

Holý, Dušan

Schlussbetrachtung

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. 186-196

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120030>

Access Date: 17. 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.

SCHLUSSBETRACHTUNG

118. Von Anfang an habe ich in dieser Arbeit den regionalen Charakter der Volksmusikultur in einem Teil der mährischen Seite der Weißen Karpaten — im Hornácko — betont. Gibt es jedoch irgendwelche Gründe dafür, die uns berechtigen würden, ein kleines Ganzes von zehn Gemeinden unter dem Begriff ethnographisches Gebiet zusammenzufassen? Warum sprechen wir im Fall des Hornácko nicht von einer Subregion, wenn dieses Gebiet im wesentlichen Bestandteil eines weitaus größeren ethnographischen Ganzen — des Slovácko — ist? Wie wir sehen, stoßen wir hier auf eine bisher ungeklärte ethnographische Terminologie, die man vollkommen selbständig wird lösen müssen.

In den Intentionen der modernen Auffassung von ethnographischer Forschung sprechen wir vor allem auf Grund einer bestimmten Zusammengehörigkeit der Bevölkerung, die auf dem Bewußtsein einer kulturellen Eigenständigkeit beruht, vom Hornácko als ethnographischem Gebiet.¹ Die Bevölkerung des Hornácko unterschied sich insbesondere durch einige charakteristische Elemente in der Schmückung der Tracht und in der Mundart von ihrer Umgebung. Doch waren sich die Bewohner des Hornácko dieser gemeinsamen Merkmale auch in anderen Zweigen der Volkskultur bewußt, und auch im musikalischen Ausdruck findet dieses Bewußtsein charakteristischer Besonderheiten seinen Niederschlag. Die Menschen des Hornácko wissen, daß ihre Lieder anders sind als die Lieder des angrenzenden mährischen Dolnácko oder der benachbarten slowakischen Kopańice. Sie ahnen Unterschiede im Repertoire, in Melodik und Rhythmik der Lieder, in der Art des Gesanges, im Spiel der Instrumentalisten, in ihrer Verzierung und hauptsächlich in der Art der Rhythmisierung.

119. Schon in der Monographie „Hornácko“ haben wir versucht die Faktoren zu erfassen, auf denen die kulturelle Eigenständigkeit dieses ethnographischen Gebietes beruht. Wir waren uns einerseits jener Faktoren bewußt, die die Retardation der Entwicklung verursachten, aber andererseits auch jener, die zu einer Entwicklungskatalyse führten. Hierbei wirkten diese Faktoren nicht einzeln auf die Formung der Volkskultur ein, sondern in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, resp. Bedingtheit, nicht stets

¹ Vgl. dazu J. Štika, *K otázce studia etnografických oblastí*, Zprávy oblastního muzea jihovýchodní Moravy v Gottwaldově, 1966, S. 118—129.

alle gleichzeitig, nicht in gleicher Intensität, sondern in verschiedener Stärke, Anordnung und in verschiedenen Intensitätsgraden.²

Wir unterstrichen folgende Faktoren mit beständigen, verhältnismäßig beständigen und veränderlichen Eigenschaften: 1. Geographische Faktoren (mit den nahegelegensten Gemeinden des Dolňácko verglichen sind es schlechterer Boden für die Landwirtschaft, eine größere Entfernung von den städtischen Zentren usw.). 2. Ethnische Faktoren (eine vorausgesetzte ältere Bevölkerung aus dem mittleren und unteren Flußgebiet der Morava, d. h. aus den Gebieten Südostmährens und der Südwestslowakei; spätere Fluktuation der Bevölkerung an der mährisch-slowakischen Grenzlinie — Zuzug slowakischer Kolonisten; die Frage des Eingreifens des ukrainischen und schlesisch-polnischen Elementes; Kolonisten aus Böhmen; aber dabei gibt es im Zentrum des Hornácko eine Kontinuität der Gründergeschlechter schon seit der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg). 3. Historische und kulturelle Faktoren (Aufteilung auf die obere und untere Herrschaft Strážnice und andere administrative Differentiation; die Gegenreformation — die Bevölkerung der Gemeinden des Hornácko blieb im Gegensatz zu den angrenzenden mährischen Gemeinden zum Großteil evangelisch; die Begegnung der Kultur des flachen Flußgebiets der Morava mit dem peripheren Eingreifen der karpatischen Kultur; die wechselseitige Vermischung des tschechischen, resp. mährischen Ethnikums mit der Kultur des slowakischen Raumes; das Einwirken anderer nationaler Kulturen — der ukrainischen, der polnischen, der ungarischen Kultur u. a.; spätere bewußte kulturelle Bestrebungen der örtlichen Intelligenz. 4. Soziale Faktoren (Heiraten innerhalb dieses Gebietes, Respektierung der Meinung der Gemeinschaft und immer noch eine große Respektierung der Tradition). Ähnliche Umstände wirkten auch innerhalb des Hornácko als ethnographischem Ganzen auf eine detailliertere kulturelle Differenzierung, sowie auf die allmähliche Verengung dieses ethnographischen Gebietes. Auch die Volkskultur der geringen Zahl von zehn Gemeinden im Hornácko ist demnach nicht völlig homogen und kompakt, sie ist bei weitem nicht homotypisch, d. h. genetisch einheitlich. Es kann ganz im Gegenteil behauptet werden, daß in einigen ihrer Ausdrücke fast gegensätzliche Unterschiede auftreten.

