aus Velká, wo in letzter Zeit zuweilen der Enkel des berühmten Dudelsackpfeifers Jan Hrbáč (1840—1918) gleichen Namens auf Bitten hin spielte, sang der Sänger die Melodie nach Dudelsackpfeiferart. Vor der Spielmannsmusik sang er jedoch von der melodischen Seite her so, wie das Lied beispielsweise abends im Dorf gesungen wurde (vgl. Probe 3ab). In der Spielmannswiedergabe überwiegt im zweiten Teil des Liedes eine andere Tonika. Hier spielt im Vergleich zu der Dudelsackwiedergabe die

Sedlácká

a)

b) Vě- ra sem mě- uas y- ne- čka, méu o- čke ja- ko tr- ne- čka, u- ču- ua sem

C G C G C G C G C G a E a E C G

a)

b) co- si, že mu brá- ní do- si, brá- ňá mu je- ho ma- mi- čka.

a E a G C G a E C G C G a E A

Probe 3. a) Beispiel des Erstarrens der Melodie bei Dudelsackbegleitung. b) Die geläufige Version mit Spielmannsmodulation in die Parallele (vgl. Anm. 84 zu Kap. 11). Bei der Dudelsackwiedergabe wechselte der Konterspieler nur die Tonika und die Dominante, während der resultierende mehrstimmige Grundriß der Spielmannswiedergabe weitaus reicher war; vgl. harmonische Zeichen. Spiel der Dudelsackpfeifer- und der Geigerkapellen aus Velká, Gesang Jan Šácha (geb. 1916) und Jiří Šácha II (geb. 1924), beide aus Velká. Aufzeichnung des Verfassers nach einer Tonaufnahme des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus den Jahren 1958 und 1963.

Modulation in die parallele Moll-Tonart über (in diesem Falle von C-Dur auf a-Moll). Beim Dudelsack bleibt die Melodie auf der ursprünglichen Tonika. In unserem Gebiet sind mehrere solcher Fälle bekannt, und außerdem finden wir in Janáčeks Aufzeichnungen über das Dudelsackspiel deutliche Beispiele auch für die angrenzenden Gebiete.⁷⁴

Der Dudelsack läuterte demnach die Variationstechnik. Hierbei ist es paradox, daß dazu gerade seine beschränkte linear-vertikalen Möglichkeiten führten. Nicht nur, daß der Dudelsackpfeifer gezwungen war, die Melodie entweder „vrchem“, d. h. oben, oder „spodem“, d. h. unten, zu spielen, wie dies Janáček aufzeichnete, sondern auch der Sänger mußte bei der Dudelsackbesetzung die Variationstechnik entwickeln. Das bezeugt das

Material des Dudelsacks nicht gestattete, wörtlich zu spielen, entweder „vrchem“ (von oben) oder „spodem“ (von unten) ausweichen; o. c., S. 313. An anderer Stelle schreibt Janáček, daß sie den „huk“ (Stimmer, d. h. die hintere Bourdonpfeife) zum Schweigen brachten.

⁷⁴ Ich berufe mich insbesondere auf die Probe „Brezovjanú doma neni“; ib., S. 312. Vgl. insbesondere den Gesang und das Dudelsackspiel.

bereits angeführte Beispiel. Der Sänger mußte sich dem Dudelsack insbesondere dann anpassen, wenn der Dudelsack höher gestimmt war, als es mit seinen stimmlichen Möglichkeiten vereinbar war. Er war gezwungen, die Melodie des Liedes zu ändern, ihren Umfang zu verringern. Ich habe schon ein Beispiel aus der Gegenwart publiziert,⁷⁵ an dem ich demonstrierte, welch wichtiger Faktor für den Sänger die hohe Lage ist. Bei der Dudelsackmusik überschritt er den Sextumfang nicht,⁷⁶ während er mit der Spielmannsmusik in einer um eine Terz niedrigeren Lage das gleiche Lied im Umfang einer Nonc sang. Zwar war die Praxis, den Umfang eines Liedes zu verringern, im Hornácko schon vor der Spielmannsmusik bekannt,⁷⁷ jedoch erforderte sie die gewöhnliche hohe Lage des Dudelsacks in größerem Maße. Schuld am verringerten Umfang des Tanzliedes in der Dudelsackwiedergabe trugen freilich auch direkt die Intonationsmöglichkeiten des Dudelsacks.

Beim Dudelsack verschwindet nach Janáček das Modulationsleben des Liedes und eine dichte Erstarrung entsteht.⁷⁸ Woher aber kamen dann die reichen Melodien? Leoš Janáček sieht eine ihrer Quellen in der linearen Denkweise; es handelt sich um Melodien, die „eine harmonische Begleitung ausschließen“ und deren Melodiosität „auf der melodischen Verwandtschaft der aufeinanderfolgenden Töne“ beruhe. Es seien Melodien mit „melodischer“ Modulation.⁷⁹ Weitaus mehr betonte Janáček den Anteil der Ensembles und vor allem darunter der Streicher, den Beitrag der Spielleute und ihrer harmonischen Spielweise zu der reichen Modulationsbewegung der ostmährischen Volksesänge.⁸⁰

Aber wir wissen und wir werden uns später noch davon überzeugen, daß in Mähren dort, wo die modulierenden Melodien am häufigsten erscheinen, die Instrumentalbesetzung mit dem Übergewicht der Streicher nicht allzu alt sind. Wir können sogar ein wenig vorgreifen und bemerken, daß sich auch im mehrstimmigen Spiel der Spielleute die lineare Stimm-

⁷⁵ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 404, Probe XXIX.

⁷⁶ Auch solche Tonleiterläufe können in den Tanzmelodien teilweise, neben dem Einfluß des instrumentalen Spiels, durch die physiologischen Möglichkeiten des Stimmorganes begründet werden: das Singen aus voller Kehle und in hoher Tonlage ist nämlich jähen Tonsprüngen nicht günstig. Physiologische Ursachen sind auch für die deszendente Melodik und Rhythmik eine wichtige Quelle, was wir schon in anderem Zusammenhang erwähnten. Zur Unterstützung der rhythmisch-melodischen Deszendenz kommt bei den Tanzliedern noch das Einander-Überschreien der Sänger beim Vorsingen hinzu. Vgl. L. Janáček, o. c., S. 248.

⁷⁷ Die Musik der Spielleute war jedoch durch die größere Auswahl der benutzten Tonlagen befähigt, sich den Möglichkeiten der Stimme des Sängers anzupassen. Sie unterstützte dadurch bei ihm die Variationstechnik wieder in einer anderen Richtung.

⁷⁸ L. Janáček, o. c., S. 373. Dem Einfluß der Dudelsackpfeifer auf das böhmische Volkslied schenkte O. Hostinský wieder von einem anderen Gesichtspunkt aus Beachtung; o. c., S. 14 f. Nach ihm sprach sich noch eine ganze Reihe anderer Forscher zu diesem Thema aus. An ungarischem Material verfolgte z.B. L. Vargyas, o. c., S. 503, 537—540 diese Frage.

⁷⁹ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 122, 143.

⁸⁰ *Ib.*, S. 320. Diese These Janáčeks bemühte sich insbesondere V. Ůlehla zu entwickeln; o. c., S. 40, 60, 70—73, 90—97, 285. Ůlehla überschätzte jedoch nicht nur die Modulationsfähigkeiten der Spielleute (vgl. besonders das Beispiel auf S. 73), sondern auch die Fähigkeit in jeder beliebigen Tonart zu spielen.

führung langsam durchsetzte. So werden wir die Quelle der Modulation unserer Melodien eher in jener „melodischen Verwandtschaft der aufeinanderfolgenden Töne“ suchen müssen. Das bestätigt unter anderem auch die Feststellung, daß die meisten Melodien mit Modulationen auch in der langgezogenen Form gesungen werden und häufiger auch ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurden, als ob sie erst nachträglich in die Welt des Tanzliedes eingereicht worden wären. Wichtig ist auch die Erkenntnis, daß wir einigen ähnlichen „Modulationen“ schon in einer älteren Schicht geistlicher Volkslieder begegnen, von denen wir wissen, daß sie im Hornácko insbesondere bei den Evangelischen noch bis vor kurzem einen sehr wichtigen Platz im Alltagsleben eingenommen haben. Deshalb scheint der Ursprung der modulierenden Melodien nicht bei den Spielleuten zu suchen zu sein, sondern in dem vorharmonischen melodischen System und in anderen Quellen der Unterschiedlichkeit unseres Liedes des östlichen Typs, auf die wir in dem vorangegangenen Kapitel hingewiesen haben. Die angeführte Ansicht unterstützt auch das Fehlen modulierender Melodien im Bereich unseres westlichen Liedstils,⁸¹ in Böhmen und Westmähren.⁸²

Daß aber die Spielmännsmusik die andere Auffassung einiger modulierender Melodien beeinflusst hat, ist unzweifelhaft.⁸³ Im Zusammenhang mit der mehrstimmigen Unterlegung der Melodie kam es zu einer Modulation, in der die Relationen schon nicht mehr nur linear, sondern auch vertikal ausgedrückt sind.⁸⁴ Ihre größere Schwierigkeit und gleichzeitig auch ihre

⁸¹ Vgl. J. Markl, *Nápěvy českých lidových písní podle sbírky K. J. Erbena*, ČL 46, 1959, S. 248—256. In Erbena's Sammlung findet Markl nur 13 Lieder (d. h. 1,625 %), in denen Anzeichen einer Modulation zu bemerken sind, und zwar in die Dominante. Sie wird eher durch einen Tonartsprung als vermittels nicht zur gleichen Tonleiter gehörender Töne durchgeführt. Vgl. ferner auch Markl's Arbeit *Česká dudácká hudba*, o. c., S. 31, wo dieser übereinstimmend nur ein ausnahmswises Abspringen in die dominante Tonart und noch seltener in die subdominante Tonart erwähnt.

⁸² Eine andere Ansicht über den Ursprung einiger Modulationen in Volksliedern, die ebenfalls ihre Berechtigung hat, sprach K. Vetterl aus: In den Tanzliedern Ostmährens, Schlesiens und der Slowakei stießen das archaische melodische Tongefühl und das moderne harmonische Empfinden aufeinander, und aus diesem Konflikt entstanden dann jene interessanten melodisch-harmonischen Kombinationen, eigenartigen Tonleiter und überraschenden Modulationen. Vgl. *Otázky stylu*, o. c., S. 347, 349; s. a. J. Vysloužil, *Vizovská lokalita*, o. c., S. 105, Anm 50.

⁸³ Einige Spielleute gebrauchen sogar für sie den von ihnen geprägten Ausdruck „zakrútné“ — gekrümmt.

⁸⁴ Weil die Zusammenhänge akkordisch besser und markanter ausgedrückt werden können, hat Janáček ohne Zweifel richtig geschrieben, daß die Modulation der Tonarten erst mit der Begleitung der Geiger klarer hervortritt (vgl. o. c., S. 323 od. 455). Ansonsten ist es jedoch nötig, die Modulation in der monophonen Kultur, die Modulation vom Gesichtspunkt des melodischen Systems aus und ferner die Modulation auf verschiedenen Stufen der mehrstimmigen Kultur zu unterscheiden, wo die Relationen nicht mehr nur linear ausgedrückt sind (vgl. J. Hutter, *Hudební myšlení*, o. c., S. 173 f., 358—360). Daß dies notwendig ist, beweist auch ein anderes, schon angeführtes Beispiel „Včera sem měla synečka“, Probe 3 b. Vom Standpunkt des melodischen Prinzips aus würden wir hier keine Modulation suchen, wir würden die Melodie als typisch äolisch bezeichnen. In mehrstimmiger Auffassung der Volksinterpreten erscheint hier die Modulation in die Parallele (von C-Dur nach a-Moll), und dies sowohl in der vokalen, als auch in der instrumentalen mehrstimmigen Wiedergabe. Wollen wir in der mehrstimmigen Kultur von der Modulation sprechen, müssen wir uns nur auf jene Ausdrücke einstellen, in denen wir die Möglichkeit haben, die mehrstimmige Auffassung der Volksinterpreten zu verfolgen. Unsere eigene Vor-

Schönheit sind tief in das Bewußtsein der Spielleute und Sänger eingedrungen. Während der Dudelsackpfeifer derartige Melodien nicht zu spielen vermochte, versuchten dies die Spielleute, und die Sänger wollten manchmal den Spielleuten mit diesen Liedern andeuten, daß auch sie nicht alles spielen können.⁸⁵

50. Sobald als möglich machten sich die östlichen Liedbereiche verhältnismäßig rasch von der Dudelsackmusik frei und gingen zu den Spielmannskapellen über. In manchen Gegenden kam es früher, in manchen später dazu.⁸⁶ Im Horňácko fand dieser Übergang erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts statt. Eine Begebenheit aus Velká aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, wo ein unzufriedener Sänger dem örtlichen Dudelsackpfeifer den Sack durchstoch,⁸⁷ bietet den klaren Beweis dafür, daß damals im Zentrum des Horňácko die Spielmannsmusik endgültig gesiegt hatte. Gegen Ende des Jahrhunderts spielte der Dudelsackpfeifer in den meisten Dörfern des Horňácko nur noch zuweilen den Schulkindern oder der älteren Generation bei Hochzeiten auf.

Dagegen kommt es in Böhmen ungefähr zu der gleichen Zeit zu einer

stellung würde sich nämlich nicht immer mit ihrer mehrstimmigen Wiedergabe decken, die ebenfalls nicht bei allen gleich ist; vgl. Probe XXXI in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 406. Ferner halte ich es für richtig, erst dann über modulierende Melodien zu sprechen, wenn in ihrem weiteren Teil ein anderes Zentrum die Oberhand gewinnt als im Anfangsteil. Mit anderen Worten würden wir nur diejenigen Melodien als modulierende ansehen, die in einer anderen Tonart enden als sie begonnen haben (hier könnte man weiter auch noch die Fälle verfolgen, in denen man Tonartsprünge beobachten kann). Beginn und Ende der Melodie sind nicht nur im Hinblick auf die Kürze des Liedgebildes wichtig, sondern auch deshalb, weil die Volksinterpreten sich mit der Schlußmodulation beim Übergang auf ein anderes Lied häufig für längere Zeit in einer neuen Tonart festlegen; die weiteren Melodien beginnen dann in ihr (vgl. Abschnitt 87 f.). Wenn die Modulationsbewegung sich aber innerhalb des Liedes abspielt und die Melodie in jene Tonart zurückkehrt, in der sie begann, würde ich empfehlen, von einer Abschweifung zu sprechen. Hieher würde ich auch die sog. mährische Modulation einreihen, wie L. Janáček diese Erscheinung nannte; vgl. o. c., bes. S. 321 f. Es handelt sich um eine heruntergehende Abschweifung auf die kleine Septim, die sich innerhalb des Liedes, und zwar vom Zentrum ausgehend, nach Janáček vom sog. ermächtigten Ton, verwirklicht. Konsequenterweise bezeichnet J. Vysloužil diese Erscheinung als Abschweifung; vgl. die zitierten Arbeiten. Den größten Teil der Literatur führte ich in der Monographie *Horňácko*, o. c., S. 426, Anm. 221 f., an. Hier ist es mir jedoch nicht gelungen, die erwähnte Ansicht auf die Frage nach der Modulation im Volkslied genügend genau zu formulieren. Vgl. ferner E. Axman, *Morava v české hudbě XIX. století*, Praha 1920, S. 108 f.; A. Sychra *Kam vaprosa za eksperimentalnoto izsledovane v estetikata*, Balgarska muzika XIII, 1962, Nr. 9, S. 17, wo diese Abschweifung in 93 % von 100 Fällen im Zusammenhang mit den „wolkigen“ Texten festgestellt wird; J. Vysloužil, *Vizovská lokalita*, o. c., S. 98; J. Stanislav, o. c., S. 96 f.; O. Elschek, *Oponická zbirka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenske ľudovej hudobnej tradícii*, HS VII, 1966, S. 92.

⁸⁵ Vgl. V. Ulehla, o. c., S. 72 f. Ulehlas Bemerkungen über die Veränderungen der Tonarten müssen sehr kritisch aufgenommen werden; vgl. Abschnitt 87 u. 115 dieser Arbeit.

⁸⁶ Über das Aussterben des Dudelsacks in Polen vgl. A. Chybiński, o. c., S. 85, 96, 360; über das Aussterben dieses Instrumentes in anderen Teilen Europas schreibt Chybiński auf S. 399. Auch aus einer ungarischen ethnomusikologischen Produktion erfahren wir vom Aussterben des Dudelsacks; vgl. J. Manga, o. c., S. 18. Manga führt ungefähr die gleichen Umstände für das Schwinden des Dudelsacks an, auf die ich in dieser Arbeit aufmerksam mache.

⁸⁷ Vgl. V. Pavlík, o. c., Ms.

Wiedergeburt der Dudelsackpfeifermusik. Nach Jaroslav Markl⁸⁸ hat daran die Einführung von Sackpfeifen mit einem Blasebalg einen gewissen Anteil.⁸⁹ Doch dies gilt nur zum Teil. In Südostmähren und in der Südwestslowakei waren sicher schon seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts Dudelsäcke mit einem Blasebalg bekannt. Das bezeugt am ausdrucksvollsten die Malerei auf einem 1709 datierten Glas im Besitz des J.-Ā.-Komenský-Museums in Uherský Brod.⁹⁰ Ein ähnliches Beweisstück findet sich auch im Kanzional von Senica (1692),⁹¹ soweit dies aus einer darin vorkommenden Zeichnung eines Dudelsackspielers erkennbar ist.⁹² Über Dudelsäcke mit einem Blasebalg in Südostmähren erfahren wir auch aus literarischen Quellen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, den erwähnten Artikeln von Josef A. Zeman.⁹³ Trotzdem aber rettete diese Verbesserung des Instruments die Dudelsackkapellen Mährens nicht mehr.

Warum in Böhmen der Dudelsack wieder auflebte, dafür ist eher ein anderes Argument Markls einleuchtend: In Böhmen unterstützte das Interesse der Intellektuellen die Dudelsackmusik. Aber auch die professionell erzeugte Es-Klarinette spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei. Es wäre aber zu keiner Wiederbelebung der Dudelsackmusik gekommen, hätte nicht auch die Struktur der dortigen Melodien dem Tonmaterial der Dudelsäcke entsprochen. Die überwiegende Mehrzahl der Melodien steht hier nämlich in einer klaren Durtonart, so daß der Dudelsackpfeifer, wenn er auf seinem Instrument Töne im wesentlichen der ionischen Reihe spielte, er diese Melodien gut zu spielen vermochte.

51. Ein äußerst wichtiger Umstand für das allmähliche Verschwinden der Dudelsackmusik in den Ostgebieten unseres Territoriums ist auch die Tatsache, daß hier schon in der Dudelsackbesetzung der die Melodie spielende Geiger die Vorrangstellung gewonnen hat. Das muß immer wieder betont werden. Er zog nicht nur durch das tonal unbeschränkte Spiel die Aufmerksamkeit auf sich, sondern vor allem dadurch, daß er dem Dudelsack gegenüber akzentiert spielen und so der charakteristischen Rhythmik des tänzerischen Ausdrucks besser entsprechen konnte. Die Bedeutung der Geigen wurde später durch das Eindringen der professionell erzeugten Instrumente vergrößert.

Zum Verschwinden des Dudelsacks trug auch der Geiger bei, der die Melodie rhythmisch und in harmonischen Intervallen zu begleiten begann. Auch existiert vom Beginn des vorigen Jahrhunderts einiges Material, z. B.

⁸⁸ J. Markl, *Česká dudácká hudba*, o. c., S. 16, 20.

⁸⁹ Nach den bisher gemachten Feststellungen war diese Einrichtung in Europa schon im 15. Jahrhundert zu finden. Bei uns faßt sie demnach verspätet Fuß. Vgl. J. Markl, *ib.*, S. 16.

⁹⁰ Vgl. L. Rutte, o. c., S. 42.

⁹¹ Vgl. J. Markov, o. c., Abb. 42.

⁹² Sonst besitzen wir aus dieser Zeit auch eine Reihe von Materialien über Dudelsäcke, die mit dem Mund aufgeblasen wurden. Vgl. M. Melniková—Papoušková, *Československé lidové malířství na skle*, Praha 1938, Abb. 19 u. a.; s. a. R. Jeřábek, *Rz.* in NA 1966, Nr. 2, S. 37; den wahrscheinlichen Ursprung dieser Bilder, von denen einige in Mähren und Schlesien gefunden wurden, vermutet Jeřábek in der Slowakei.

⁹³ Auch die Lithographie eines Dudelsackpfeifers aus der Herrschaft Břeclav im Werk von W. Horn, *Mährens ausgezeichnete Volkstrachten*, Brünn 1837, bestätigt nur diese Beschreibung.

aus dem Podluží, daß diese Funktion der Begleitgeigen bei uns schon in den älteren Dudelsackbesetzungen zu finden war. Im bereits zitierten Kalender „Mährischer Wanderer“ aus dem Jahre 1811 hebt der Verfasser den ersten Geiger hervor, dessen „Fantasie“ beim Spiel des Liedes nach dem Gesang die übrigen Musikanten, der Dudelsackpfeifer und der zweite Geiger, folgen müssen. Auf Grund mehrerer Belege kamen wir zu der Ansicht, daß die Verbindung von Dudelsack und zwei Geigen in Südostmähren schon im 18. Jahrhundert möglich war. Die erwähnte Besetzung mit der eindeutig belegten Funktion des Konterspielers finden wir in manchen ostmährischen Regionen auch noch am Ende des 19. und sogar im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

52. Die autochthone Entwicklung der Volksmusik in den einzelnen Regionen war niemals gegen Einflüsse von Außen gefeit. Dessen müssen wir uns auch bei der Lösung der Frage nach der Herkunft der Spielmannsmusik in unserem Gebiet bewußt sein. Im vorangegangenen Kapitel erwähnten wir das intensive Wirken der Adelskapellen in einigen Gebieten Böhmens, Mittel- und Westmährens und ihre unmittelbare Beziehung zur Entwicklung des Volksliedes. Wir erinnerten auch an die Tatsache, daß im Lauf des 17. und hauptsächlich im 18. Jahrhundert die instrumentale orchestrale Musik ebenfalls in den Herrschaftssitzen und später auch in den Städten des ehemaligen Ungarn gepflegt wurde. Wir stießen gleichzeitig auf die Frage des Einwirkens der Zigeunermusiker. Dieser Einfluß kam vom Balkan nach Ungarn,⁹⁴ wo die Zigeunermusiker schon seit dem 15. Jahrhundert zu finden waren.⁹⁵

Die Zigeunermusiker in Ungarn drangen nach und nach an die Höfe des Hochadels vor und errangen dessen Sympathien in solchem Maße, daß sie bei den verschiedensten Gelegenheiten, wie Hochzeiten, Gastmähler, bei Kriegszügen, ja sogar bei den Krönungsfeierlichkeiten der ungarischen Herrscher, nicht fehlen durften. Wir können mit Emilia Horváthová wiederholen, daß die Zigeunermusiker den ungarischen Adel entzückten, und daß ihnen dieser Adel auch in einer Zeit, in der in anderen Ländern sehr drastische Schritte gegen die Zigeuner unternommen wurden, Schutz und Hilfe gewährte. So war die Lage schon in der österreichischen Hälfte der ehemaligen k. u. k. Monarchie. Zur Ergänzung führen wir noch an, daß die Zigeuner nicht überall, wohin sie kamen, Musiker wurden. In Europa vor allem im ehemaligen Ungarn, in Rußland, Rumänien und Spanien⁹⁶ suchten sie ihren Lebensunterhalt häufig in der Musik, die sie sich jeweils dem Geschmack der Bevölkerung, unter der sie lebten, anpaßten.

In Ungarn machte hauptsächlich seit dem 18. Jahrhundert der Adel ebenso wie das aufkommende Bürgertum aus den Zigeunern Modemusikanten. Die Zigeunermusiker schöpften viel aus volkstümlichen Elementen, und wir dürfen nicht unbeachtet lassen, daß die besten und berühmtesten ungarischen Primasse gerade aus dem Gebiet der heutigen Slowakei, dem

⁹⁴ Vgl. B. Szabolcsi, *Dejiny*, o. c., S. 424.

⁹⁵ Vgl. J. Kresánek, o. c., S. 44. Kresánek führt hier nach der Studie von L. Fökövi an, daß sich die Zigeuner im allgemeinen mit den schlechtesten Handwerken befaßten. Zu diesen können wir in der damaligen Zeit auch das „Musikantentum“ rechnen.

⁹⁶ Vgl. E. Horváthová, *Cigáni na Slovensku*, Bratislava 1964, S. 22 f., 98, 177 f.

damaligen Oberungarn, stammten.⁹⁷ Hier knüpften sie zwar an die erwähnten Adels- und Bürgerkapellen und an die zeitgenössische europäische Musik an, aber die instrumentale und orchestrale Musik Ungarns hatte im 17. und 18. Jahrhundert ihre charakteristischen Merkmale. In der Slowakei z. B. wurde in dieser Zeit nicht der Hochadel, sondern vor allem das bürgerliche Patriziat zu ihrem Hauptkonsumenten. Die Zahl und das Niveau der Magnatenkapellen bildeten keine genügend starke Grundlage für das Heimischwerden der barocken Instrumentalmusik. Im Gegensatz zu Westeuropa wurde die orchestrale Musik in Ungarn eher nach dem Gedächtnis, als nach den Notenaufzeichnungen überliefert, was zur Folge hatte, daß sich die einzelnen Kompositionen mehr nach den örtlichen Gewohnheiten und der Geläufigkeit des Spielers änderte. Es wird anerkannt, daß die aus dem Volke stammenden Musikanten in Ungarn zwar gute und begabte praktische Musikanten waren, aber nur selten tiefere musiktheoretische Kenntnisse hatten.⁹⁸ Darin kann man einen wesentlichen Unterschied gegenüber den tschechischen Ländern sehen. Die volkstümliche und die künstliche Komponente durchdrangen sich in Ungarn auf andere Weise, sie wirkten unterschiedlich aufeinander ein, weshalb es selbstverständlich auch zu einer anderen Synthese kam. Außerdem machte sich in Ungarn noch das bereits erwähnte Zigeunerelement geltend. Die Zigeunerkapellen mit ihrem populären Programm, ihrem leidenschaftlichen und orientalischem gefärbten Vortrag, begannen sich hier als eigenständige Tradition durchzusetzen,⁹⁹ die nicht selten direkt mit der nationalen ungarischen Tradition verbunden wurde.¹⁰⁰ Das ist verständlich, wenn wir uns in die Lage in Ungarn versetzen, wo im Adel eine starke antihabsburgische Orientierung herrschte, der ungarisch die Kultur Wiens übernehmen wollte und sich gerade deshalb nach heimischen Traditionen umsah. Die Adelsaufstände spielten hierbei eine wichtige Rolle. In solchen Zeiten fand in gewissem Sinne und sicher nur vorübergehend eine Annäherung zwischen Volksmassen und Adel statt.¹⁰¹

53. In den ostmährischen Gebieten fand in der Ensemblesmusik eine Entwicklung statt, die sich in östliche und südöstliche Richtung bindet. Das ist ein weiteres Element der langfristigen Kontinuität dieser Verknüpfung. Die Verbindung mit dem Osten kommt auch hier dennoch zum Ausdruck, obwohl die Zigeunermusikanten in Mähren, einem Land des ehemaligen Österreich, sich nur in einigen Grenzgebieten durchsetzen vermochten — also nur in geringem Maßstab im Vergleich zu der damals zu Ungarn gehörenden Slowakei.¹⁰² Dort vertrieben die Zigeuner oft die einheimischen Musikanten¹⁰³ und verursachten, soweit sie nicht an die

⁹⁷ *Ib.*, S. 179 f., 184; vgl. a. J. Kresánek, o. c., S. 49.

⁹⁸ Vgl. R. Rybář, *Z problematiky „Oponické“ zbirky piesni a tancov (1730)*, HŠ VII, 1966, S. 79 (wo er sich auf Szabolcsi beruft), 80 f., 84; O. Elschek, *Oponická zbirka*, *ib.*, S. 96; L. Mokřý, *Počiatky hudobného baroka na Slovensku*, *ib.*, S. 99.

⁹⁹ Vgl. B. Szabolcsi, *Dejiny*, o. c., S. 424.

¹⁰⁰ Vgl. E. Horváthová, o. c., S. 180.

¹⁰¹ Vgl. J. Kresánek, *Tance a piesne*, o. c., S. 7—9, 25; R. Rybář, o. c., S. 83 f.

¹⁰² Über das geringere Wirken der Zigeunermusikanten in Ostmähren vgl. J. Vyšloužil, *Janáčková tvorba*, o. c., S. 364, Anm. 16. Das Hornácko kann aber aus der Sphäre dieses Einflusses nicht ausgenommen werden.

¹⁰³ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 250.

Musikkultur der Gegend anknüpften, auch eine Überschichtung des traditionellen Liedes. Das galt insbesondere für die Städte, deren Umgebung und einige südliche Grenzbezirke.¹⁰⁴

An der eigentlichen Besetzung der Zigeunerkapellen, die im großen und ganzen die gleiche war, wie bei unseren heutigen Zimbalkapellen, die Marián Réthel Prikkel für das ungarische Gebiet schon an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert erwähnte, und die zwei erste Geigen, mehrere zweite Geigen, eine Baßgeige und ein Zimbal umfaßte,¹⁰⁵ wäre an sich nichts Besonderes, nichts, was nicht in westlicher Richtung die ethnographische Grenze in Mähren überschreiten würde. Ähnliche, nicht nur Streicherbesetzungen, aber auch mit dem Zimbal, kennen wir schon aus der Mitte des 18. Jahrhunderts beispielsweise aus der mährischen Haná,¹⁰⁶ aus Mittelböhmen sogar schon aus dem 17. Jahrhundert.¹⁰⁷ 1836 erfahren wir durch südmährisches Archivmaterial aus der Zeit der Vorbereitungen für die Krönungsfeierlichkeiten in Praha, daß in der Umgebung von Velké Pavlovice die Besetzung Geige, Baßgeige, Zimbal und Klarinette damals als nicht besonders eigenartig und auch nicht als typisch für die Volksmusik in Mähren angesehen wurde. Sie erinnerte eher an städtische Musik.¹⁰⁸ Dagegen kennen wir aus Ungarn bis zum 18. Jahrhundert in der traditionellen Volksmusik eine starke Vertretung des Dudelsacks. Erst danach beginnt der Rückgang dieses Instrumentes.¹⁰⁹

Wichtig für die Verbindung der Ensemblesmusik in Mähren mit der östlichen Tradition sind daher nicht die heute ähnlichen Besetzungen der Streich- oder Zimbalkapellen. Das gehört eher zu den äußeren Kennzeichen. Aber auch nur die gemeinsamen Repertoireelemente spielen hier nicht die entscheidende Rolle, wobei wir nicht so sehr die Migration einiger neuungarischer Lieder, die im Zusammenhang mit diesen Kapellen erst in neuerer und manchmal sogar in neuester Zeit erfolgte, im Sinne haben. Es gibt mehr gemeinsame Merkmale. Die konkreten Formen und Bedeutungen der Worte „cifrovat“ (d. h. schmücken, und in unserem Falle „auf ornamentale Art spielen“), „primáš“ — Primas (d. i. der erste Geiger — Primspieler) und auch das Wort „kontráš“ — Konterspieler (d. i. der Geiger oder Bratschespieler mit der Funktion des Begleitens) kamen aus dem ungarischen in unser Gebiet, obzwar es sich ursprünglich nicht um mad-

¹⁰⁴ Nach J. Kresánek, ib., S. 28. Zur Zeit wurden in der Slowakei etwa 7000 Zigeunermusikanten gezählt; vgl. L. Leng, *Slovenský hudobný folklór*, Bratislava 1961 (Rotaprint), S. 32 f.

¹⁰⁵ Ich zitiere nach J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 253. Von einer derartigen Besetzung der Zigeunermusik können wir uns nach einer Abbildung einer siebenköpfigen Zigeunerkapelle überzeugen, die aus dem Ende des 18. oder vom Beginn des 19. Jahrhunderts stammt. Nach dem Werk *Az Osztrák — Magyar Monarchie irástan es képpen*, führt sie bei uns E. Horváthová an; o. c., Abb. 11, S. 183. Viel Material über die verschiedenen Typen von Kapellen in Ungarn ist in der Studie von B. Szabolcsi zu finden; vgl. *A XVII. század magyar főuri zenéje*; Sb. A magyar zene évszázadai I, Budapest 1959, S. 211—289.

¹⁰⁶ Vgl. V. Gregor, o. c., S. 81.

¹⁰⁷ Vgl. z. B. J. Racek, o. c., S. 94, wo als Beweis der Vereinigung von Instrumenten ein Lied aus dem Sammelband von J. E. Košetický zitiert wird.

¹⁰⁸ Vgl. H. Laudová, o. c., S. 161. Auch die Tänze beschränkten sich angeblich nur auf Ländler.

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 86.

jarische Worte handelt.¹¹⁰ Eine ähnliche Terminologie finden wir auch in Rumänien.¹¹¹ In unseren westlichen Gebieten wurde das Wort „primáš“ — Primas, diese madjarisierte Wortform aus dem Wort „prim,-a“ abgeleitet, übernommen von dem lateinischen „primus“ oder direkt aus den romanischen Sprachen, nicht verwendet. Es wurden hier in anderen Formen, wie z. B. „primista“ oder „primarius“ gebraucht, die mit dem ungarischen nichts Gemeinsames haben. Die Worte „primáš“ und „kontrás“ wurden für die gleichen Funktionen in Böhmen und Westmähren in größerem Umfang erst nach dem Jahre 1945 gebraucht, in einer Zeit, in der sich in der Tschechoslowakei die Bewegung des sogenannten Volkskunstschaffens entwickelte, aber auch in einige östliche Liedgebiete drang das Wort „primáš“ erst in den jüngeren Musikantengenerationen ein. Die Wörter „kontrás“ und „cifrovat“ wurden jedoch schon von den ältesten bekannten Spielleuten gebraucht.

54. Den vielleicht interessantesten Faktor der Entwicklung der Volksmusik in Ostmähren, der die Verbindung mit östlichen und südöstlichen Traditionen bestätigt, bildet die Verbreitung einer eigenen ostinanten rhythmischen Begleitung der Streicher, der Kontergeiger oder Konterbratschisten und meistens auch der Baßgeiger. Die Rhythmisierung dieser Instrumentalisten verläuft im Zweivierteltakt auf einen Bogenstrich nach unten und einen nach oben. Jeder Bogenstrich bindet in der Regel zwei rhythmische Werte mit Akzenten auf den geraden Werten, und der Bogen liegt gewöhnlich die ganze Zeit auf den Saiten, so daß das Intervall im Akkord, manchmal auch der ganze Akkord, den vollen Takt über mitklingt. Für diese Art der rhythmischen Begleitung wird irgendwann in unserer Literatur der Ausdruck „dvojsmyk“ — etwa doppelter Bogenstrich — gebraucht. In einigen Gegenden der Slowakei bezeichnen die Volksmusikanten diesen Doppelstrich als „duvaj“, ähnlich wie in Ungarn, wo er „dúvö“¹¹² heißt. Das Wort ist augenscheinlich onomatopoetischen Ursprungs.¹¹³ (Ich habe diesen Terminus aus der Volkssprache wegen seiner Unmißverständlichkeit schon früher gebraucht und tue es auch weiterhin.)

Die Art der Duvajbegleitung der Streichinstrumente überschreitet in unseren Ländern nicht nur nicht die Grenze des östlichen Liedstils, wo sie sich als eines der weiteren Merkmale der ethnographischen Grenze in Mähren äußert. Merkwürdigerweise finden wir sie sehr zahlreich bis nach Rumänien.¹¹⁴ Deshalb kann in keinem Falle die Duvajbegleitung als ein

¹¹⁰ Vgl. V. Machek, o. c., S. 58, 393, Term. „cifra 2^o“, „prim“; zu „kontrás“ vgl. *Slovník jazyka českého* I, o. c., S. 943.

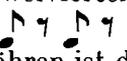
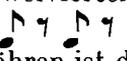
¹¹¹ Vgl. z. B. T. Alexandru, o. c., S. 325 ff.

¹¹² Vgl. Gy. Martin, *Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaire*, SM VII, 1965, S. 320. Das ist nur ein weiteres Element, das den Entwicklungszusammenhang beweist, doch muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß in vielen unserer östlichen Gegenden das Wort „duvaj“ (lies Duwai) unbekannt ist. In Ostmähren z. B. wird es überhaupt nicht gebraucht. Im Hornácko nennen die Spielleute diese Art der Begleitung einfach „smyk“ — Bogenstrich.

¹¹³ Das ist etwas ähnliches, wie das bekannte „es — tam“ für das Sekundieren als Begleitart.

¹¹⁴ Vgl. z. B. T. Alexandru, o. c., S. 135, 268—278 und s. bes. Probe 76. Auch bei den anderen Elementen, z. B. in der Verzierung oder in der mehrstimmigen Fassung, gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten, ja man kann sogar auch einige melodische Zusammenhänge nachweisen.

Merkmal der Tänze des slowakischen Typus bezeichnet werden,¹¹⁵ selbst wenn wir seine Existenz in Ostmähren im Slovácko, weniger häufig im Valašsko und im Laško übergehen würden.¹¹⁶

Die rhythmische Begleitung unserer ostmährischen oder slowakischen Konterspieler und Baßgeiger hat mit der Rhythmisierung der Musikanten gleicher Art in den klassischen ungarischen Zigeunerkapellen viel Gemeinsames. Gleichzeitig findet sich hier aber auch ein Unterschied. Wir wissen schon aus dem vorigen Kapitel, daß die Konterspieler und Baßgeiger in den neuungarischen Csárdásliedern mit liegendem Bogen, das heißt auf „duvaj“, nur den langsameren Teil des Liedes, der im Viervierteltakt steht, spielen (stilisiert: C ). Mit einem jähen Umbruch gehen sie zum zweiten raschen Zweivierteltakteil über, in dem auf „es-tam“ gespielt wird: Baßgeiger 2/4 , Konterspieler 2/4 . In der Slowakei und in Ostmähren ist dies anders. Die größte Liedgruppe, die mit der alten Bauernbevölkerung und mit den sog. Drehtänzen verknüpft ist, hat hier fast ausschließlich den Zweivierteltakt. Die grundlegende Rhythmisierung der Konterspieler mit liegendem Bogen wird schematisch in der Regel folgendermaßen ausgedrückt: 2/4 . Zwischen dem Vierviertel-Duvaj von der geläufigen Form des Csárdás und dem Zweiviertel-Duvaj unserer alten Tänze besteht zwar vor allem ein quantitativer Unterschied, aber in Verbindung mit einer unterschiedlichen Melodieschicht entsteht auch eine völlig andere Qualität. Der Zweiviertel-Duvaj kommt zwar ausnahmsweise auch im raschen Teil des Csárdás vor, wo sich mit dieser Form eine Belebung der Nachschläge bemerkbar macht,¹¹⁸ aber ein großer Unterschied besteht darin, daß in unseren Gegenden das Zweiviertelschema der Rhythmik mit einer ostinaten synkopischen Bewegung von vier Achteln, die mit liegendem Bogen gespielt werden, eine feste Grundlage hat.

¹¹⁵ Vgl. C. Zálešák, o. c., S. 69, 73.

¹¹⁶ Vgl. J. Gelnar, *Kontrování v hrčavské lidové hudbě*, RZ VIII, 1958, S. 14—28. In einem wesentlichen Teil des Laško ist nämlich der Drehtanz im Dreivierteltakt, und die begleitenden Streichinstrumente sekundieren hier auf die Art „es — tam“. Nur in geringem Umfang greift die Art der Duvajbegleitung in die Goralengebiete Polens ein, wo ähnlich wie in der Gegend unter der Tatra in der Slowakei eher der gerade, ungeteilte Bogenstrich in Viertelwerten überwiegt. Vgl. C. Zálešák, o. c., S. 75.

¹¹⁷ Nur in einigen südlichen Gebieten der Slowakei, die an Ungarn grenzen, wurde eine Reihe von Melodien, die zu der älteren Schichte der Bauertänze gehören, ursprünglich offenbar im Zweivierteltakt interpretiert, in den Viervierteltakt überführt. Dies geschah allem Anschein nach unter dem Einfluß der langsamen Vierviertelrhythmisierung des Csárdás. (Das Vorkommen dieser Fälle s. in der Arbeit von C. Zálešák, o. c., S. 73 f.) Ähnlich kann man auch das Rhythmisieren auf die Art „es-tam“ zu den heimischen Liedern im Zweivierteltakt ableiten, die wir z. B. im mährischen Podluží oder in einigen Gegenden der Westslowakei finden. Darin muß freilich nicht nur die Art der Rhythmisierung im raschen Teil des Csárdás, sondern auch der Einfluß der Blaskapellen zum Ausdruck kommen, wie wir dies bereits im vorigen Kapitel erwähnt haben; vgl. Abschnitt 33.

¹¹⁸ Mit dieser Art der Rhythmisierung wird im Csárdás insbesondere im Mittelteil des Liedes und im Nachspiel gearbeitet. Auch die Kaffeehauskapellen spielen häufig auf diese Weise.