120. Ähnlich wie die Monographie „Hornácko“ gelangt auch diese Arbeit, die die musikalische Seite der Volkskultur untersucht, zu dem Schluß, daß die örtliche Volkskultur das Ergebnis einer jahrhundertlangen Entwicklung ist und daß darin eine Reihe verschiedener Einflüsse zum Ausdruck kommt. Schon als ich die Verbreitung des folklorischen Materials an der mährisch-slowakischen Grenze von einer auf die andere Seite erwähnte, zeigte ich, daß das große Liedreservoir aus dem Zusammentreffen und Kreuzung zweier nationaler Traditionen entstanden ist. Außer der Begegnung von tschechischen, resp. mährischen und slowakischen Elementen, die in diesem Gebiet sehr intensiv erfolgt und zu der noch die ethnische Verwandtschaft mit ihrem älteren Substrat kommt, ist hier noch die

² Diesen Aspekt führte R. Jeřábek in seiner Studie *The Oldest Documentary Evidence of Folk Textile Art from the Region of the White Carpathians*, SPFFBU 1966, F 10, S. 93 ff., aus.

Verbindung der Kultur des Flußgebiets der Morava mit den Elementen der karpatischen Kultur vorhanden. Im Hornácko aber kam es nicht nur zu einer Materialansammlung, sondern auch zu seiner eigenständigen Transformation und häufig auch zu solcher Umbildung, die in besonderen Erscheinungen zum Ausdruck kommt, bei denen gleichzeitig auch ihre Kultiviertheit und Reife besticht. Durch die Synthese aller äußeren Anregungen, aber auch durch die eigene schöpferische Kraft des Gebietes entsteht hier häufig eine völlig andere Qualität, bilden sich autochthone örtliche, ortsgebundene Erscheinungen. Dadurch unterscheidet sich die Volkskultur des Hornácko von den angrenzenden mährischen und slowakischen Gebieten.

121. In dieser Arbeit habe ich der Frage nach der historischen Entwicklung der regionalen Differenzierung eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Ich habe die Problematik von zwei Stilbereichen der Volksmelodien auf dem Gebiet der Tschechoslowakei angedeutet, die die nationale Grenze überschreiten. Die böhmische Volkstradition hat sich gemeinsam mit der westmährischen Volkstradition früher und vielseitiger in die west- und mitteleuropäischen Traditionen eingegliedert, während die Gebiete von Ostmähren, wohin auch das Hornácko gehört, ihren archaischen Charakter beibehalten haben und durch stärkere Bande mit den ost- und südosteuropäischen Traditionen verknüpft sind.³ Einige dieser Unterschiede sind augenscheinlich alten Ursprungs, während andere das Erbe der neueren Zeit sind. Im Rahmen beider Stilbereiche der Volksmelodien bildeten sich jedoch auch kleinere Zonen. Außerdem habe ich darauf hingewiesen, daß die regionale Differenzierung stellenweise sehr intensiv verlief und daß sie sich auch innerhalb dieser Zonen ausbreitete. Unsere musikalischen Dialekte decken sich in der Regel mit den ethnographischen Regionen und Subregionen.

In Mähren sind die regionalen Unterschiede in der Musikkultur ungemein stark zu spüren, viel auffälliger, als in anderen Sparten der Volkskultur. In der Volksdichtung bildet Ostmähren die Verbindungsbrücke⁴ zwischen der tschechischen — von unserem — Gesichtspunkt aus der westlichen, und der slowakischen — der östlichen Tradition, während in der Musik Mährens weitaus deutlicher die Anlehnung an die östliche Tradition zu spüren ist. Bei einigen Erscheinungen kann sogar von einem Wall gegen die westliche Tradition gesprochen werden. Wir verfügen über einiges Material, das belegt, wie die Traditionen auf einmal erstarren, stehen bleiben, nicht mit der Umgebung verschmelzen, nicht weiter migrieren. Dies gilt beispielsweise für die absolute Mehrheit der Melodien zu den Drehtänzen, die für die östlichen Liedgebiete typisch sind, für die hinkende Rhythmisierung der Begleitinstrumente, die instrumentale Besetzung und einige in der Volksmusik angewandten Termini, den eigenartigen Charakter der Rhythmik der Parlandolieder, die charakteristischen Melodien mit Modulationen, und auch für das Auftreten der sog. neuungarischen Lieder. Auf der anderen Seite drang jedoch von Westen nach Osten in die benachbarte

³ Das deckt sich völlig mit den Schlußfolgerungen, die O. Sirovátka über den Wortschatz unserer Völker anführte; *Srovnávací folkloristika*, o. c., Ms. Der Unterschied beruht vielleicht nur darin, daß sich diese Beziehungen in der Musikkultur noch auffälliger bemerkbar machen.