55. Sofern wir von der ethnographischen Grenze Mährens der rhythmischen Funktion der Streichinstrumente in Richtung gegen Westen begegnen, handelt es sich schon nicht mehr um die Duvajrhythmik (mit liegendem Bogen gespielt), sondern um die Rhythmisierung auf Nachschläge, die mit getrenntem Bogen gespielt wird. In die Streicherbesetzung einiger unserer westlichen Gebiete drang sie anscheinend aus der neuzeitlichen Tanzmusik ein. Die klassische böhmische Volksmusik, beispielsweise die Dudelsackmusik im Chodsko kennt die rhythmische Funktion der Begleitgeigen und die ostinate rhythmische Begleitung auch in einer anderen Instrumentengruppe nicht. Bis zum ersten Weltkrieg wurde hier sogar nicht auf Nachschläge gespielt,¹¹⁹ und einige Fachleute klassifizieren heute diese Funktion als Verfall.¹²⁰ Ähnlich spielten auch in der Fiedlermusik in Jihlava, deren im großen und ganzen ähnliche Besetzung wir schon aus dem Jahre 1836 kennen,¹²¹ alle Instrumente rhythmisch „zplna“ — voll — wie dies die Volksinterpreten bezeichnen. Außer den verzierenden Figurationen im Spiel der ersten Geigen und der rhythmischen Vereinfachung der Baßstimme spielten alle Instrumente rhythmisch fast gleichlautend. Das Spiel besaß keine rhythmische Begleitung in unserem Sinne des Wortes.¹²²

In den tschechischen Ländern kommt es erst in Ostmähren zu einer ausdrucksvolleren Funktion der Begleitstreichinstrumente in der Volksmusik. Die eigene Duvajbegleitung, die durch den liegenden Bogen erzielt wird, konzentriert sich auffällig im ehemaligen Ungarn und dessen nächster Umgebung. Es entsteht der Eindruck, als wäre sie von einem fertigen Vorbild übernommen worden.

56. Zwischen dem Vierviertel-Duvaj im Csárdás und der dortigen rhythmischen Struktur der Takte bestehen enge Zusammenhänge. Mit Ausnahme der Phrasenschlüsse stehen nämlich in den klassischen Csárdásliedern sehr häufig vier Werte im Takt. Das könnte zu dem Trugschluß führen, daß die Duvajrhythmik im Csárdás die Priorität habe und an das Rhythmidzomenon der Worte angeknüpft habe. Gleichzeitig sind aber in diesem mäßigen Csárdástempo vier Viertel der Hauptwert der meisten Tanzbewegungen, mit deren Einfluß beim Tanzlied vor allem gerechnet werden muß. Andererseits wäre es aber unrichtig, die Tanzbewegung unter Berücksichtigung der Rhythmik der Begleitmusik pauschal allen anderen Elementen voranzustellen. Zwischen den drei Hauptkomponenten — dem vokalen, dem instrumentalen und dem tänzerischen Ausdruck — existieren enge, einander bedingende Zusammenhänge. Schließlich deutet noch ein anderer Umstand an, daß der Vierviertel-Csárdás-Duvaj für den Zweiviertel-Duvaj als Vorbild gedient haben kann. Der Unterschied beruht auf quantitativen Veränderungen: Aus dem Vierviertel-Duvaj konnte äußerst leicht die Zweiviertelformation entstehen.

Aber in einer Reihe unserer östlichen Liedgebiete existieren kaum die neuungarischen Tanzlieder, umso weniger die mit ihnen verbundenen

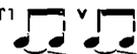
¹¹⁹ Vgl. F. Bonuš, o. c., S. 30.

¹²⁰ Vgl. Z. Bláha, *Lidoví zpěváci a muzikanti z Chodska*, Sb. Antologie autentických forem československého hudebního folklóru, Praha 1962, S. 8.

¹²¹ Vgl. H. Laudová, o. c., S. 162.

¹²² Vgl. F. Dobrovolný, o. c., S. 102.

Tänze. Trotzdem aber taucht hier die Duvajbegleitung seit Menschengedenken auf. Auch hier muß man die rhythmischen Beziehungen zwischen dem instrumentalen, vokalen und tänzerischen Ausdruck berücksichtigen. In unserer älteren Schicht von Zweivierteltakt-Tanzmelodien haben die einzelnen Takte keine vier rhythmischen Werte, wie die Duvaj-

begleitung $2/4$ . Die Hauptlänge repräsentiert einen größeren Wert, den Viertelwert. Doch die rhythmische Bewegung spielt sich im vokalen Teil dieser Lieder vorwiegend in gegenüber den Grundzeiten ordnungsmäßig niedrigeren Werten ab, und nicht selten kommt auch die Bewegung von vier Werten im Takt vor, so daß wir trotzdem darin eine ähnliche Verbindung finden, wie sie zwischen der metrorhythmischen Anordnung der Takte und der Rhythmik der instrumentalen Begleitung in den Csárdásmelodien existiert. Man muß aber zugestehen, daß die Rhythmisierung auf vier Werte in unseren alten Liedern zu den Drehtänzen noch unabhängiger vom Wort ist als das bei den Csárdásliedern der Fall ist. Auf diese Weise baute im übrigen die instrumentale und die Tanzmusik sehr häufig ihr rhythmisches System auf.

Wenn wir die Rhythmik der Tanzbewegung betrachten, stellen wir fest, daß in diesen Zweivierteltakttänzen neben den Viertellängen auch die Rhythmisierung auf vier Werte mit Akzenten auf den geraden Werten vertreten ist. Sie tritt in der Bewegung, aber auch im Ton des Stampfens oder Händeklatschens auf, woraus man schließen könnte, daß der Tanz diese Rhythmisierung in der musikalischen Begleitung erfordert habe.¹²³ Doch ließe sich diese Erwägung theoretisch auch in andere Richtung führen, nämlich, daß diese Elemente im Tanz erst nachträglich, im Zusammenhang mit der Verbreitung der Duvajbegleitung der Streichinstrumente auftauchten.

57. Zu dem Schluß über die enge Verknüpfung der angeführten Rhythmisierung mit der traditionellen Volksmusik und Tanzkultur gelangen wir erst durch weitere Erscheinungen: 1. Die bewunderungswürdige einheitliche Struktur der Tanzlieder im Zweivierteltakt, die wir in unseren östlichen Gebieten finden und die vor allem mit den sog. Drehtänzen verbunden sind. 2. müssen wir anführen, daß die Tänze mit einem langsamen und einem raschen Teil unserem Volksmilieu fremd waren und daß sich im langsamen Vierviertelteil des Csárdás, der musikalisch an einen Marsch erinnert, die zeitgebundene Konvention der damaligen Adelstänze wieder spiegelt. Der erste Teil dieser Tänze war in der Regel langsam, der zweite rasch. Beim Übergang von einem Teil zum anderen änderte sich in der Regel auch der Takt, und zwar vom geradezeitigen zum ungeraden (mittelalterliches Urpaar).¹²⁴ In der klassischen Csárdásform kommt die Taktänderung auch vor, der Unterschied besteht nur darin, daß sie nicht so auffällig ist, weil der ganze Tanz im geraden Takt steht. 3. können wir auf den Umstand verweisen, daß das Wirbeln des Paares um die gemeinsame

¹²³ Vgl. L. Leng, *Pôvodné slovenské ľudové hudobné nástroje I*, Bratislava 1958 (Rotaprint), S. 39.

¹²⁴ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 53; derselbe, *Tance a piesne*, o. c., S. 12; L. Ballová, o. c., S. 165, 168, 171 f., 179.

Achse das charakteristischste Element der Bewegung beim Csárdás ebenso wie bei den älteren Drehtänzen ist, was aber für die europäischen Adelstänze wenig typisch war. Deshalb mußte der Csárdás anältere volkstümliche Grundlagen anknüpfen.¹²⁵ 4. ist es wohl bekannt, daß auch das neuungarische Lied an ältere Melodieschichten volkstümlicher Art und zwar nicht nur des madjarischen Ethnikums anknüpfte.¹²⁶ 5. haben wir festgestellt, daß die Träger der neuen eigenständigen Tanzmusik in Ungarn seit dem 18. Jahrhundert die Zigeuner waren. Gleichzeitig aber wissen wir, daß eine Reihe hervorragender Zigeunermusiker gerade auf slowakischem Gebiet geboren wurde und aufwuchs.

Wir können deshalb mit sehr großer Wahrscheinlichkeit sagen, daß viele Melodien der alten Schicht der slowakischen Drehtänze „vercsárdást“ wurden,¹²⁷ ähnlich, wie man heute manche Komposition „verjazzt“. Bis heute noch begegnen wir in der Slowakei der Praxis, eine Melodie in den Csárdásrhythmus zu transponieren. Wir können also die These akzeptieren, daß die ostinate synkopische Vierviertelrhythmisierung mittels augmentativer Technik aus älteren Schichten der Zweivierteltanzlieder übernommen wurde. (Im langsamen wie im schnellen Teil des Csárdás treten gleichzeitig die zwei Seiten des Zigeunercharakters auf: Der Zigeuner fällt sanguinisch von einem Extrem ins andere. Wenn er weint, weint er zum Herzbrechen und wenn er fröhlich ist, so grenzt es an Wildheit.)¹²⁸

Den Schluß über das Bestehen enger Zusammenhänge zwischen der rhythmischen Begleitung und der Struktur der alten Schicht von Tanzmelodien und selbstverständlich auch der Struktur der Tänze, unterstützt die Tatsache, daß an der ethnographischen Grenze Mährens nicht nur die charakteristische Duvajbegleitung endet. Jäh wird hier auch die Verwandtschaft der Tanzmelodien unterbrochen und sind auch die Tänze unterschiedlich. Die Drehtänze hielten sich im Gebiet des westlichen Liedstils nur dort, wo die Dudelsackmusik erhalten blieb und wo die Weiterentwicklung der instrumentalen Musik im 17. und 18. Jahrhundert nicht eine so tiefe Wirkung hatte (die musikalisch geschulten Adels- und Stadtkapellen und die Kantorentradition). In lebendiger Form sind die Drehtänze in Böhmen eigentlich nur im Chodsko erhalten geblieben. Ansonsten sind sie auch für die weiteren Teile Südwestböhmens und Südböhmens erwiesen. Minder klar kennen wir sie allerdings aus Mittelböhmen, in Ost- und Nordostböhmen fehlen sie überhaupt. Das gleiche gilt auch für ganz Westmähren.¹²⁹ Aber auch dort, wo in den westlichen Gebieten Drehtänze zu finden sind, sind die Lieder zu ihnen melodisch und metrorhythmisch völlig verschieden. Nur ausnahmsweise gibt es zu der Schicht von Tanzliedern zu den Drehtänzen, die in unserem Osten verbreitet sind, in westlicher Richtung von der ethnographischen Grenze in Mähren eine Variante.

¹²⁵ Vgl. z. B. C. Zálešák, o. c., S. 242.

¹²⁶ Vgl. B. Bartók, *La musique populaire*, o. c., S. 215; J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 230 f., 256 f.; B. Szabolcsi, *Dějiny*, o. c., S. 25, 317; C. Zálešák, o. c., S. 215—217; Gy. Martin, *East-european Relation*, o. c., S. 481—495; E. Pesovár, *Lengyel táncok hatása a Reformkorban*, Néprajzi értesítő, XLVII, 1965, S. 176.

¹²⁷ Vgl. dazu E. Horváthová, o. c., S. 184.

¹²⁸ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 46.

¹²⁹ Vgl. Z. Jelinková, *Točivé tance*, o. c., S. 104.

Die Duvajbegleitung ist demnach bis nach Ostmähren gemeinsam mit dem äußerst charakteristischen Melodietypus zu den Drehtänzen verbreitet, die mit den östlichen Gebieten durch eine große Anzahl von Varianten verwandt sind. In diesen Tänzen findet sich im tänzerischen Ausdruck direkt die synkopische Rhythmik, die in östlicher und südöstlicher Richtung in einem weitaus größeren Raum nachweisbar ist, als die Duvajbegleitung der Streichinstrumente. Deshalb kann vorausgesetzt werden, daß die ostinate rhythmische Bewegung auf vier Werte im Zweivierteltakt in unserem Milieu schon bei in früheren Zeiten nachweisbaren, bis zum 15. Jahrhundert gebräuchlichen membranophonischen Instrumenten, zu finden war (stellenweise tauchten hier diese noch im 17. Jahrhundert auf¹³⁰), oder z. B. bei den Idiophonen¹³¹ oder sogar Zupf-¹³² oder Schlagchordophonen.¹³³ Von diesen Instrumenten konnte die rhythmische Funktion später auch auf die Streichchordophone übergehen. (Der Konterspieler tritt ja, wie wir wissen, in einigen östlichen Gebieten schon bei der Dudelsackmusik in Aktion, während in westlichen Gegenden die Funktion der rhythmischen Begleitung in den traditionellen Volkskapellen überhaupt nicht typisch ist.)

58. Wenn wir zu allen angeführten Tatsachen noch die Erkenntnis dazunehmen, daß die Zigeuner nicht als allzu schöpferisches Element auftraten, sondern eher aus dem Milieu schöpfen, in dem sie wirken,¹³⁴ gelangen wir zu dem Schluß, daß die Zigeunerkapellen die synkopische Duvajrhythmisierung im Vierviertelteil des Csárdás nicht selbst schufen, sondern daß sie diese im allerbesten Falle entwickelten. In den neuen Streicherbesetzungen mit modernen Instrumenten, die genetisch¹³⁵ mit

¹³⁰ Wir können nach einem Kupferstich aus dem Jahre 1686 aus der Slowakei darauf schließen. Der Musiker spielt mit einer Hand auf der Pfeife und mit der anderen schlägt er die Trommel. Vgl. J. Markov, o. c., Abb. 13.

¹³¹ Wir wissen z. B. von einem Dudelsackpfeifer aus dem Horňácko, der von 1797 bis 1866 lebte, daß er sich hauptsächlich zu Hochzeiten „krajovice“ Schuhe, mit klimpernden Blechstücken in den hohlen Absätzen, anzog, um mit ihnen im Rhythmus des Tanzes zu klimpern. Vgl. V. Pavlík, o. c., Ms. Es ist möglich, daß er den beschriebenen synkopischen Rhythmus schuf. Die böhmischen Dudelsackpfeifer trugen aus gleichen Gründen Holzpantoffel. Im Hinblick auf die verschiedene Struktur der Lieder aber werden wir bei ihnen einen anderen Rhythmus voraussetzen. (Vgl. J. Markl, *Česká dudácká hudba*, o. c., S. 19 f., 30; derselbe, *Dudy a dudáci. O jihočeských písních a lidové hudbě*, České Budějovice 1962, S. 19.) Durch diese Idiophone versuchten die Dudelsackpfeifer, die allein nur schwerlich den Rhythmus einhalten konnten, ihrem Spiel Betonungen zu verleihen. S. J. Manga, o. c., S. 63, wo er wieder von einer Glocke, die an dem Dudelsack aufgehängt ist, schreibt.

¹³² Belegt z. B. aus Rumänien; s. T. Alexandru, o. c., S. 120, 134, 249.

¹³³ Belegt aus einer Reihe unserer Gebiete, in denen das Zimbalspiel heimisch war. Zu allen angeführten Umständen können wir hinzufügen, daß an der Monotonie des Duvajrhythmus das Dudelsackspiel mitschuldig war; vgl. J. Manga, o. c., S. 94.

¹³⁴ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 46. L. Vargyas, o. c., S. 539, betont, daß die Zigeunerkapellen stark an die traditionelle Bauern-Dudelsackkapellen anknüpften.

¹³⁵ Selbst wenn man in Zukunft jenen Hypothesen ein Körnchen Wahrheit zuerkennen sollte, die behaupten, daß die Zigeuner Instrumente des Geigentypus, die Laute und das Zimbal nach Europa gebracht haben, würde dadurch die angeführte Behauptung nicht widerlegt werden. In diesem Zusammenhng vgl. E. Horvátová, o. c., S. 22 f., 177; A. Modr, o. c., S. 10—18.

der Entwicklung der instrumentalen Musik im 17. und 18. Jahrhundert verbunden sind,¹³⁶ in denen die Zigeuner konsequent ohne membranophonische¹³⁷ oder idiophonische¹³⁸ Instrumente auskamen, kam es jedoch nicht nur zu der Betonung der vertikalen Denkweise, sondern hauptsächlich zur Unterstreichung der dynamisch-rhythmischen Funktion der Streichinstrumente. Ich betone: zur Unterstreichung der Rhythmisierung und — sollte die Rhythmik des neuentstandenen Tanzes Csárdás oder Verbunk mit dem langsamen und dem schnellen Teil unterstützt werden — auch zur Betonung der eigenständigen Auffassung nicht aber zur Entdeckung der rhythmischen Funktion der Streichinstrumente. Mit der nachschlagsweisen Begleitrhythmisierung, die mit getrenntem Bogen gespielt wird, machten sich die Zigeunermusiker anscheinend in Kapellen, die Kunst-Tanzmusik spielten, bekannt.

Obwohl wir den Zigeunerkapellen eine entscheidende Beeinflussung des spezifischen Charakters der Volksmusikultur in unseren östlichen Gebieten des Volksliedes aberkennen, müssen wir ihnen im allgemeinen aber zugehen, daß sie zumindest als vereinendes Element zur Betonung der rhythmischen und damit auch der harmonischen und koloristischen Funktion der Streichinstrumente bildeten. Doch auch dieser Schluß gilt nicht ausnahmslos für alle Bereiche in gleichem Maße. Zur Geltendmachung des Einflusses der Zigeunerkapellen trug nicht nur ihre expansive Verbreitung, sondern auch ihr verhältnismäßig hohes technisches Niveau bei. Ansonsten paßte sich die Rhythmik der Begleitung dem Charakter des tänzerischen Ausdrucks, von Fall zu Fall auch der einheitlichen älteren Grundlage, ebenso wie alle weiteren stilbildenden Faktoren an und machte gemeinsam mit ihnen ihre weitere Entwicklung durch. So kann die Einheitlichkeit dieser Rhythmisierung in einem verhältnismäßig großen Gebiet erklärt werden, die parallel mit dem Typ des Liedes und des Tanzes geht, und gleichzeitig auch ihre spezifischen Merkmale in den einzelnen Regionen.

DIE ENTWICKLUNG DER TANZMUSIK SEIT DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

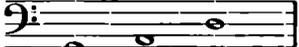
59. Wenn wir weiter nach den Ursachen forschen, die den Übergang von den Dudelsackensembeln zu den Streicherbesetzungen in unserer Gegend bewirkten, stellen wir fest, daß diese im Verlauf der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auftreten. Damals begann man, weitere Instru-

¹³⁶ E. Horváthová, o. c., S. 179 hat nicht ganz recht, wenn sie sagt, daß die Zigeuner der ortsansässigen Bevölkerung mit ihren Instrumenten aufspielten. Es stimmt zwar, daß die Geige in der Slowakei sehr beliebt war, aber sie tauchte vor allem neben dem Dudelsack auf. Und dieses Instrument verwenden die Zigeuner nur sehr selten. (Vgl. noch Anm. 214.)

¹³⁷ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 253 f.

¹³⁸ Die Zigeuner kannten zwar diese Instrumente, benutzten sie aber nicht in den Streichkapellen. Ansonsten wissen wir, daß die Zigeuner in einigen Gegenden Ungarns und sporadisch auch in der Ostslowakei auch heute noch zur Begleitung ihrer Tänze primitive Instrumente, hauptsächlich idiophonische, benutzen und daß sie die Rhythmik der Begleitung auch durch Händeklatschen, Fingerschnalzen und vokalen Ausdruck unterstützen. Vgl. z. B. Gy. Martin, *Considérations*, o. c., S. 317., oder E. Horváthová, o. c., S. 229.

mente dazuzunehmen,¹³⁹ und eine revolutionäre Veränderung trat dann ein, als sich zu der Verbindung von zwei oder drei Geigen (wobei eine die Melodie spielte und damit die führende Rolle hatte, und eine oder zwei begleiteten) ungefähr in den 70er Jahren das Baßinstrument gesellte. Erst war es die sog. „kleine Baßgeige,“¹⁴⁰ die sich am längsten — bis in die 30er Jahre — bei den Spielleuten von Vápenky (Abb. 5) hielt. In Hrubá Vrbka benutzte sie die Musik von Ňorek bei Faschings- und anderen Festlichkeiten noch lange nach dem Jahre 1900, hie und da noch um das Jahr

1920. Die Stimmung dieser Baßgeige war G-A-d¹⁴¹ 

Später als die Baßgeige taucht im Hornácko die Klarinette auf. Wir können jedoch auch ältere Vorgänger dieser Instrumente in unserem Gebiete nennen. Bei der Baßgeige ist es der „ozembouch“¹⁴² (eine Form Musikbogen mit Rasselzeug), als Vorgänger der Klarinette sind die Pfeifen und vielleicht auch das Auf's-Laubblatt-Pfeifen anzusehen.¹⁴³

Erst die Baßgeige bewirkte das Verschwinden der Dudelsäcke durch ihre linear-vertikale Beweglichkeit; sie vertrug sich nicht mit deren Fermate. Die Klarinette wurde — anders als in Böhmen — in Ostmähren und in der Slowakei in die Dudelsackbesetzung nicht aufgenommen. Durch die Hinzunahme der Es-Klarinette unterscheiden sich die böhmischen Dudelsackenssembles von den Besetzungen mit Dudelsack in unserem östlichen Gebiet. Der Klarinettenspieler, im Volksmund „piskač“ — Pfeifer — genannt, errang in Böhmen schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Dudelsackbesetzung seinen Platz.¹⁴⁴ In den östlichen Gebieten indes existierte noch lange Zeit hindurch die Besetzung Dudelsackpfeifer — Geiger, doch wurde die wichtige Rolle des ersten und in späterer Zeit auch des zweiten Geigers immer stärker betont, bis dies schließlich zur völligen Abkehr vom Dudelsack führte. Die böhmische Dudelsackbesetzung mit einem Klarinettenisten unterschied sich im Ton grundsätzlich von der Dudelsackmusik in unseren östlichen Liedgebieten, in denen auch weiterhin in archaischer Zusammensetzung nur der Dudelsackpfeifer und der Geiger spielten, oder wo noch der zweite Geiger mit der Begleitfunktion — der Konterspieler —, seinen

¹³⁹ Ähnlich war dies auch im Valašsko. Vgl. K. Vetterl, *Nejstarší zprávy*, o. c., S. 272.

¹⁴⁰ Über das Eindringen der kleinen Baßgeige in das Karpatengebiet der Goralen vgl. A. Chybiński, o. c., S. 313—321. Chybiński ist der Ansicht, daß sie aus dem Westen hierher gekommen ist.

¹⁴¹ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 418, Anm. 111.

¹⁴² *Ib.*, S. 375, 417 f., Anm. 102. Über das Instrument „ozembouch“, im wesentlichen als über ein Baßinstrument, schreibt J. Stanislav, o. c., S. 91.

¹⁴³ Vgl. *Hornácko*, o. c., S. 371 u. 416 f., Anm. 70. Über die reproduktive Anknüpfung an das Spiel älterer Musikinstrumente vgl. P. Tonkovič, *Východná* (Vysoké Tatry), Sb. Antologie autentických forem československého hudebního folklóru, Praha 1962, S. 79; derselbe, *Hrochol* (B. Bystrica), *ib.*, S. 84 f.

¹⁴⁴ Das bezeugt eine Malerei auf dem Glas der Schneiderinnung aus dem Jahre 1659, über das sich zuletzt K. Vetterl, *Nejstarší zprávy*, o. c., S. 270, äußerte. Die Dudelsackbesetzung mit dem „piskač“ kam in der Vergangenheit auch in der sorbischen Lausitz vor. Es handelte sich um ein Instrument der Schalmeienart, die sog. „tarakawa“; vgl. J. Raupp, o. c., S. 179. Auch aus dem ehemaligen Ungarn gibt es Nachrichten über die Verbindung von Dudelsack und Klarinette, aber es handelt sich nicht um eine so regelmäßige Verbindung; vgl. L. Vargyas, o. c., S. 519; weiter J. Manga, o. c., S. 63.

Platz hatte. Von den Klarinetten tauchte in der Spielmannsbesetzung im Gebiet des Hornácko Ende des vorigen Jahrhunderts die D-Klarinette auf, beliebt aber wurde die C-Klarinette und überhaupt die C-Tonlage, die den Sängern aus physiologischen Gründen mehr zusagte als die D-Tonlage. Die D-Tonlage benutzten wiederum lieber die Geiger, weil sie in dieser Tonlage besser spielen konnten.



Abb. 1. Der Dudelsackpfeifer Jan Hrbáč I (1840—1918) aus Velká. Abbildung aus dem Jahre 1918.

Von dem Augenblick an, als im Hornácko zur Dudelsackbesetzung die Baßgeige und die Klarinette hinzukommen, beginnt die Dudelsackmusik zu verfallen, obwohl noch bis zum ersten Weltkrieg in diesem Gebiet zwei ausgezeichnete Dudelsackpfeifer leben. Es sind Jan Hrbáč I aus Velká und Martin Sobek aus Nová Lhota. Aber ebenso wie in Velká tritt auch in Nová Lhota nach dem Tode des alten Dudelsackpfeifers (1912) kein neuer an seine Stelle. Auch hier kam es zu einer plötzlichen Änderung des Geschmacks, die wir aus Velká durch die Begebenheit mit dem Durchstechen des Dudelsacks belegten. Aus Nová Lhota dokumentieren diese Veränderung die Aussprüche einiger guter Sänger und Tänzer, die in ihren jungen Jahren noch das Dudelsackspiel kannten: „Mir gefiel

das nicht. Das war nur so ein Geknarre. Diese Dudelsäcke — das war doch nichts.“

Wir deuteten an, daß die Veränderung des Dudelsacks in Ostmähren und in der Slowakei einen bedeutenden Einfluß auf die allmähliche Entwicklung insbesondere der mehrstimmigen Seite der Volkstanzmusik hatte. Wenn wir dem Konterspieler und ausnahmsweise auch dem Baßgeiger schon bei den Dudelsackbesetzungen begegnen, so erfüllen der Baßgeiger und der Konterspieler in dieser Besetzung vorwiegend nur die rhythmische und die dynamische Funktion. Die Entwicklung ihrer mehrstimmigen Funktion wurde durch die Dudelsäcke gebremst. Die Dudelsäcke ergänzten zwar laut Janáček die „Gleichklangsprinzipien“ um die Fermate und die sog. rückbezüglichen Gleichklänge, daß heißt um jene Gleichklänge, die die Grundtöne des Dreiklangs mit Hilfe melodischer Dissonanzen verändern,¹⁴⁵ aber erst bei dem gleichzeitigen Entstehen der Kapellen ohne Dudelsack kam es zur Betonung der mehrstimmigen Klänge. Erst damals konnten auch in der Tanzmusik die modulierenden Melodien in jener Form, in der sie vorgesungen wurden, geltend gemacht wer

¹⁴⁵ L. Janáček, o. c., S. 373.

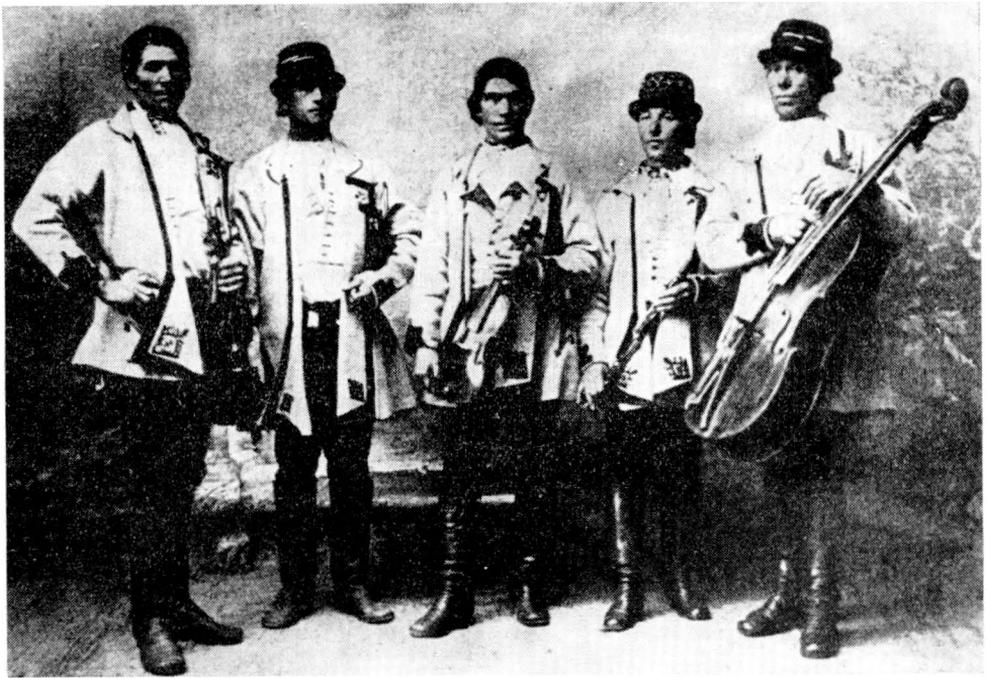


Abb. 2. Spielleute aus Velká und Hrubá Vrbka beim Volkskonzert in Brno 1892. Von links: Martin Miškeřík I — Kontrabassspieler (1840—1919, Velká), Jan Ňorek I — Kontrabassspieler und Primas (1847—1894, Hrubá Vrbka), Pavel Trn I — Primas (1841—1917, Velká), Jiří Zeman — Klarinettenspieler (1856—1905, Velká), Martin Tomešek I — Baßgeiger (1845—1899, Hrubá Vrbka).

den.¹⁴⁶ Die reiche mehrstimmige Seite des Spieles ist neben dem Variationsreichtum und insbesondere neben der rhythmischen und dynamischen Lebendigkeit ein großer Beitrag der instrumentalen Besetzung, deren Grundlage die Streichinstrumente, meist schon professioneller Erzeugung, bilden.

60. Unter den weiter hinzukommenden Instrumenten muß auch das Zimbal genannt werden. Seine Eingliederung in die Spielmannsbesetzungen ist jedoch im Horňácko gegen Ende des 19. Jahrhunderts recht zufällig. Auf dem Zimbal spielt man hier meist nur auf Wunsch zugereister Intellektueller. Das Zimbal, dem diese in anderen ethnographischen Gebieten begegneten, fehlte im Ensemble aus dem Horňácko¹⁴⁷ und deshalb wurde

¹⁴⁶ Wie aber L. Leng schreibt, *Původné nástroje* I, o. c., S. 39 f., hat auch die Streichinstrumentbesetzung nicht die ganze tonale und melodische Vieldeutigkeit der Volkslieder in unseren Ostgebieten erfaßt.

¹⁴⁷ Das Gefühl dieses Mangels entstand wahrscheinlich aus der übertriebenen Behauptung von F. Bartoš, daß das Zimbal in Mähren ein sehr beliebtes Musikinstrument war. (Vgl. B II, XXXIX; konkret schreibt er aber nur über die Gegend von Přerov und um Brno.) Deshalb bedauert wahrscheinlich auch L. Niederle (in der Rz. über das sog. Volkskonzert in Brno 1892, bei dem auch Spielleute aus Velká und Hrubá Vrbka mitgewirkt hatten), daß man keinen Zimbalspieler aufreiben konnte; vgl. ČL II, 1893, S. 434.



Abb. 3. Die Musikanten von Velká bei der ethnographischen tschechisch-slawischen Ausstellung in Praha im Jahre 1895. Foto Adler. Von links: Tomáš Kubík I — Baßgeiger (1880—1943), Jiří Zeman — Klarinettenspieler (1856—1905), Josef Kubík II — Primas (1859—1920), Martin Miškeřík II — Konterspieler und Primas (1872—1959).

der Zimbalspieler meist aus der benachbarten Slowakei, aus Myjava, eingeladen. Das wird eindeutig durch ein Schreiben von Leoš Janáček an Martin Zeman aus dem Jahre 1894¹⁴⁸ bewiesen. Janáček schreibt: „Zu den Spielleuten nehmen Sie jenen Schuster, den Zimbalspieler aus Myjava; er spielt sehr gut!“¹⁴⁹ Aber weder im benachbarten Gebiet von Myjava, noch in einer Reihe weiterer slowakischer Gebiete,¹⁵⁰ währte die Ära des Zimbals lange. In die Umgebung von Myjava kam das Instrument augenscheinlich erst in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Der erwähnte

¹⁴⁸ Der Brief befindet sich im Besitz der Familie L. Zeman in Velká.

¹⁴⁹ Was Janáčeks autobiographisches Feuilleton anbelangt, das J. Racek anführt (in Einleitung o. c. L. Janáčeks, S. 17), kann man die Erwähnung der Musikanten aus Velká nur schwerlich für eine Aufzeichnung über die konkrete Zusammensetzung der Volksmusikinstrumente ansehen. Es handelt sich eher um die Aufzählung der einzelnen Instrumente, die Janáček in Velká vorfinden konnte, und zwar schon in seinen Studentenjahren. Das gleiche gilt allem Anschein nach auch von dem Bericht in der Zft. *Moravské listy* vom 9. 2. 1892, trotzdem hier direkt von einer Zusammensetzung gesprochen wird. Vgl. J. Vysloužil, *Hudebně-folkloristické dílo L. Janáčka*, o. c., S. 40.

¹⁵⁰ Vgl. L. Leng, *Slovenský spev*, o. c., S. 255 f.



Abb. 4. Die Miškeříkkapelle aus Velká. Foto O. Straka 1941. Von links: František Miškeřík I — Baßgeiger (1887—1959), František Trn I — Konterspieler (1873—1949), Martin Miškeřík II — Primas (1872—1959), Pavel Kohút I — Klarinettenspieler (1875—1944).

Schuster aus Janáčeks Brief war nach dem Primas Samko Dudík aus Myjava (1880—1967) der erste Zimbalspieler, was auch mit weiteren Notizen übereinstimmt.¹⁵¹ Auch aus der Gegend von Strážnice besitzen wir kein deutliches Beweisstück über die Existenz des Zimbals.¹⁵² Anders ist dies im Valašsko, wo man das Zimbal schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kannte.¹⁵³ Von einer größeren Zahl von Zimbalspielern und von einer alten Zimbaltradition wissen wir nach Archivadokumenten

¹⁵¹ Vgl. *Slovenské ľudové piesne* III, o. c., S. 44 u. a. J. Bodnár, *Myjava*, Myjava 1911, S. 341. Beide Arbeiten bestätigen, daß das Zimbal in älteren Zeiten in Myjava nicht verwendet wurde.

¹⁵² Die Erwähnung von V. Úlehla, in o. c., S. 97, hat offenbar keine reale Basis.

¹⁵³ Vgl. K. Vetterl, *Lidové písně* II, o. c., S. 418; derselbe, *Nejstarší zprávy* o. c., S. 270, 272. Auch im Valašsko dominierte jedoch, wie wir wissen, der Dudelsackpfeifer mit dem Geiger; vgl. Anm. 35.

und nach vorläufigen Untersuchungen nur in einer kleinen Subregion des Slovácko — in der Gegend von Kyjov.¹⁵⁴ Einer kleineren Zimbaltradition bin ich persönlich im Podluží in Südmähren begegnet.¹⁵⁵

Erst in den 20er Jahren wurde im Hornácko unter dem Einfluß der Kapelle des Samko Dudík aus Myjava in der Kapelle Ľoreks der Versuch einer ständigen Eingliederung des Zimbals in das traditionelle Ensemble gemacht.¹⁵⁶ Es handelte sich um ein kleines tragbares Zimbal. Doch erst einer anderen Kapelle aus Hrubá Vrbka, der Kapelle von Kubík, gelang es im Gebiet des Hornácko, das Zimbal einzubürgern. Doch dies geschah erst in den 30er Jahren. Diese Kapelle spielte mit einem großen Zimbal ungarischer Herkunft. Unter dem Einfluß Kubíks begann erst vor kurzer Zeit auch die Musik von Velká mit dem Zimbal zu spielen. Es wurde jedoch bereits gesagt, daß von den örtlichen Intellektuellen und von einem Teil des Volkes im Hornácko das Zimbal in der Spielmannsbesetzung nicht gut aufgenommen wurde — und das hat sich bei einigen auch bis heute nicht geändert.

61. Anders war dies bei den Blasinstrumenten, die in alle Kapellen in der engeren und weiteren Umgebung eindringen.¹⁵⁷ Ihre Eingliederung in die Spielmannsbesetzungen im Hornácko können wir ungefähr bis auf die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückverfolgen, in stärkerem Maße treten sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf (Trompete, Flügelhorn und später Waldhorn). Obwohl auch diese Instrumente nicht gut aufgenommen wurden, vor allem wieder von der örtlichen Intelligenz und zu Beginn auch von einem Großteil des Volkes, führten akustische Gründe (das Bemühen ein Stimmgleichgewicht und einen stärkeren Ton zu erzielen und die Notwendigkeit, mit neuen Elementen zurechtzukommen) dazu, daß auch die besten Spielmannsbesetzungen, die Blasinstrumente zu benutzen begannen (die „Miškériks“ in Velká oder die „Ľoreks“ in Hrubá

¹⁵⁴ Ich führe dies nach der persönlichen Mitteilung von K. Vetterl an.

¹⁵⁵ Vgl. R. Jeřábek—V. Frolec—D. Holý, o. c., S. 147. Aus einem unserer Gegend entfernten Teil Mährens können wir noch das Auftreten des Zimbals in der Haná erwähnen (älteste Nachricht aus dem Jahre 1740; vgl. V. Gregor, o. c., S. 81) und im schlesischen Těšín (Aufzeichnung aus dem Jahre 1844; vgl. I. Stolařík, *Hrčava*. Monografie goralské obce ve Slezsku, Ostrava 1958, S. 284). Auch in Böhmen war das Zimbal in der Vergangenheit ein verhältnismäßig verbreitetes Volksinstrument. Allgemeine Bemerkungen über die Entwicklung des Zimbals und über seine Beziehung zur Volksmusik in Mähren vgl. in der Arbeit von F. Dobrovolný, *Lidové hudební nástroje na Moravě II*, Praha 1958 (Rotaprint), S. 8.

¹⁵⁶ Diese und ähnliche Bezeichnung der traditionellen Kapellen werden von den Zunamen der Musikanten abgeleitet, die im Ensemble vorherrschen und von denen einer gleichzeitig der führende Geiger ist. Ich betone, daß ich stellenweise ihre mundartlichen Formen belasse, weil es sich um eingelebte Bezeichnungen für die entsprechende Kapelle handelt (z. B. „Ľorci“, „Kubíci“, „Miškérici“ usw.).

¹⁵⁷ Soweit es sich um die Umgebung von Strážnice handelt — vgl. V. Úlehla, o. c., S. 61 u. 63; in der Umgebung von Kyjov — nach persönlichen Mitteilungen von K. Vetterl; im Podluží — nach eigenen Forschungen; in Strání bei Uherský Brod — vgl. J. Čech, *Lidová píseň a tanec ve Strání se zvláštním zřetelem k tanci Pod šable*, Ms. Diplomarbeit KEF, Brno 1956; in den Kopanice bei Myjava — nach eigenen Forschungen; in Myjava — vgl. J. Jurášek, *Lidový hudec Samko Dudík* Ms. Diplomarbeit JAMU, Brno 1961 (sogar die Kapelle von S. Dudík spielte damals eine Zeit lang mit der Trompete); im Valašsko — vgl. bes. K. Vetterl, *Lidové písně II*, o. c., S. 418.

Vrbka, wie dies auch eine Reihe von Photographien bezeugt). Die konsequentere Geltendmachung von Blasinstrumenten in den Spielmannsbesetzungen wurde später auch durch das Bemühen bedingt, in die Kapelle jüngere Angehörige der Musikantengeschlechter einzureihen, die unter dem Einfluß der eindringenden Blaskapellen diese Instrumente gelernt hatten. Sofern sich Blasinstrumente — hauptsächlich die Trompete — auch



Abb. 5. Die Kapelle aus Vápenky. Foto aus dem Jahre 1927. Von links: Jiří Mimochodek — Primas (1877—1940), Jan Horák — Konterspieler (1871—1942), Antoš Mimochodek — Baßgeiger (1874—1933).

beim Aufspielen zum Tanz „sedlácká“ beteiligen, werden diese insbesondere aus tonbildenden Gründen als melodische Instrumente, und zwar nur in den Zwischenspielen, in denen nicht gesungen wird, verwendet. In diesem Falle bildet die Trompete die Mitte und übernimmt den vokalen Ausdruck, weil sie der Höhe der Männerstimme entspricht. Nur hie und da spielt sie frei die zweite Stimme.¹⁵⁸ Im „verbuňk“ spielt die Trompete im schnellen Teil auf gerade Werte und erringt dadurch eine wichtige rhythmische Funktion.

Es muß jedoch betont werden, daß sich im Gebiet des Hornácko gerade zur rechten Zeit die große erneuernde Kraft der einheimischen Intelligenz geltend macht, als diese in der Zeit des stärkeren Eindringens der Blasin-

¹⁵⁸ Vgl. die Schallplatte Supr. Nr. 30016.

strumente in die örtlichen Streicherbesetzungen aus den eigenen Reihen Spielmannskapellen zu gründen begann. Damit verhinderte sie die degenerierende Wirkung der Blaskapellen.¹⁵⁹ Sie stützte sich auf die Kapelle von Samko Dudík aus Myjava, knüpfte aber vor allem an ältere örtliche Spielleute an. Sie spielte mit ihnen und sie konservierte einige Elemente ihres Spieles.¹⁶⁰ Sie kritisierte die Spielleute, und in den wichtigsten Zentren der Volksmusik im Hornácko — insbesondere in Velká — gab sie ihnen keine Möglichkeit, die heimischen Lieder in einer Besetzung mit einer größeren Zahl von Blasinstrumenten zu spielen.¹⁶¹

Ansonsten kann festgestellt werden, daß dort, wo die Blaskapellen wirkten, diese einen großen Einfluß auf das konkrete Aussehen des traditionellen Tanzliedes ausübten.¹⁶² Auch das Volk beobachtet sehr scharf die degenerierende Wirkung der Blaskapellen. Es beobachtet die rhythmische Verflachung und Nivellierung, die durch sie entsteht. „Diese Blaskapellen spielen die Lieder überall gleich.“ Auch die Blaskapellen wurden mancherorts von Intellektuellen gegründet, doch waren dies zugezogene Intellektuelle und keine ortsangestammten. Einige Blaskapellen wurden auch von ausgedienten Soldaten gegründet, die in Militärkapellen der österreichisch-ungarischen Armee gespielt hatten.¹⁶³ Vielleicht waren auch deshalb die meisten Blasinstrumente in unserer Gegend ursprünglich unter verstümmelten deutschen Ausdrücken bekannt: „valhorna“ (Waldhorn), „fligórna“ (Flügelhorn) usw. Es ist auch beachtenswert, daß die Blaskapellen im Hornácko zuerst in den katholischen Gemeinden Fuß faßten. Deshalb nannte man auch die Spielmannsmusik der Noreks aus Hrubá Vrbka „lutheranische Musik“. Auf das raschere Eindringen der Blaskapellen in den katholischen Gemeinden wirkte unmittelbar, daß sie bei kirchlichen Festen spielen konnten, während sich die instrumentale Musik bei den Evangelischen außer der Orgel in der Kirche bis heute nicht durchsetzen konnte. In der katholischen Gemeinde Kuželov bestand z. B. schon seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Blaskapelle, während in der evangelischen Gemeinde Javorník diese erst in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts gegründet wurde.

In Böhmen tauchen die Blaskapellen schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf¹⁶⁴ und auch in Mähren sind sie stellenweise schon verhältnismäßig wenig später bekannt. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts kennen wir sie aus den Gebieten der Haná oder aus der Umgebung von Velké Pavlovice.¹⁶⁵ Im Slovácko aber — auch in diesen fruchtbarsten Teilen — überwiegt in dieser Zeit noch die Besetzung Dudelsackpfeifer und

¹⁵⁹ Ähnlich wie auch in einer Reihe anderer Gegenden wurde die Blaskapelle mit Schlagwerk im Hornácko manchmal „türkische Musik“ genannt.

¹⁶⁰ Vgl. K. Klusák, *Z velických vzpomínek*, o. c., S. 156 f.

¹⁶¹ Die Entwicklung der Studentenskapellen in Velká beschreibt ausführlich V. Pavlík, o. c., Ms.

¹⁶² Über das Wirken der Blaskapellen vgl. z. B. V. Úlehla, o. c., S. 55, 314; A. Václavík, *Luháčovské Zálesí*, o. c., S. 106; Z. Jelínková, o. c., S. 108.

¹⁶³ Ähnlich war dies auch in anderen Gebieten. Vgl. V. Gregor, o. c., S. 83; J. Markl, *Česká dudácká hudba*, o. c., S. 44. S. a. T. Alexandru, o. c., S. 334.

¹⁶⁴ Nach H. Laudová, Anmerkungen zu o. c. Č. Zibrts; veröffentlicht ib., S. 391.

¹⁶⁵ Vgl. V. Gregor, o. c., S. 83 f.; H. Laudová, *Lidový oděv*, o. c., S. 161.

zwei Geigen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch spielte sich in großen Teilen des Slovácko ein Entwicklungssprung direkt zu den Blaskapellen ab. Die Spielmannsmusik lebte damals im südöstlichen Teil Mährens nur in einigen Zentren, von denen das Hornácko zu den wichtigsten gehört, ihr volles Leben.

62. Wenn wir die Erkenntnisse über die Entwicklung der instrumentalen Besetzung der Volksmusik im Hornácko zusammenfassen, erstehen völlig deutlich folgende Entwicklungsstadien: Bis in die 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts spielte in den allerwichtigsten Musikantenzentren — in Velká und in Hrubá Vrbka — der Dudelsack, der hier nach allgemeinen Voraussetzungen einige Jahrhunderte herrschte, die dominante Rolle. Die Dudelsäcke bildeten außerdem auch die Grundlage für die sich bildenden Ensembles, in denen nach und nach die Spielleute eine wichtige Rolle übernahmen. Spielmannsmusik machte sich hier jedoch erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts endgültig selbständig. Sie wird zu Beginn von zwei oder drei Geigen gebildet, wobei ein Geiger die Melodie spielt und ein oder zwei weitere Geiger diesen harmonisch und rhythmisch begleiten. Weitere Instrumente treten erst später hinzu. Bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts sehen die Spielmannsbesetzungen folgendermaßen aus: Primgeige, Kontergeige, kleine Baßgeige (ein speziell gestimmtes Violoncello) und Klarinette. Danach ist die Besetzung folgende: Primgeige, Kontergeige, Konterbratsche, große Baßgeige (an manchen Orten neben ihr noch die kleine Baßgeige), Klarinette, manchmal Blasinstrumente (erst die Trompete, später das Flügelhorn und das Waldhorn), in Lipov und in Hrubá Vrbka sporadisch auch die Flöte und vereinzelt die Ziehharmonika. In den 30er Jahren unseres Jahrhunderts finden wir neben der erwähnten Besetzung: Primgeige, Kontergeige, Baßgeige, Klarinette und Zimbal.

Die Zusammensetzungen der Musikanten waren niemals absolut beständig, einige Instrumentengruppen, vorwiegend die Konterinstrumente pflegten erweitert zu werden. Die Größe der Besetzung wurde durch verschiedene Gelegenheiten beeinflußt. Bei einer reichen Hochzeit spielte beispielsweise eine größere Besetzung als bei einer ärmeren, und wer die Kapelle bestellte, der entschied auch häufig darüber, welche Musikanten darin spielten. Auch muß daran gedacht werden, daß junge Musikanten nach und nach anstelle der abtretenden alten hinzugezogen wurden. Trauerfälle in der Familie konnten den Musikanten für die Dauer eines Jahres ausschalten, auch Streitigkeiten, die unter Musikanten ziemlich häufig waren und sind, pflegten die jeweilige Besetzung der Kapellen zu beeinflussen.¹⁶⁶

Gleichzeitig mit dem vorletzten Stadium beginnt auch in den wichtigsten Musikantenzentren des Hornácko die Blasmusik lebendiger zu werden, doch dringt sie hier unter dem Druck der starken Spielmannstradition langsamer vor. In einem der Musikantenbereiche des Hornácko, in der Gegend um die Gemeinde Nová Lhota, verspätet sich der erwähnte Entwicklungsvorgang. Der Dudelsackpfeifer dominiert hier bis zum Ende

¹⁶⁶ Die genauere Entwicklung der einzelnen Gruppierungen volkstümlicher Musikanten im Hornácko werde ich näher in der Arbeit betrachten, die ich den Musikanten-Persönlichkeiten widme.

des vorigen Jahrhunderts und auch das zweite Stadium der Spielmannsmusik — Primgeige, Kontergeige und kleine Baßgeige — hält sich dort bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts. Aber schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts beginnt in Nová Lhota die Blasmusik zu wirken, die bei dem dortigen Mangel von belebenden Momenten in der Spielmannsmusik deren Entwicklung behindert. Demgegenüber verlief der Entwicklungsvorgang im Musikantenbereich um die Gemeinde Lipov schneller, und spätere Versuche um eine Erneuerung der Streicherbesetzungen blieben hier, ähnlich wie in der Gemeinde Kuželov, erfolglos.

Die ungleichmäßige Entwicklung der Musik in dieser Gegend verursachte Unterschiede zwischen den einzelnen Gemeinden. Durch den Einfluß der Blaskapellen verflachte mancherorts das Repertoire, und vor allem veränderte sich das konkrete Aussehen der Tanzlieder, ob nun schon der völlig gleichen oder der Lieder der gleichen Art. Im Zusammenhang damit ändert sich auch der Bewegungsausdruck der Tänze — insbesondere der „sedlácká“. Deshalb kann erneut bestätigt werden, daß den eigenen Charakter der vokalen Wiedergabe des Tanzliedes und des Tanzes selbst in wesentlichem Maße die instrumentale Tanzmusik prägt.

INNOVATIONEN IM REPERTOIRE

63. Gleichzeitig mit den Blasinstrumenten und mit den zeitlich verschieden gegründeten Blaskapellen in den einzelnen Gemeinden erscheinen auch im Repertoire der Spielmannskapellen viele früher unbekannte Elemente. Während ungefähr bis zu den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts bei den Tanzunterhaltungen aller Art ausschließlich ältere Tänze und hauptsächlich Lieder zur „sedlácká“ gespielt wurden,¹⁶⁷ begannen von diesem Zeitpunkt an in verstärktem Maße der Walzer (tajč), der Marsch (marš)¹⁶⁸ und am meisten die Polka an Beliebtheit zu gewinnen.¹⁶⁹ Gleichzeitig begann man bei der Ausrufung des Solos und ähnlichen Gelegenheiten die Intrade zu spielen. Wir stellen daher einen größeren Kontakt mit der Kunst-Unterhaltungsmusik fest. Sowohl die Blasinstrumente als auch die weiteren neuen Elemente werden von den Lehrern, den ausgedienten Soldaten und von den aus Wien und anderen Städten zurückkehrenden Handwerkern, wo dieses Repertoire eingedrungen war, in die Gegend gebracht. Außerdem hatte auch die Verbindung zu Musikanten aus anderen Gebieten ihre Wirkung. Das neue Repertoire begann man nach und nach vom Blatt zu spielen, was früher absolut unbekannt war,¹⁷⁰ so daß die ältere Generation der Spielleute an der Wende vom 19. zum 20. Jahr-

¹⁶⁷ Vgl. D. Holý, *Piseň je věčná*. Martin Miškeřík, 23. II. 1872 — 28. XII. 1959, LT XI, 1960, S. 66.

¹⁶⁸ „Tajč“ und „marš“ vom deutschen „deutsch“ und „Marsch“ abgeleitet. Märsche wurden im Hornácko hauptsächlich beim Hochzeitszug oder bei Tanzvergügungen, wenn Besuch aus anderen Dörfern begrüßt wurde, gespielt.

¹⁶⁹ Über die Polka vgl. bes. Z. Nejedlý, *Bedřich Smetana II*, Praha 1925, S. 313—384.

¹⁷⁰ Das Spielen ohne Noten — auswendig — bezeichnet das Volk am häufigsten als „aus dem Kopf spielen“.

hundert allmählich von diesen Tanzunterhaltungen ausgeschaltet wurde, weil dort die nach Noten gespielten Kompositionen, namentlich die Polkas und Walzer zu überwiegen begannen. Damit die Spielleute bestehen konnten, mußten sie häufig selbst Blasinstrumente und das Spielen nach Noten erlernen, wie dies auch in anderen Gegenden der Fall war.¹⁷¹ Nachmittags spielten sie „Blech“ und am Abend „Streich“.¹⁷²

Auch die Gelegenheiten, bei denen sie aufspielten, änderten sich. In der Zeit der ersten Tschechoslowakischen Republik (1918—1938) gab es für die Spielleute nach und nach (und in der heutigen Zeit fast ausschließlich) vorwiegend auf der Bühne Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten, hauptsächlich in den Gegenden außerhalb des Horňácko. Nur ab und zu spielt eine Spielmannsmusik heutzutage bei einer Hochzeit, und ganz große Ausnahmefälle sind es, in denen sie bei der Kirchweih oder im Fasching spielt. Gerade bei den letztgenannten Gelegenheiten mußte früher stets gespielt werden. Schon am Ende des vorigen Jahrhunderts verschwand der Brauch der zeremoniellen Umgänge, der sog. „chodit (gehen) hejnom.“¹⁷³ Unter diesem Ausdruck hat sich der Brauch bis in die Gegenwart nur in Nová Lhota erhalten, wo diese Umgänge allerdings zum Fasching oder zum Festschmaus stattfinden. In den Gemeinden um Velká war dieser Begriff jedoch mit dem Hochzeitsfest verbunden, und man verstand darunter den Zug mit Musik zu den Häusern der Brautleute. Gleichzeitig änderte sich auch die Form der Bezahlung der Musikanten. Vom früheren Entlohnern durch Gastgaben und allenfalls eine Geldsumme, die manchmal „In-den-Stimmer-des-Dudelsacks-Werfen“ genannt wurde, ging man zur Vereinbarung von Honoraren über.

Noch weitere Veränderungen gingen vor sich. Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet sich aus der Slowakei das neuungarische Volkslied nach Ostmähren, wo es heute im Horňácko speziell in einigen Gemeinden (Hrubá Vrbka, Velká) durch den „verbuňk“ vertreten ist.¹⁷⁴ Gleichfalls dringen in die Gegend des Horňácko auch die figuralen Tänze erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts vor. Bei einer systematischen Erforschung fand Zdeňka Jelínková etwa 50 Arten von Figuraltänzen hier vor.¹⁷⁵ Doch faßten sie nur vereinzelt in dieser Gegend tiefere und dauerndere Wurzeln. Aus der älteren Generation wußten sich nur wenige Menschen daran zu erinnern, woraus zu schließen ist, daß es sich nur um einen äußeren Anstoß gehandelt hat.

64. Am allerwahrscheinlichsten beginnt im Horňácko auch erst mit dem Entstehen der Spielmannskapellen die Begleitung zu den langsamen, gezogenen Liedern. Diese Begleitung ist nach Janáček in anderen Gebieten Mährens

¹⁷¹ Vgl. R. Jeřábek—V. Frolec—D. Holý, o. c., S. 144; K. Vetterl, *Lidové písně* II, o. c., S. 419.

¹⁷² Damit wurde der jungen und der älteren Generation entsprochen. S. Anm. 187.

¹⁷³ Man sagte: „hejnom“ gehen und „hejno“ spielen. Vgl. V. Machek, o. c., S. 121; vom ungarischen Wort „hajnal“.

¹⁷⁴ Allgemein haben wir die Verbreitung des neuungarischen Liedes bereits in Abschnitt 26 erwähnt.

¹⁷⁵ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 448.

am Ende des vorigen Jahrhunderts unbekannt.¹⁷⁶ Bei den traditionellen Kapellen in der Slowakei ist dies stellenweise bis heute nicht anders. Die Begleitung zu den langgezogenen Liedern finden wir dafür aber in den städtischen Zigeunerkapellen oder bei von diesen Ensembles beeinflussten Kapellen. Von dort aus konnte im übrigen diese Praxis auch über Myjava

♩ - cca 44

Hra - jte, že ně hra - jte, od ko - nca do ko - nca,
a ty na - ša še - nké - ren - ko, pod s na - ma do tan - ca, pod s na - ma do ta - nca.
Sedlácká

Probe 4. Melodie des Liedes „Hrajte že ně, hrajte“ in der gebräuchlichen langgezogenen und in der Tanzwiedergabe. Aufzeichnung des Verfassers.

in unser Gebiet übergreifen. Die Instrumentalisten im Hornácko haben jedoch nur einige langgezogene Melodien übernommen. Sie spielen gegenwärtig rund 30 Melodien dieser Art. Die weiteren Melodien werden in der gezogenen Form nur gesungen. Wenn die eine oder die andere von diesen Melodien bei den Spielleuten erscheint, so erklingt sie nur in der tänzerischen Form.¹⁷⁷ Es handelt sich um die bekannte Praxis, durch Imitationstechnik die untänzerische Melodie in den Tanzrhythmus zu bringen. Daran beteiligen sich nicht nur die Instrumentalisten, sondern auch die Sänger, und es scheint, daß letztere dies in noch größerem Maße tun. Es existiert nämlich auch die gegenteilige Praxis: Tanzmelodien zu langgezogenen zu verändern, und die taucht in den meisten Fällen im vokalen Ausdruck auf.¹⁷⁸ Die langgezogene Form und die Tanzform können auch durch Melodien zur „sedlácká“ im vokalen Ausdruck bei mehr als einem Drittel der Melodien (d. i. bei mehr als 50) verfolgt werden, während die traditionellen Spielleute in beiden Formen wesentlich weniger spielten.¹⁷⁹ Hieher gehören vor

¹⁷⁶ Vgl. L. Janáček, o. c., S. 188. Nach V. Úlehla spielten jedoch in dieser Zeit auch die Spielleute von Strážnice schon langgezogene Lieder; vgl. V. Úlehla, o. c., S. 64. Es ist allerdings möglich, daß diese Praxis unregelmäßig schon bei den Dudelsäcken vorkam. Vgl. dazu J. Manga, o. c., S. 57.

¹⁷⁷ Z. B. die Variante J. Poláček I, o. c., S. 102; B II, Nr. 329; B III, Nr. 367.

¹⁷⁸ Demgegenüber kommen unter der bescheidenen Zahl von langgezogenen Melodien, die die Spielleute spielten, nur in einem verschwindenden Prozentsatz solche vor, die sich nicht im Tanzrhythmus verdichten. Vgl. z. B. B II, Nr. 21; B III, Nr. 218.

¹⁷⁹ Die instrumentale Begleitung der langgezogenen Melodien, die später — hauptsächlich in neuen, nicht traditionellen Kapellen, in breiterem Maße zur Anwendung kam, hatte natürlich auch einen bedeutenden Einfluß auf die rhythmische Form des langgezogenen Liedes in ihrer Wiedergabe. Die rein vokale Kultur begann

allem die sog. Einleitungen zur „sedlácká“,¹⁸⁰ das sind Lieder, die bei der zweiten oder dritten Strophe aus der langgezogenen Form in die Tanzform übergehen (vgl. Probe 4). Unter ihnen kann man in einem Fall bei der Norek-Musik sogar dreierlei Wiedergabe verfolgen: langgezogen, zur „sedlácká“ und zum Tanz „verbuňk“ (vgl. Probe 5).

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'cca 44' and shows a long-drawn melody. The second and third staves show the same melody with lyrics underneath. The fourth staff is labeled 'Sedlácká' and shows a more rhythmic version of the melody. The fifth staff is labeled 'Verbuňk' and shows a dance rhythm. The lyrics are: 'Ja - nik. Ja - nik, švá - rný Ja - nik. pý - tau sa na ťa pán ú - ra - dník. pý - tau sa na ťa pán ú - ra - dník, ja, zo - rau - li si až po cho - dník.'

Probe 5. cecle des Liedes „Janik, Janik, švárný Janík“ in der langgezogenen und in der Tanzwiedergabe bei der „sedlácká“ und dem „verbuňk“. Aufzeichnung des Autors nach der Sängergruppe und der Norekmusik aus Hrubá Vrbka. In den beiden erstgenannten Fällen handelt es sich um die Aufnahme des vokalen Ausdrucks, im dritten Fall um die Aufnahme des Primas.

In letzter Zeit begegnen wir insbesondere bei der jüngsten traditionellen Musik in der Gegend des Horňácko — bei den Kubíks — einer unwesentlichen Zahl langgezogener Melodien neuungarischen Typs, die zum Großteil von der Musik Samko Dudíks aus Myjava übernommen wurden. Eine Reihe dieser Melodien kan auch in den Tanzrhythmus überführt werden. Zum Unterschied von der vorangegangenen Gruppe handelt es sich hier jedoch nicht um eine Verdichtung in die „sedlácká“, sondern in den Csárdás.¹⁸¹ Der Csárdás konnte sich bei weiteren Spielmannskapellen im Horňácko nicht durchsetzen und als Tanz schon gar nicht. Das ist sicher beachtenswert im Hinblick auf die zahlreichen Beziehungen zur angrenzenden

sich auf einmal nur bei einer gefälligen instrumentalen Begleitung bemerkbar zu machen. Es kam zu einem übermäßigen Ziehen der kurzen Werte. Auch im Horňácko kommt das heute, hauptsächlich im Gesang der jüngeren Generationen, zum Ausdruck. Ganz deutlich wird der Generationsunterschied jedoch in der rhythmischen Seite der langgezogenen Lieder im Gesang der Frauen, wo er mit weiteren Innovationen erscheint. (Näher vgl. *Horňácko*, o. c., S. 393.)

¹⁸⁰ Z. B. B II, Nr. 40; B III, Nr. 73.

¹⁸¹ Z. B. die Variante J. Poláček, *Slovácké pěsničky III*, Praha 1949, Nr. 77.

den Slowakei und es bezeugt die Stärke der einheimischen Tradition und ihren konservativen Geist.

Repertoiremäßig haben also die einzelnen Kapellen des Horňácko ihre Besonderheiten. Am deutlichsten kommen diese insbesondere bei zwei Kapellen aus Hrubá Vrbka, bei der Ňoreks und der Kubíks zum Ausdruck. Während die Kubíks mehrere Csárdáse, mehrere langgezogene slowakische Lieder und einige ausgewählte mittelslowakische Melodien zu spielen pflegen, haben die Ňoreks wiederum ihren „verbuňk“ oder Marsch usw. Man nennt diese Melodien direkt „Ňoreks“ und keine andere Kapelle im Horňácko spielt sie. Bei den Kubíks kann man auch eine etwas andere Art der rhythmischen Begleitung zu den langgezogenen Liedern beobachten. Während die Ňoreks mit ausdrucksvollen Pausen nach dem Gesang spielen, ähnlich, wie auch früher die Musikanten von Velká, füllen die Kubíks die Pausen aus, die im vokalen Ausdruck zu finden sind, und zwar durch das Halten des Akkordes bis zum Beginn des nächsten Tons. Zu dieser Art führt vor sich aus die Besetzung mit dem Zimbal.

VOLKSTÜMLICHE MUSIKALISCHE AUSDRÜCKE UND SPIELTECHNIK

65. Wir erkennen auch an den musikalisch-technischen Termini und der technischen Seite des Spieles, in welcher Richtung die Entwicklung gegangen ist. Auch die Analyse dieser Faktoren bestätigt, daß die Volksmusik teilweise direkten Ursprung im örtlichen Milieu hatte, daß sie jedoch auch aus der Verbindung mit der Musik anderer Bereiche, aus der Berührung mit anderen nationalen Kulturen schöpfte und daß sie sich ferner noch unter den Einflüssen der hohen Kultur entwickelte.

Bei einer eingehenderen Prüfung der Anwendung der einzelnen Bezeichnungen für die Musikinstrumente und für die Instrumentalvereinigungen und weiterer musikalisch-technischer Ausdrücke, konnte die Schicht bestimmt werden, die die älteren Spielleute benutzten, und die Schicht der neueren Termini, die erst in den jüngeren Generationen zur Anwendung gelangten, wo die Spielleute neben den traditionellen Tanzliedern, die sie aus dem Gedächtnis spielten, schon nach Noten zu spielen begannen. Zu den neueren Ausdrücken gehört z. B. das Wort Akkord — volkstümlich „akort“ (Gen. „akortu“), Harmonie — volkstümlich „harmónyja“, Melodie — volkstümlich „melódyja“, Takt — volkstümlich „tacht“; der letzte Ausdruck ist besonders bei den Zigeunermusikanten gebräuchlich. Ferner drang in späteren Zeiten der Ausdruck „obligátista“ („obligát“) durch, mit dem der Geiger bezeichnet wird, der im Verhältnis zu der ersten Geige die zweite Stimme meistens in Terzen auf der D- und G-Saite spielt. Neu aber tauchte auch die heute allgemein gebräuchliche Bezeichnung „primáš“ — Primas — auf mit der der erste Geiger bezeichnet wird und merkwürdigerweise auch das Wort „hudba“ — Musik, oder „hudebník“ — Musiker, Musikant, das den gleichen Stamm hat wie das uns aus dieser Arbeit bekannte und häufig angewandte Wort „hudec“ — Spielmann.

Wenn wir in der Aufzählung die allgemein bekannten Bezeichnungen für die Musikinstrumente übergehen, so gehören zu den mehr oder minder



Abb. 6. Die Ľorekmusik aus Hrubá Vrbka. Foto V. Úlehla 1932. Von links: Jan Tomešek I — Baßgeiger (1870—1947), Martin Ľorek I — Klarinettspieler (1896 bis 1946), Martin Tomešek II — Kontrabassspieler (geb. 1909), Jiří Ľorek II — 3. Primas (1911—1968), Jan Ľorek III — 1. Primas (geb. 1893), Jan Ľorek II — 2. Primas (1869—1940).

fachlichen Termini, die schon die ältere Generation anwandte, die Ausdrücke „grýf“¹⁸² und „tón“, die am häufigsten als Bezeichnung der Tonart neben dem Ausdruck „kříž“¹⁸³ angewandt wurden. Doch wurde das Wort „grýf“ auch in der Bedeutung von Kontergriff und das Wort „tón“ in der international gebräuchlichen Bedeutung verwendet. Ferner gehören hierher die Ausdrücke „iřtrment“¹⁸⁴ — Musikinstrument, „muzika“ und „muzikant“ — Musik und Musikant und „řtemůvka — A-Saite, „řtemovat“ — stimmen,¹⁸⁵ der schon früher erklärte Terminus „cifrovat“ — verzieren,¹⁸⁶ ferner das Wort „řtrajch“¹⁸⁷ — Besetzung, in der die Streichinstrumente

¹⁸² Von dem deutschen Wort Griff.

¹⁸³ Kann man vom Wort „křížek“ (mus. Kreuz) ableiten.

¹⁸⁴ Eine dialektische Form des Wortes Instrument.

¹⁸⁵ Beide letzteren Termini sind auch vom Wort „stimmen“ abgeleitet.

¹⁸⁶ Vgl. Abschnitt 53, Anm. 110.

¹⁸⁷ Von dem deutschen Wort Streichbogen. Es scheint, daß dieser Ausdruck im Hornácko auch erst mit der Blasmusik eingedrungen ist. Mit ihm wurde die Besetzung mit dem Übergewicht von Streichinstrumenten von der Blasmusik unterschieden.

das Übergewicht haben, in der aber auch Blasinstrumente, z. B. eine Trompete oder ein Waldhorn udgl. vorkomen konnten, desgleichen die Ausdrücke „fidlikat“, „šmidlikat“, „šudlit“¹⁸⁸ für unschönes, ungekonntes Geigenspiel. Hieher gehören auch die Termini „hrát sekund“ — Sekundspielen, „sekundista“ — Sekundspieler oder „hrát kontry“ („kontru“, „kontro“, „kontra“), „kontrovat“ — Konter spielen, „kontráš“ — Konterspieler; das sind, wie wir wissen, alles Ausdrücke für den Geiger oder Bratschisten, der vorwiegend auf den unteren beiden Saiten rhythmisiert. Alle diese Worte bezeugen die verschiedenen fremden Einflüsse.

66. Ein wesentlicher Teil der musikalisch-technischen Ausdrücke bedurfte jedoch keinen Vermittler. Es sind beispielsweise die Worte „brink“ in der Bedeutung von Schmiß — Schwung.¹⁸⁹ Das Zeitwort „brinkat“ — etwa wie das deutsche klimpern — wird auch in der Bedeutung von spielen verwendet, „šibrinkat“ in der Bedeutung „wie auf einer Geige mit kurzem Bogenstrich spielen.“¹⁹⁰ Das Wort „brinkat“ wurde auch in der Verbindung „brinkat podkóvkama“ — mit den Eisen auf dem Schuhabsatz klingeln,¹⁹¹ ferner in der Bedeutung schlagen, zuschlagen,¹⁹² und zwar nicht nur in Verbindung mit dem musikalischen Ausdruck gebraucht. Ein ähnlicher Ausdruck, „brnkat“¹⁹³ bezeichnet direkt das Zupfspiel.

Für die Bezeichnung eines schönen oder eines unschönen Geigenspiels gibt es weiter im Hornácko eine ganze Skala von Ausdrücken. Im ersten Sinne des Wortes sind neben den angeführten noch die Worte „hústi“¹⁸⁴ — geigen (ich wiederhole, daß dieses Wort heute nur noch in Liedern vorkommt) — bekannt, sowie „švidrikat“.¹⁹⁵ In geringschätzigem Sinne werden ferner die Termini „čárat“ — schmieren, „škrábat“ — kratzen, „vrzat“ — knarren, mit den Abänderungen „vrzukat“ und „vrkat“ gebraucht. Für die Bezeichnung des Spiels auf der Baßgeige wurde das Zeitwort „rezat“ — sägen¹⁹⁶ — benutzt. Für die Mehrstimmigkeit verwandten einige Spielleute den Ausdruck „huas“¹⁹⁷ — Stimme. Bevor sich das Wort „primáš“ —

¹⁸⁸ „Fidlati“ kam vom deutschen fiedeln. Vgl. V. Machek, o. c., S. 109; „šmid(ov)ati“, S. 507; „šudliti“, S. 598 („žvátí“).

¹⁸⁹ „Tá muzika má brink.“ „Tá písnička nemá brinku.“ Diese Musik hat Schmiß. Dieses Lied hat keinen Schmiß. Das Wort „brink“ wird in ähnlicher Bedeutung, wie im Jazz der Ausdruck „swing“ oder „drive“ gebraucht.

¹⁹⁰ „Brinkat“ wird z. B. im Lied „Daj ně, Bože, synka | co na husle brinká. | co bych sa napíua | červeného vínka |“ gebraucht (Schenk mir, o Herrgott, einen Geliebten der die Geige „klimpert“, auf daß ich den roten Wein trinke). Vgl. V. Machek, o. c., S. 48; *Slovník jazyka českého* I, o. c., S. 178. Zu „šibrinkat“ vgl. V. Machek, ib., S. 498.

¹⁹¹ Vgl. Anm. 131.

¹⁹² Vgl. *Gesta Romanorum*: „...když koli v struny (húslíček) udeřim, ihned sladký hlas z nich vynde“... „Wann immer ich in die Saiten anschlage, erklingt eine süße Stimme“. Ich zitiere nach J. Jireček, *O hudebních nástrojích staročeských. Památky archeologické a mistopisné* X, 1875, S. 426. S. a. L. Niederle, *Počátky slovanské hudby*, o. c., bes. S. 67, wo dieser aus der altslawischen Terminologie die Verbindung in die „gusle“ schlagen oder hauen anführt. S. a. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 252.

¹⁹³ Vgl. V. Machek, o. c., S. 44; s. a. *Slovník jazyka českého* I, o. c., S. 169.

¹⁹⁴ Vgl. Abschnitt 4, Anm. 27, weiter Abschnitt 42 a 48, Anm. 72.

¹⁹⁵ Vgl. V. Machek, o. c., S. 519, „švitořit“.

¹⁹⁶ „Tak tú basu rezau!“ — Etwa: So sägte er die Baßgeige!

¹⁹⁷ In der Mittelslawekei wird stellenweise das Wort „hlas“ in der Bedeutung Tonart gebraucht. Nach J. Gašpar Hrisko aus Očová, geb. 1921. (Diese Anwendung



Abb. 7. Die Zimbalkapelle von Josef Kubik aus Hrubá Vrbka. Foto O. Straka 1941. Von links: Jan Miklošek — Konterspieler (geb. 1917), Jiří Janás — Konterspieler (geb. 1913), Pavel Kučera II — Baßgeiger (geb. 1913), Josef Kýr — Zimbalspieler (1915—1968), Pavel Kubík — Obligatist (geb. 1902), Josef Kubik III — Primas (geb. 1907).

Primas — einbürgerte, von dem wir erwähnten, daß es erst in die jüngeren Spielmannsgenerationen vordrang, und zwar nach dem Wort „primista“, wurde der Terminus „huslista“ und später das uns gut bekannte Wort „hudec“ (mit der Verniedlichung „hudeček“) oder „predňák“ — Vordermann, „hrát na predek“ — die erste Stimme spielen, oder „notu“ — die Melodie spielen, verwendet. Ähnlich wurde früher auch der Terminus Fingersatz mit dem Ausdruck „prebírat“ — etwa mit den Fingern tasten — bezeichnet, und beim Baßgeigespiel auf welchem Instrument auch heute noch einige Spielleute mit vollem Griff aller Finger spielen, wurde das Wort „chmat“ („hmat“) — Griff — benutzt. Bis vor kurzem ersetzte das Wort „rozdělení“ — Aufteilung — den Begriff Rhythmus. Die allzuarke Anwen-

des Wortes „hlas“ hat zweifellos ihre Beziehung zu dem in der Schriftsprache angewandten „die Stimmen ausschreiben“, „die erste, zweite... Stimme singen“ usw.; vgl. *Slovník jazyka českého* I, o. c., S. 589 f., 3.)



Abb. 8. Primas Jan Āorek III aus Hrubá Vrbka (geb. 1893).
Foto O. Straka 1949.

dung von Verzierungen an ungeeigneter Stelle wurde mit dem Wort „rozsýpat“ — austreuen — oder mit dem Ausdruck „drobit“ — bröseln — bezeichnet. Ein bemerkenswerter Ausdruck, den sogar Leoš Janáček aus der volkstümlichen Terminologie übernommen hat, ist das Wort „tvrdit“¹⁹⁸ — härten — mit dem die Spielleute den Begriff harmonisieren ersetzten. Janáček interessierte sich für die volkstümliche Terminologie, resp. wollte sich mit ihr befassen.¹⁹⁹ Sein Interesse erregte auch beispielsweise die Ausdrucksart des Spielmanns Pavel Trn aus dem Horňácko, daß der Konterspieler „nicht wahrheitsgetreu spielt“.²⁰⁰

In den volkstümlichen Musiktermini ist die größere Gruppe von Ausdrücken heimischen Ursprungs und der kleinere Teil ist auf fremde Einflüsse zurückzuführen. Die Wege, auf denen die fremdsprachigen Ausdrücke ihren Weg hieher fanden, sind nicht leicht festzustellen. Einer ihrer Ursprünge sind anscheinend die Kantoren, die auch für einige ältere Musikanten aus dem Horňácko die Grundlagen ihres Spiels schufen.²⁰¹ Ein größerer Einfluß der Kantoren direkt in den Spielmannsbesetzungen konnte sich aber im Horňácko nicht auswirken, denn seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts galt allgemein das Verbot, daß die Kantoren nicht bei Tanzunterhaltungen mitwirken durften, wobei sich die Spielmannskapellen hier erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden. Eine

Quelle für die Übernahme fremder Termini war auch der Militärdienst in der österreichisch-ungarischen Armee. Die ausgeschiedenen Soldaten brachten mit anderen Elementen auch Fremdworte nach Hause, die heute zur volkstümlichen Musikterminologie gehören. Ferner muß auch insbesondere die Verbindung zur angrenzenden Slowakei in Betracht gezogen werden, der Zuzug

¹⁹⁸ Allgemein bekannt: „Die Baßgeige verhärtet die Musik.“

¹⁹⁹ L. Janáček, o. c., S. 516.

²⁰⁰ Ib., S. 185.

²⁰¹ Vgl. Č. Zíbrt, o. c., S. 360. Wir haben verlässlich belegt, daß z. B. der Spielmann Jan Āorek I (1847—1894, Hrubá Vrbka) bei einem Kantor gelernt hat und daß ihn der Lehrer als Aushilfe zur sog. „blažejská koleda“ (etwa als Sammeln der Geschenke am Blasiusstag) nahm.

der Zigeuner und in neuerer Zeit noch ganz besonders die größere Kenntnis eines Minimums der Musiktheorie.

67. Auch an der technischen Seite des Spiels der Volksinterpreten können bestimmte Entwicklungselemente abstrahiert werden. Wenn wir einstweilen die Konterspieler beiseite lassen und die heutigen Schulnormen des Haltens von Geige und Bogen in Betracht ziehen, stellen wir fest, daß wir bei den Geigern des Horňácko zwar schon eine Andeutung der heute hier gebräuchlichen Haltung feststellen können (die Geige zielt unter das Kinn und der Bogen wird nicht in der vollen Handfläche gehalten, wie wir noch heute in einigen slowakischen Gegenden sehen können), aber beide

Sedlácká

The image shows a musical score for a piece titled 'Sedlácká'. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, with fingerings (3, 4, 3, 2) and bowing marks (v) indicated above it. The second staff is a second voice or accompaniment, also with fingerings and bowing marks. The third staff is labeled 'cifra' and shows a complex rhythmic pattern, likely for a cimbalom. The fourth staff is a bass line with a similar rhythmic pattern. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Probe 6. Aufzeichnung des Fingersatzes und der Bogenstriche des Primas Josef Kubik III (geb. 1907) aus Hrubá Vrbka; vgl. Abschnitt 67. (Melodie Var. J. Poláček, *Slovácké pesničky* II, o. c., Nr. 55. Auf den dritten Takt des dritten Notenbildes folgt ein improvisiertes Zwischenspiel; vgl. Probe 16.) Notiert von A. Jančík und dem Verfasser nach einer Tonaufzeichnung des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno aus dem Jahre 1962 und nach einer Filmdokumentation.

Hände vergehen sich gegen die Schulnormen. Die meisten Primasse halten die Geige im schiefen Winkel gedreht und die Hand stützt sich sehr häufig auf die Zargen (vgl. Abb. 8). Damit wird eine Intonationsstütze geschaffen. Dieses Halten des Instrumentes erleichtert dem Geiger das Spielen in der zweiten Lage (vgl. Probe 6), die im Horňácko am meisten verwendet wird, während sie bei geschulten Geigern kaum zu finden ist. Der Daumen ragt über den Geigengriff und die Geige wird nur unter dem Hals, ohne entsprechende Ausnutzung des Kinns gehalten. Der Kopf bleibt beim Spiel aufrecht, frei und unbeweglich. Der Bogen wird in der Regel nur mit zwei oder drei Fingern gehalten, der kleine Finger bleibt frei.²⁰²

Die Konterspieler halten die Instrumente völlig gegen die gebräuchlichen Regeln. Weil sie vorwiegend auf den beiden unteren Saiten spielen, halten sie das Instrument an der linken Brustseite und drehen es so, daß die linke Seite der Zargen zur Erde gewendet ist (vgl. Abb. 9).²⁰³ Aber auch das

²⁰² Ganz ausnahmsweise fanden sich auch Spielleute, die die Geige in der rechten Hand hielten.

²⁰³ Die volkstümlichen Konterspieler erreichen durch ihre eigenständige Technik nicht nur einen Rhythmus voll Energie, sondern auch einen anderen, meistens härteren und schärferen Ton, der in diesem Falle jedoch völlig entspricht.

Stützen des Instrumentes auf die rechte Brustseite, das sich vereinzelt auch bei den ersten Geigern zeigte, war ihnen nicht unbekannt. Auch bei den Baßgeigern können wir Unterschiede vom normalen Halten des Instrumentes und vor allem vom Greifen, wie schon kurz gesagt, feststellen.



Abb. 9. Jiří Ňorek II aus Hrubá Vrbka (1911—1968) als Konterspieler.
Foto M. Budík 1962.

Durch diesen flüchtigen Blick auf die technische Seite des Spieles erkennen wir schon, daß die Volksinterpreten nur entfernt an die Schulregeln anknüpfen, über die sie in der Vergangenheit wenigstens geringfügige Belehrung, meistens von den Kantoren, erhielten. Die jungen Musikanten werden jedoch bald in die Spielmannskapellen aufgenommen, wo sie an ihre Vorgänger anknüpfen, von denen sie auch die Gewohnheiten in der Spieltechnik übernehmen.

ÜBER DIE MUSIKANTEN

68. Die Musikanten aus den Gemeinden des Hornácko kann man nach der Weise, wie sie sich zusammengetan haben, in sechs Bereiche einteilen. Manchmal bildet dieser Bereich nur eine einzige Gemeinde, anderswo wieder einige Gemeinden zusammen. Die Spielmannstradition war demnach nicht regelmäßig auf die einzelnen Gemeinden konzentriert, obwohl fast immer

bei häuslichen Gelegenheiten im Dorf die dort ansässigen Spielleute im Übergewicht waren. Eine bedeutende Rolle bei der Bildung dieser Bereiche spielte insbesondere das Einheiraten,²⁰⁴ das gleichzeitig für das Verstehen des gegenseitigen Durchdringens der Lieder wichtig ist. Aber auch innerhalb dieser Bereiche kann nicht völlig von einer isolierten, von der Umgebung unbeeinflussten Spielmannstradition die Rede sein. Zwischen einigen davon existierte insbesondere in bestimmten Zeitspannen eine sehr enge Beziehung. An der Wende des Jahrhunderts kam es im Horňácko sogar zu gelegentlichen Beziehungen zu den Spielleuten aus dem Gebiet der Stadt Myjava.²⁰⁵ Ihr Einfluß spiegelte sich jedoch in der Musik des Horňácko erst nach der Aufnahme des Zimbals in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts wieder. Demgegenüber kam es auch zu einer wesentlichen Isolation innerhalb einer Familie, wie beispielsweise bei den Noreks aus Hrubá Vrbka.

Aus den bisherigen Feststellungen geht hervor, daß sich seit dem Jahre 1850 im Horňácko etwa 240 Musikanten ablösten. Zu den größten Bereichen — um die Kapellen aus Velká und aus Hrubá Vrbka — gehören etwa je achtzig Musikanten. Obwohl ich in diese Zahl auch die Spieler auf Blasinstrumenten rechne, beachte ich nur jene, die in Streicherkapellen spielen. Ich lasse jene außer acht, die ausschließlich in Blaskapellen spielten. (Auch in den Blaskapellen des Horňácko spielten schon ganze Dutzende von Musikanten.) Die Zahl der Musikanten steigt hier mit der Entwicklung der Geigerkapellen seit den 70er Jahren. Eine nicht unwesentliche Rolle spielten hiebei die professionell erzeugten Musikinstrumente, aber augenscheinlich hatte auch die bessere Stellung der Musikanten und die Einstellung der Umwelt zu ihnen ihren Anteil daran. Die Entwicklung der Geigerkapellen in dieser Gegend wurde außerdem seit dem Ende des Jahrhunderts von den allgemeinen ethnographischen Bemühungen getragen.

Obwohl die meisten Spielleute aus dem Horňácko aus ärmeren Schichten stammten, gehörten sie nicht zu den sozial schwächsten. Vorwiegend waren es kleine oder mittlere Bauern oder Handwerker. Deshalb kann über die Musikanten des Horňácko übereinstimmend mit einer walachischen Quelle aus dem 17. Jahrhundert gesagt werden,²⁰⁶ daß das Musikantentum keine ständig ausgeübte Beschäftigung, sondern vor allem „eine gelegentlich angewandte Geschicklichkeit“ war. Es gab verhältnismäßig wenige Musikanten, für die das Spiel den einzigen Erwerbsquell bildete. Zu den interessantesten Erscheinungen unter den letztgenannten gehörte der blinde Spielmann Jiří Mimochoдек (1877—1940) aus Vápenky.²⁰⁷

69. Was die Zigeunerkapellen anbelangt, so haben diese im Horňácko die längste Tradition in Velká. Wie festgestellt werden konnte, beginnt diese gegen Ende der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Josef Kubík I. Er war höchstwahrscheinlich überhaupt der erste Zigeunermusikant des Horňácko, weil die Zigeuner sich nach bisher bekanntem Archivmaterial auf den zum Horňácko gehörenden Herrschaftssitzen erst im ersten Viertel

²⁰⁴ Vgl. *Horňácko*, o. c., S. 343 f., 401.

²⁰⁵ Es waren insbesondere die Spielleute Babica, Baláz, Mareček, Dudík.

²⁰⁶ Vgl. K. Vetterl, *Nejstarší zprávy*, o. c., S. 271.

²⁰⁷ Vgl. meine Studie *Slepý hudec*, o. c., S. 81—84.

des 19. Jahrhunderts anzusiedeln begannen.²⁰⁸ Erst in weiteren Generationen gelangt die Musikantentradition im gleichen Geschlecht nach Hrubá Vrbka, wo gegenwärtig Josef Kubík III Primas ist. Hier steht die Frage offen, die Vladimír Ůlehla in seiner Arbeit „Živá píseň“²⁰⁹ aufgeworfen hat, in welchem Maße die Zigeunerspieler auf die Musik im Horňácko Einfluß nahmen. Im Hinblick auf die Musikanten der Stadt Strážnice hat Ůlehla den Einfluß des „Zigeunertums“ auf die Spielleute von Velká tendenziös vergrößert.²¹⁰ Wenn wir die ganze Struktur der Volksmusik im Horňácko tiefer untersuchen, können wir diesem Schluß zustimmen. Wir wissen, daß die Zigeuner stets aus dem Milieu, in dem sie leben, schöpfen. Dies gilt auch für die bäuerliche Umgebung in unvermindertem Maße,²¹¹ was im Horňácko besonders stark zum Ausdruck kommt.²¹² Außerdem haben sich hier nur insgesamt neun Zigeunermusikanten von den genannten 240 abgelöst — und die hatten nicht immer die führende Rolle. Das Verschmelzen der Zigeuner im Horňácko mit der Volksmusik belegt auch Janáčeks Aufzeichnung, daß sogar der Zigeunerprimas mit dem bäuerlichen Dudelsackpfeifer zusammenspielte.²¹³ Wer die Zigeunermusikanten aus den verschiedenen Gegenden kennt, weiß gut, daß die Zigeuner nur in den seltensten Ausnahmefällen mit Dudelsackpfeifern zusammenspielten und daß sie dieses Spiel auf den Dudelsack als etwas Minderwertiges empfinden.²¹⁴ Ein weiteres Anzeichen dafür, daß sich die Zigeuner im Horňácko ihrer Umgebung anpaßten, ist die Übernahme der ortsüblichen Tracht,²¹⁵ und die Assimilierung vollendet auch das Vergessen ihrer Sprache.

Die Zigeunermusikanten des Horňácko waren jedoch an der Wende zu unserem Jahrhundert nicht in die Kapellen aufgenommen worden, die bei öffentlichen Veranstaltungen mitwirkten, augenscheinlich unter dem Einfluß romantischer Bemühungen,²¹⁶ das rein bäuerliche Volk zu zeigen. Dafür existiert ein klarer Beweis in der Besetzung bei dem sog. Volkskonzert in Brno im Jahre 1892. Damit dort keine Zigeuner vertreten sein

²⁰⁸ Diese Auskunft erteilte mir der Lehrer J. Skácel aus Strážnice, der aus Archiven schöpfte. Matrikeleintragungen aus Dörfern des Horňácko bestätigen dies.

²⁰⁹ V. Ůlehla, o. c., S. 184.

²¹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 46 f., wo er an die Ergebnisse von A. Hermann anknüpft. Die Merkmale des Zigeunertums in der Spielweise, die die angeführten Autoren aufzählen, finden wir bei den Zigeunermusikern im Horňácko nur in sehr geringem Maße.

²¹¹ Kresánek hat sich diese Tatsache nicht genügend vor Augen gehalten. Hätte sich auch der Einfluß der Dorfzigeuner nur so ausgedrückt, daß sie alles allein auf ihre Art verändern und daß sie sich nicht anpassen können, gäbe es nicht so große und charakteristische regionale Unterschiede, insbesondere in der Volksmusik der Slowakei.

²¹² Auch hier kam es ungefähr zu derselben Angleichung der Zigeunermusiker an die originale Musik der Dorfbevölkerung wie z. B. in der Mittelslowakei. (Vgl. C. Zálešák, *Pohronské tance*, Martin 1953, S. 19.)

²¹³ L. Janáček, o. c., S. 44, Anm. 1.

²¹⁴ Vgl. J. Kresánek, *Slovenská pieseň*, o. c., S. 250. Nach L. Kuba spielt nur der Bauer auf dem Dudelsack, der Zigeuner niemals (*Cesty za slovanskou písní*, Praha 1935, S. 366). Vgl. L. Vargyas, o. c., S. 503.

²¹⁵ Man kann aber nicht behaupten, daß sich die örtlichen Zigeuner nicht auch durch Kleidung unterscheiden würden. Das bewirkte nicht nur die soziale Stellung, sondern auch die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Zigeunern im Dolňácko (Strážnice—Kněždub).

²¹⁶ Vgl. O. Bystřina, o. c., 225, 229.

sollten, die sich in dieser Zeit in Velká stets mit den bäuerlichen Spielern zusammentaten, verband man zu dieser Gelegenheit die bäuerlichen Musikanten aus Velká mit den Musikanten aus Hrubá Vrbka. Erst nach dem Tode eines der hervorragenden Musikanten aus Hrubá Vrbka (1894), als man eine bestimmte Zeit lang die Zigeunerspieler nicht entbehren kann, werden diese auch zu öffentlichen Veranstaltungen hinzugezogen.

Es ist jedoch wahr, daß das Spiel der Zigeuner sich auch im Horňácko unterscheidet. Auch hier unterliegen die Zigeuner viel leichter fremden Einflüssen als die anderen Musikanten,²¹⁷ aber weil sie sich eng an die heimische Tradition angeschlossen, konnten sie diesen Einflüssen nicht in wesentlichem Maße unterliegen. Eher führte dies zu einer Umschmelzung des Übernommenen.²¹⁸ Von einer negativen Einwirkung der Zigeunermusikanten kann jedoch im Horňácko keine Rede sein.

Von den fremden Bettelmusikanten, die früher hie und da auftauchten und die man mit Essen (hauptsächlich Kuchen), später auch mit Geld zu beschenken pflegte, tauchten im Horňácko bis in die 30er Jahre insbesondere Dudelsackpfeifer aus der Slowakei, weniger auch aus Böhmen auf. Ferner kamen auch öfter „böhmische Musikanten“, die für gewöhnlich zu viert (Klarinette, Flügelhorn, Trompete, Heligon) spielten. Als selbständiges Ganzes konnte man sie hier bis zum ersten Weltkrieg finden. Dann kamen sie nur mit irgendwelchen fahrenden Komödianten zusammen. Die wandernden Zigeunermusikanten, die bis heute noch um das Osterfest kommen, rekrutieren sich aus slowakischen Zigeunern. Es handelt sich um Gruppen mit einem kleinen oder auch ohne Zimbal.

70. Von der großen Zahl der Spielleute im Horňácko war und ist nicht jeder ein hervorragender Musikant. Aber die breite Mehrheit hatte entschieden einen wesentlichen Einfluß darauf, daß sich wirklich hervorragende Musikanten hier fanden. Das bezeugt die Tatsache, daß die ausgezeichneten Musikanten gerade aus jenen Gemeinden stammen, aus denen die größte Anzahl von Musikanten bekannt ist (Velká und Hrubá Vrbka). Zur Verfeinerung der Spielmannskunst trug auch die verzweigte Familientradition der Musikanten bei.²¹⁹ Die Vererbungstheorie gibt uns die Möglichkeit, auch diesen Faktor in Erwägung zu ziehen.²²⁰ Dort, wo die verzweigtesten

²¹⁷ Die letzte Generation der Zigeunerspielleute — J. Kubík aus Hrubá Vrbka und seine Musik — stand unter der Einwirkung der Kapelle von S. Dudík aus Myjava; außerdem hinterließ der Aufenthalt J. Kubíks in der Slowakei im aktiven Militärdienst seine Spuren und teilweise auch das Rundfunkhören.

²¹⁸ Nur interesshalber erinnere ich daran, daß die bewertenden Ansichten über die Zigeunermusikanten seit eh und je weitaus mehr als die über die anderen Spielleute auseinander gehen und daß dies auch heute nicht anders ist.

²¹⁹ Zu den zahlenmäßig stärksten Geschlechtern gehören die „Norci“ aus Hrubá Vrbka und die „Miškeriči“ aus Velká — je 14 Musikanten seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Im Zigeunergeschlecht der Kubíks wechselten während der gleichen Zeit 9 Musikanten. Zu den größeren Musikantengeschlechtern gehören ferner die „Liparé“ (Javorník — Hrubá Vrbka — 10), die „Tomešci“ (Hrubá Vrbka — Malá Vrbka — 7), die „Zemané“ (Velká — 7), die „Tfné“ (Velká — 4), die „Kohúti“ (Velká — 4). Die Spielmannsgeschlechter wurden häufig mit Beinamen bezeichnet, die auf ihr Musikantentum hinwiesen, wie z. B. Muzikant — Musikant, Piščelák — Pfeifer, Basista — Bassist.

²²⁰ S. in diesem Zusammenhang die Arbeit von J. Racek, *Česká hudba*, o. c., bes. S. 143., wo dieser die Bedeutung der Vererbung der musikalischen Begabung betont.

Musikantengeschlechter zu finden sind (das sind wiederum die Ortschaften Velká und Hrubá Vrbka),²²¹ sind gleichzeitig auch die besten Musikanten. Auch wirkte hier das Übergehen der Traditionen von einem Musikantenbereich in den anderen, das gegenseitige Nähren des einen durch den anderen. Außerdem machte sich auch der Einfluß der ortsansässigen Intellektuellen bemerkbar. An die hervorragenden Spielleute aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts erinnern sich die Menschen heute noch, und ihre Kunst hat auch einige unserer bedeutenden Künstler begeistert.

DIE KUNST DER SPIELLEUTE

71. „Die unermüdlichen, in der Ortschaft Velká und ihrer ganzen Umgebung berühmten Spielleute! . . . Man saß an den Tischen und schon lange konnte sich niemand erinnern, daß sie so ruhmreich gespielt hätten . . . Wunderlich ist ihre Musik, eine wunderliche Trauer läßt jedes Erbeben ihrer Saiten im Herzen zurück. Schrecklich, diese innerliche Zerrissenheit und doch so schön in ihrem wilden Leid — sie ist ebenso sehnsüchtig und stürmisch wie ihr Lied, und nichts ist ihrem Werte gleich, wie wieder das, was im Herzen des gesegneten Volkes erblüht ist und was in tausenderlei Farben in der Tracht und im Lied, in der Seele des ganzen Gebiets des Slovácko erblühte. Wie himmlische Vögel improvisierend, ohne Kenntnis der Noten, die sie niemand gelehrt hat, doch mit ihnen geboren, stöhnen sie in ihnen, jubilieren und sprechen sie, brennen sie und entzünden mit ihrem höllischen Feuer und ihrer Engelsreinheit alle Herzen. In ihrem Spiel erklingt alles.“

Diese so suggestiv wirkenden Worte über die Spielleute des Hornácko schrieb in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts der Schriftsteller Vilém Mrštík.²²² Mit der gleichen Begeisterung schrieben auch andere Zeitgenossen Mrštíks über sie. Besonders ins Herz geschlossen hatte auch der Komponist Leoš Janáček die Spielleute des Hornácko: „. . . der Trn aus Velká (Trn = Dorn), karg im Namen und im Bogenstrich, ist doch der König unter allen bisher lebenden Spielleuten. Ich höre mir sein Spiel jedes Jahr mit Vergnügen an. Er spielte für mich . . . in allen Saiten seiner Geige zwitscherte und jubilierte es — bis einem das Hören verging . . . Ach, Trn, möge Euch Gott lange Gesundheit schenken!“²²³ Auf ähnliche Art drückte auch die Malerin Zdenka Braunerová, die Freundin von Vilém Mrštík, ihre Bewunderung für den Primas Trn aus. In einem Brief aus dem Jahre 1894 schreibt sie: „Ein wahrer Künstler ist der alte Trn . . . Er besitzt soviel Grandezza im Auftreten wie im Spiel, und wenn er in Feuer gerät, spielt er so, daß es mir die Kehle zuschnürt.“²²⁴ In älteren und

²²¹ Nur in geringerem Maße zeigte sich die Musikantentradition in den Familien in Nová Lhota und Kuželov. Doch dort ging die Entwicklung sehr früh zur Blaskapelle über. Ansonsten ist in allen Dörfern die musikalische Begabung zwischen Vater und Sohn und zwischen Brüdern sehr häufig zu finden.

²²² V. Mrštík, o. c., S. 121, 142.

²²³ L. Janáček, o. c., S. 184; s. a. J. Racek in der Einleitung zu diesem Sammelwerk, S. 17, wo er über den Einfluß der volkstümlichen Spielleute des Hornácko auf L. Janáček spricht.

²²⁴ Vgl. V. Havelka, o. c., S. 82.

neueren Zeiten wird das Spiel der Volksmusikanten auch aus anderen Gegenden ebenso begeistert gewertet, und ebenso werden auch einige heute lebende Spieler geschätzt.²²⁵ Doch sind auch gegenteilige Ansichten jener bekannt, die das Spiel der Volksmusikanten nicht begeisterte, und wir kennen auch Ansichten, die sagen, daß das Spiel der Volksmusikanten nicht in die Sphäre der Kunst gehöre.

72. Bei einigen Kunsttheoretikern sind Zweifel über die Richtigkeit der Einreihung der Volkskunst in die künstlerischen Kategorien nicht unbekannt. Sie sagen, es sei anachronistisch, volkstümliche Werke vom ästhetischen Standpunkt aus zu werten und von ihnen als künstlerischen Werken zu sprechen. Sie sind der Ansicht, daß derlei Wertungen dem volkstümlichen Ausdruck nicht eigen sind und daß sie erst eine Frucht der Romantik sind. Es besteht kein Zweifel darüber, daß erst die Romantik diese Seite des Volksausdruckes betont hat. Wir wissen andererseits aber auch, daß beispielsweise die europäische Kunstmusik schon vorher, ob bewußt oder unbewußt, zahllos aus den Quellen der Volksmusik schöpfte. Wir wissen auch, daß viele volkskünstlerische Ausdrücke ursprünglich aus anderen als ästhetischen Beweggründen entstanden sind²²⁶ und daß diese Funktionen bis heute im Volksmilieu auftauchen. Es ist wahr, daß das Volk auf seinen verschiedenen Entwicklungsstufen die ästhetische Funktion unbewußt neben einige weitere, manchmal übergeordnete, manchmal wieder untergeordnete oder gleichwertige Funktionen stellt. Doch jeder, der sich mit Volkskunst befaßt, kann sich an tausenderlei Dokumenten davon überzeugen, daß der ästhetische Standpunkt in den Produkten des Volkes schon in verhältnismäßig frühen Zeiten stark bemerkbar ist. Auch bei späteren Formen, zu denen auch die Spielmannsmusik gehört, dringt der ästhetische Standpunkt direkt im Volksmilieu an die erste Stelle durch.

Das Volk selbst ist imstande, die Kunst der Volksmusikanten zu erfassen, es versteht es aber auch, sein Erlebnis davon in charakteristischer Weise auszudrücken. Das ästhetische Aufnehmen ihres Spieles kann beispielsweise auch durch die häufigen Vergleiche der gesungenen Totenlitaneien zum Spiel der Spielleute dokumentiert werden.²²⁷ Bei einigen Volksinterpreten versteht eine schöne Musik starke Gefühlsemotionen bis extatische Zustände hervorzurufen. Von einem Spielmann aus Velká wird erzählt, daß er durch ein schönes Spiel so hingerissen wurde, daß ihm die

²²⁵ 1957 z. B. forderte Prof. K. Plicka die Kapelle von J. Kubík aus Hrubá Vrbka auf, beim internationalen Kongreß der Filmschaffenden in Prag zu spielen: „Es bietet sich für sie die Gelegenheit, einmal Ihre Kunst vor einem erstklassigen Publikum zu zeigen.“ (Laut Brief).

²²⁶ Vgl. dazu J. Chailley, o. c., S. 67 f.

²²⁷ Dieser Vergleich erscheint auch in einer Reihe von Liedern. Ich führe als Beispiel zwei Strophen aus B II, Nr. 20, an:

Suádečkovy koně,
to sú, Bože, koně,
ej, zabili Kučeru,
jak vozili hnoje.
Kučerovy děti,
dvoma rady stály,
a tak naríkaly,
jak by hudci hráli.

Suádečeks Pferde,
das sind, oh Gott, Pferde,
ei, sie haben den Kučera erschlagen
als sie Mist fuhren.
Kučeras Kinder,
standen in zwei Reihen,
und sie weinten so,
als ob die Spielleut spielten.

Tränen kamen. Die Freude am schönen Spiel und das unhandwerkliche Herangehen an das Spiel drückt gleichfalls der Ausspruch eines der heute wirkenden Primasse aus: „Ich verdiene mir gern mit der Musik mein Geld, aber noch lieber erfreue ich mich am schönen Spiel.“²²⁸ Und es kann wohl kein besseres Beweismaterial für das wirkliche Sich-Einleben des Spielmanns in die Musik als das geben, was er auf dem Totenbett, in einem Zustand, in dem die Sinne schon getrübt sind, ausruft: „Gebt mir Kolophonium, ich möcht' meinen Bogen streichen.“²²⁹

73. Beim Suchen einer Antwort auf die Frage nach dem Künstlerischen in der Folklore können wir uns auf die Worte eines unserer führenden Kunsttheoretiker, František X. Šalda, stützen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wertet Šalda eine tschechische Anthologie serbischer Volksepik. Er schreibt: „Hier ist man stellenweise vom Odem wahrer, großer Kunst umgeben. Die Luft ist so stark und berauschend, daß eine ganze Reihe moderner dichterischer Pöpanze gar nicht zu atmen imstande wäre. Welch eine Freude, diese auf den ersten Blick völlig nüchternen, sachlich klaren Verse zu lesen, in denen kein Wort überflüssig ist. Jedes Detail trägt und dient, jedes Bild hat seinen kompositorischen Zweck . . . Im Vorwort wird diese volkstümliche epische Poesie als natürliche Poesie bezeichnet, aber das ist nicht das richtige Wort und nicht der richtige Begriff. Diese Poesie ist nicht natürlich, auch diese Poesie ist wie alles menschliche Schaffen künstlich. Und ich wunderte mich häufig darüber, wie durchdacht künstlich sie ist . . . Überall ist eine innere rhythmische Gliederung, eine kompositorische Gebundenheit und Gesetzlichkeit zu fühlen, also künstlerische Absicht, Konvention und Gesetz. Gerade diese Gebundenheit ist es jedoch, die sich unsere Ehrfurcht erzwingt . . . Aber . . . zwischen den echten modernen Dichtern, auch den bedeutendsten, . . . und den alten anonymen Schöpfern der volkstümlichen Epik existieren keine wesentlichen Unterschiede. Beide suchen ein endgültiges und definitives Wort, beide halten und bilden sich an Konventionen, beide komponieren und arbeiten an den Formen der stilistischen Gesetzlichkeit und Reinheit.“²³⁰

Dem Unverständnis für die Kunst unserer Volksspielleute begegnen wir auch in einer Zeit, in der Vilém Mrštík oder Leoš Janáček begeisterte Worte über sie geschrieben haben. Darüber berichtet der Schriftsteller Otakar Bystrina:²³¹ „Als ich im Jahre 1890 das erste Mal in Brno war, unterließ ich es nicht, vor der damaligen tschechischen Welt das Können unserer Spielleute zu rühmen . . . Ich nehme an, es war im Jahre 1891, als ich die Spielleute von Velká mit Martin Zeman und ein paar Tänzern zusammenbrachte. Aber damals, als man von der volkstümlichen Musik noch wenig gehört hatte, verspielten die Spielleute und ich mit ihnen. Sie spielen angeblich falsch.“²³² Ähnlich wird auch in einer Rezension auf das Volks-

²²⁸ Nach J. Kubík aus Hrubá Vrbka.

²²⁹ Vgl. meinen Nekrolog auf den Spielmann M. Miškeřík, *Plseň je věčná*, o. c., S. 66.

²³⁰ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 7, 1908—1909, Soubor díla F. X. Šaldy, Praha 1953, S. 333, 340.

²³¹ O. Bystrina, o. c., S. 227.

²³² Dies war einst eine allgemein verbreitete Ansicht. Über die Tonaufzeichnungen der Volksmusik wäre man noch vor 50 Jahren der Ansicht gewesen, daß hier oder dort falsch gesungen wurde, wogegen wir heute diese mit leidenschaftlichem Interesse entgegen nehmen. (Vgl. J. Chailley, o. c., S. 65.)

konzert in Brno im Jahre 1892 geschrieben. Der Großteil der damaligen Zuhörerschaft war enttäuscht durch die kratzenden Töne der Instrumente der Musikanten von Velká. Wie der Rezensent dieses Konzertes, der Ethnograph Lubor Niederle,²³³ betonte, war der Mißerfolg in gewisser Weise durch das Spiel auf dem Podium vor einer großen Zahl von Menschen verschuldet worden, denn die Musikanten konnten in diesem für sie so ungewohnten Milieu ihr Spiel nicht durchleben. Aber bei den Spielleuten ging es ja niemals um kultivierte Töne. Deshalb erklärte Niederle auch völlig richtig, daß der Fehler mit an der städtischen Bevölkerung lag, die „aufgeputzte Fräuleins in volkstümlichen Trachten gewohnt war.“ Auf ähnliche Art schrieb auch Janáček nach dem Konzert: „Wir überzeugten uns beim Volkskonzert in Brno darüber, daß das Publikum, obwohl intelligent, alles an den Spielleuten sah und hörte, nur nicht den richtigen, echten Kern.“²³⁴

74. Worin beruht der echte Kern des Spiels der Volksmusikanten? Das ist schwierig zu beschreiben und schwierig ist es, ihr Spiel mit einer Nachahmung zu erfassen. Man kann z. B. sagen, daß die Volksmusik des Horňácko auf die Öffentlichkeit eine starke Wirkung ausübte und daß viele neuentstandene städtische Kapellen versuchten, sie zu kopieren. Ungeachtet einiger Sonderheiten des Vortrags aber kam es bei diesen Ensembles insbesondere zu einer Glättung, einer Abschleifung der rhythmischen Eigenheiten, die, wie die Teilergebnisse objektiver Messungen bezeugen, ungewöhnlich exakt eingehalten werden. Die Mehrstimmigkeit der Volksmusik des Horňácko stößt auf Unverständnis bei den Nachahmern der Musik des Horňácko bei denen es zur Ersetzung der linear geführten Stimmen durch einen vereinfachten Vertikalismus kam und kommt. Zu einer ähnlichen unschöpferischen Einschränkung kam es auch in der Ornamentik der melodischen Instrumente. Außerdem war das Repertoire der neuen städtischen Ensembles sehr beschränkt, und ein Ensemble ahmte das andere auch im Ausdruck und Vortrag nach. Es kam zu einem Verknöchern, auf welches Janáček schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufmerksam machte.²³⁵

Die Kunst der Volksmusikanten kann entweder mehr oder minder kopiert oder es kann an sie direkt angeknüpft werden. Beide Wege sind nicht unbekannt und beide wurden erprobt.²³⁶ Nach mehrmaligen Tests zeigte sich, daß in der Volksmusik zu den positivsten jene Arrangements gehören, die sich am engsten an das volkstümliche Original halten. Weitaus wirksamer als ein hochstilisiertes, umgewertetes Arrangement, das an sich schon den Rahmen der Musik des sog. folklorischen Genres übersteigt, erscheint ein durchdachtes.²³⁷ Thesen, die vertreten, der Primitivismus der Volkskunst könne nicht künstlich nachgebildet werden, sondern man müsse diesen künstlerisch umwerten, sind, obwohl sie überzeugend wirken, nicht eindeutig richtig.

²³³ Vgl. L. Niederle, *Lidový koncert v Brně*, ČL II, 1893, S. 431—434.

²³⁴ L. Janáček, o. c., S. 520.

²³⁵ *Ib.*, S. 521.

²³⁶ Vgl. L. Leng, *Hudobný folklór a amatérská umelecká tvorivosť*, Sb. K problematike súčasnej hudby, Bratislava 1963, S. 171 f., 177—180.

²³⁷ Vgl. D. Holý, *Kritika, strážnické slavnosti a národopisci*, NA 1964, Nr. 1, S. 30 f.

75. Für eine Reihe von neuorganisierten Ensembles war es jedoch einfacher, sich vom gefälligen, im Vergleich zum Spiel der Volksmusikanten technisch sicher mehr entwickelten Spiel der Zigeunermusiker in Kaffeehäusern oder vom Spiel einiger neuer „Muster“-Kapellen beeinflussen zu lassen. Ein Bemühen, direkt an die Originalkunst der Volksmusiker anzuknüpfen, wurde selten sichtbar. Der erste Weg war wesentlich leichter, doch geht es darum, inwieweit er auch nützlicher war. Zum Kriterium der Kunst wurde auch bei vielen Dilettanten ebenso wie bei manchen Fachleuten vor allem die technisch-handwerkliche Seite des Spieles. Sie begannen, das kratzende oder technisch nicht versierte Spiel kompromißlos geringzuschätzen. Dieser Gesichtspunkt vertrieb oft sehr zu Unrecht wirklich ausgezeichnete Repräsentanten der Volkskunst, die emotionell häufig weitaus stärkere Wirkung als die technisch brillanteren neuen Ensembles erzielten, aus der Öffentlichkeit.

Es ist bekannt, daß einer Reihe von professionellen Musikern, vor allem Komponisten, die mit der Volksmusik in Berührung kamen, die technischen Schwächen der Volksmusikanten nichts ausmachten. Sie ließen sich von den Eigenheiten der Volksmusikultur fesseln, und häufig befruchtete die Volksmusik auch ihre eigene Arbeit, ja mancher Komponist suchte in der Volksmusik auch die Grundlagen für die moderne Musik, wie dies analog auch in einigen anderen Kunstgattungen der Fall ist.²³⁸

Von unseren Komponisten erinnerten wir schon an die begeisterten Worte Janáčeks. Josef B. Foerster, der beim Komponieren seiner Oper „Eva“ das Milieu des Hornácko in Velká, wo er die Sänger und Spielleute kennenlernte, studierte, hielt seine Eindrücke mit folgenden Worten fest: „Sie kennen die Heiterkeit des Bewohners des Slovácko von der Bühne her. Dort stößt sie fast immer durch ihre Verkrampftheit und Unnatürlichkeit ab. Hier aber fand ich sie natürlich, eine ungezähmte Leidenschaft, eine Primitivität und Gelöstheit, aber es war nichts Beleidigendes und Erzwungenes darin.“²³⁹ Ein anderer tschechischer Komponist, der Modernist und Verfechter der Vierteltonmusik, Alois Hába, schrieb in den 30er Jahren einen begeisterten Brief über die Norekmusik aus Hrubá Vrbka.²⁴⁰ Ich erinnere erneut auch an die Bewunderung des amerikanischen Komponisten und Pianisten Henry Cowell, den ich bereits in meiner einleitenden Bemerkung erwähnte.

Es ist völlig natürlich, daß die Töne, die einige Volksmusiker ihren Instrumenten entlocken, für den Zuhörer, der sie zum ersten Male hört, allzu rau klingen. Doch kann sich das Ohr an diese Weise der Tonschöpfung gewöhnen, wie es sich auch an andere Abweichungen von den landläufigen Normen gewöhnt,²⁴¹ was übrigens durch psychologische Forschungen erwiesen ist.²⁴² Bei manchem Menschen führte und führt auch der Umstand,

²³⁸ Vgl. J. Chailley, o. c., S. 65.

²³⁹ J. B. Foerster, *Poutník v Hamburku*, Praha 1939, S. 93 f.

²⁴⁰ Es handelt sich um einen K. Vetterl adressierten Brief vom 7. 1. 1932. Auch die Komponisten V. Novák und E. Axman kannten die Volksmusik des Hornácko und schätzten sie hoch. Über die Beziehung von V. Novák zum Hornácko vgl. E. Axman, *V. Novák — Morava — píseň*, Sb. Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky, Praha 1932, S. 127.

²⁴¹ Ähnlich schreibt V. Franchini, *Tradicia džezu*, Bratislava 1963, S. 24—26.

²⁴² Vgl. J. Hutter, *Hudební nástroje*, o. c., S. 21.

daß ihm, weil er unvorbereitet zuhört, das starke Erlebnis dabei fehlt, dazu, daß er keine gefühlsmäßige Beziehung zum Spiel der Volksmusikanten findet. Die Volksmusik wird für uns begreiflicher und rückt uns näher, wenn wir sie mit dem Lebensmilieu ihrer Interpreten verbinden.²⁴³ Es wurde bereits angeführt, daß das Volksmusikantentum kein Beruf, sondern nur ein Nebenerwerb ist und daß es insbesondere aus persönlichem Interesse an der Musik gepflegt wird. Die Musikanten aus der Familie Miškeřík in Velká waren Schmiede und landwirtschaftliche Arbeiter. „Wenn sie jemandem die Hand reichten, fühlte man die aus Erde und glühendem Eisen geschweißten Schwielen.“²⁴⁴

Ansonsten gilt das Gleiche, wie von den professionellen Musikern: Auch unter den Volksmusikanten gibt es neben ausgezeichneten Künstlern auch Spieler, deren Spiel mit Kunst nichts gemein hat. Das Volk selbst steht in kritischer Einstellung zu seinen Musikanten.²⁴⁵ Auch durch die Folklore verläuft die Grenze zwischen Kunst und Unfähigkeit, aber aus der Folklore alles nicht Vollendete auszuschließen, wäre ebenso verflachend, wie wenn einige Jazztheoretiker diese Frage auf ihrem Gebiet der Musik so betrachten würden.²⁴⁶ Obwohl wir das Künstlerische als eines der grundlegenden Merkmale der Folklore ansehen (dazu möchte ich betonen, daß man unter Folklore nur drei Arten der Volkskunst — die des Wortes, der Musik und des Tanzes versteht), so bedeutet das nicht, daß jeder folklorische Ausdruck ein künstlerischer sein muß.²⁴⁷ Dadurch würden wir viele Liedaufzeichnungen, verschieden zustande gekommene Varianten usw. ausschließen. Das Künstlerische der Folklore muß als Intention, die für die Mehrzahl des Materials kennzeichnend ist, betrachtet werden.

76. Die Kunst der neuentstandenen „Volksmusikkapellen“ kann man nicht der Kunst der traditionellen Volksmusikanten gleichstellen, obwohl die neuen Ensembles daran anknüpfen und häufig deren Repertoire imitieren. Es sind unter völlig unterschiedlichen Voraussetzungen entstehende Ausdrucksformen. Wenn wir beide nebeneinander auf die Bühne stellen, zeigt sich deutlich, daß es sich auf der einen Seite um Menschen handelt, die die Musik so vorführen, wie sie sie in der Gegend, der sie entstammen, erlebt haben, und ihr Ausdruck und Vortrag verliert nichts von den grundsätzlichen Merkmalen der Folklore. Es ist immer jene charakteristische, variable, mosaikartige Form. (Auf der Bühne darf jedoch der

²⁴³ Vgl. O. Elschek, *Sólová hudba*, o. c., S. 70. In diesem Zusammenhang kann an die Theorie der Informationen erinnert werden. Vgl. M. Filip, *Charakter nositeľa informácie v hudbe*, HŠ VI, 1963, S. 72, wo er sich auf die Erkenntnisse von J. Zeman stützt.

²⁴⁴ Nach V. Pavlík, o. c., Ms.

²⁴⁵ Als Wertung für ein schönes Spiel habe ich im Hornácko z. B. folgende Aussprüche aufgezeichnet: „Sie spielten, daß ich weinen mußte.“ „Da mußte auch ein Toter aufstehen, wenn sie zu spielen beginnen.“ „Das ist ein Konterspieler wie das Wort Gottes.“ usw. Unschönes Spiel kommentierten die Leute wie folgt: „Das waren Musikanten, die im Stall spielen sollten.“ „Er begleitet, wie wenn man ein Reibeisen am Spagat zieht.“ „Paul, die Baßgeige würde, wenn sie Verstand hätte, den Bogen nehmen und ihn dir hinter die Ohren hauen.“

²⁴⁶ Richtig betrachtet diese Frage I. Poledňák in der Schlußfolgerung seiner Arbeit *Kapitolky o džeze*, Bratislava 1964.

²⁴⁷ Vgl. O. Sirovátka, *Vzpomínkové vyprávění jako druh lidové prózy*, ČL 50, 1963, S. 117.

Einfluß der Veranstalter auf diese Ausdrucksweise nicht unterschätzt werden.) Auf der anderen Seite handelt es sich bei den neuenstandenen Ensembles um fest fixierte, auf verschiedene Weise stilisierte Ausdrucksformen (von imitierten bis zu hochstilisierten), die die grundsätzlichen Merkmale der Folklore schon vermissen lassen. Das folklorische Material schafft jedoch den grundlegenden Ausgangspunkt für ihre Arbeit. Hierbei darf nicht mechanisch eine Form als besser und die andere als schlechter bezeichnet werden. Es ist unberechtigt, diesen Gegensatz zu schaffen. Mit diesen Randbemerkungen über die neuen Ensembles möchte ich nur andeuten, daß ich gegen ihre nicht genügend durchdachte Arbeitsweise bin, die vielfach Originalität vermissen läßt, weil ihnen tiefere Kenntnisse fehlen. Man nimmt bisher nicht genügend zur Kenntnis, daß ein Abschleifen der Besonderheiten mit dem folklorischen Material unvereinbar ist. Wir wissen gut, daß es peinlich wirken würde, würde man einen Jazzsong im italienischen „bel canto“ singen, und ebenso unsinnig wäre es, wenn Louis Armstrong Opernarien sänge. Nichtsdestoweniger aber begann man, das ostmährische oder slowakische Volkslied für die breite „Konsumentengemeinde“ nach den gebräuchlichen Normen des europäischen Tonideals zu spielen und zu singen. Heute, nach mehreren Jahren Beschäftigung mit dem Volkslied zeigt sich, daß es abgenutzt, abgeschliffen, reizlos wirkt. Es wirkt heute wie ein Blitz aus heitrem Himmel, wenn inmitten der „unschädlich und gefällig“ vorgetragenen Lieder aus den Mündern und den Saiten vieler neuen Ensembles auf einmal eine Originalvolksmusik ans Ohr dringt. Ebenso wie nach dem Blitz ist auch nach diesem Lied die Luft geläutert und frisch, es reißt uns aus der Müdigkeit empor, die die auf die erwähnte Art mißbrauchte Folklore verursacht hat.

Es ist außerordentlich wertvoll, daß die Volksinterpreten fähig sind, eine hohe psychische Spannung mit minimalen technischen Mitteln hervorzurufen. In den Arrangements werden die Volkslieder und Tänze im Allgemeinen verzeichnet, „gesäubert“, den Genres älterer Kunstmusik oder des künstlichen Tanzes angepaßt. Wir erhalten dadurch ein stilisiert-idealisiertes Bild des volkstümlichen vokalen Ausdruckes, der Instrumentalmusik oder des Tanzes, das seiner unmittelbar wirkenden gefühlsmäßigen Ausdruckskraft beraubt ist. Die innere Dynamik wurde durch eine äußerliche gekünstelte Manier ersetzt.²⁴⁶

77. Die folklorischen Werte im Volksmilieu verschwinden und von ihrem Untergang auf unseren Boden wird schon mehrere Jahre geschrieben. Auch die Träger der traditionellen Volkstanzmusik sind im Aussterben. Dieser Untergang ist durch die großen Veränderungen in der Lebensweise bedingt. Schon an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert sah Otakar Hostinský mit Recht, daß der Sinn der Dorfbewohner, ihr ganzer Lebensstil, sich ändert, daß ihr Denken nicht in jenem engen — obwohl an sich reichen — Kreis von Gedanken, Wünschen und Gefühlen ausgefüllt werden kann, mit dem es vor Jahren ausgefüllt war. Das Denken kann nicht zu der kindlich naiven Betrachtung der Natur, der Menschen und des eigenen Ich zurück-

²⁴⁶ Vgl. O. Elschek, *Sólová hudba*, o. c., S. 43.

kehren.²⁴⁹ Es bestätigt sich die sich steigernde historische Abgeschlossenheit einiger folklorischer Genres. Neues kann auf ihrem Nährboden immer seltener entstehen. Man kann mit Alois Hába sagen, daß auch die Entwicklung der traditionellen folklorischen Instrumentalmusik abgeschlossen ist.²⁵⁰ Doch all dies bedeutet nicht, daß die Folklore alle ihre Positionen in der Kultur verliert. Wir würden die Dinge falsch sehen, wenn wir beispielsweise die kürzliche Krise der neuentstandenen Volkslied- und Tanzensembles, die vielfach mit der Modewelle der Bewegung des Volkskunstschaffens verbunden sind, als einen Verlust der Lebensfähigkeit der Folklore betrachten würden. Meiner Ansicht nach hat man begonnen, das Wort Lebensfähigkeit in Verbindung mit der Kunst zu Unrecht bei Erscheinungen zu gebrauchen, die geeignet sind, sich weiterzuentwickeln. Als man feststellte, daß viele Folkloregenres diese Fähigkeiten nicht mehr haben, verurteilt man die Folklore als nicht weiter lebensfähig. Obwohl die Worte „leben“ und „entfalten“ sich nahe sind, sind sie doch keine Synonyma und dürfen nicht verwechselt werden, insbesondere aber nicht im Zusammenhang mit der Kunst, deren beste Schöpfungen die Fähigkeit zu leben haben. Weder die Gegenwart, noch die Lebensfähigkeit kann man in der Kunst auf das, was heute entsteht, beschränken. Viele folklorische Schätze sind auch für den modernen Menschen sehr wertvoll. Sie bilden einen Bestandteil des kulturellen Erbes und gehören schon lange Zeit zu den Nährern der hohen Kunst. Das Volkslied, die Volksmusik und der Volkstanz gehen auch in den Gebieten mit noch lebenden Traditionen zu den gepflegten Formen über, zur Ausdrucksform des zweiten Daseins der Folklore.²⁵¹ So ist es auch im Horňácko, wo jedoch noch viele folklorische Werte und auch die Volkstanzmusik in traditioneller Form weiterleben.

²⁴⁹ O. Hostinský, o. c., S. 3; s. a. S. 14.

²⁵⁰ Die gleiche Ansicht finden wir schon bei L. Janáček: „Im kompositorischen Primitivismus der volkstümlichen Musikanten kann man nicht mehr höher gelangen, als was man erlangt hat.“ (O. c., S. 432.)

²⁵¹ Vgl. W. Wiora, *Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein*, Musikalische Zeitfragen VII, 1959, S. 9—25; vgl. a. H. Moser, *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde*, Hessische Blätter für Volkskunde LV, 1964, S. 9—57.