⁴ Nach O. Sirovátka, *ibidem*.

Slowakei und weiter die westliche Tradition vor. Sie hinterließ in Ostmähren dauernde Spuren, was wir beispielsweise auch an der Statistik über die strukturelle Analyse der Melodien des Horňácko beobachten konnten.

122. Wenn wir uns bei der Festlegung der melodischen Typologie auch auf durch eine statistische Analyse festgestellten Tatsachen stützten, so versuchen wir doch, nicht unerwähnt zu lassen, daß das Gesamtbild nicht immer und unbedingt durch das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Elemente, durch das Vorherrschen des einen vor dem anderen, entstehen muß, sondern daß auch Abweichungen von der herrschenden Regel den Charakter der Volksmusik angeben.⁵ Wir stützten uns also nicht nur auf Kriterien der Quantität, sondern auch auf Gesichtspunkte der Qualität. Wir verwiesen beispielsweise auf einige Lieder, die durch ein Überspringen in das Horňácko gelangten.

Verfolgen wir unsere Volksmusik in ihrem inneren und äußeren Entwicklungsrhythmus, können wir nicht die Unterlassungssünde begehen, die allgemeinen europäisierenden Entwicklungstendenzen außer acht zu lassen. Sie machen sich in der Volksmusik beispielsweise im Eindringen und Verschwinden des Dudelsacks oder im späteren Eindringen der Streich- oder Blasinstrumente bemerkbar. In neuerer Zeit schließlich muß auch der konservierende Strom registriert werden, der aus den allgemeinen intellektuellen Bemühungen entspringt.

123. Wenn wir manchmal über die Volksmusik als Ergebnis eines autochthonen schöpferischen Prozesses sprechen, so denken wir hierbei insbesondere an den Beitrag einzelner Völker, Regionen und manchmal auch Einzelmenschen zur folklorischen Tradition, die in ihren wesentlichen Zügen übernational ist. Wir denken demnach an eine nicht unbeeinflusste Entwicklung. Auf diese Weise betrachte ich die regionale Kultur des Horňácko in jeder Phase meiner Arbeit. Ich bemühte mich, nicht nur die inneren schöpferischen Kräfte, sondern auch die äußeren Beeinflussungen festzustellen. Ich habe auch in dieser Betrachtung schon das Einwirken benachbarter Regionen erwähnt. Bei einigen Erscheinungen habe ich jedoch auch die Möglichkeit der Verbreitung von einem Zentrum aus ins Auge gefaßt oder aber ich habe auf den Einfluß der hohen Kultur hingewiesen. Als wir jedoch die folklorischen Erscheinungen auf die Entwicklung der Kultur übertrugen, waren wir uns gleichzeitig der Gefahr der Überschätzung historischer bekannter Tatsachen bewußt. Es kommt nämlich vor, daß manche polygenetisch entstandene Erscheinungen ohne gegenseitige historische Beziehungen zu Unrecht auf die gleiche Stufe gestellt werden.

124. Zum Unterschied von der Forschung im überwiegenden Teil der anderen Sparten der Volkskultur ist es die vorrangige Aufgabe des folkloristischen Studiums, die Erscheinungen gleichzeitig auch vom ästhetischen Gesichtspunkt aus zu betrachten, denn nach unserer Auffassung gehören sie als Ganzes in das Gebiet der Kunst. Ich versuchte demzufolge, eine Interpretation des künstlerischen Schaffens zu bieten, einen gemeinsamen Nenner für seine Untersuchung zu finden und einen Beitrag zur Frage der Psychologie und der Kanons des Volksschaffens zu leisten. Das dieserart ausgerichtete Studium führte z. B. nicht nur zum Vergleich

⁵ Vgl. O. Hostinský, o. c., S. 36.

ganzer Melodien, sondern ich legte auch noch größeres Gewicht häufig auf die Übereinstimmung der einzelnen strukturalen Elemente. Ich ging ähnlich, wie in der Volksdichtung vor, bei der auch nicht die Tendenz herrscht, nur stofflich übereinstimmende Momente, sondern auch übereinstimmende Merkmale der poetischen Mittel zu vergleichen. Neben der inneren and äußeren Zusammensetzung der Einheiten widmete ich der Art der Traditionsübernahme der folklorischen Kompositionen, ihrer Funktion im Leben des Volkes, ihrem Leben im Milieu und dessen Einfluß auf sie gewisse Aufmerksamkeit. Ich beachtete tunlichst alles, was von innen und außen auf den Organismus der folklorischen Einheiten wirkt, was ihre Veränderung — ob in der Form oder in der Zusammensetzung — hervorruft, wie diese Veränderungen bemerkbar werden. Wir sahen, daß dabei ein ganzer Komplex von Einwirkungsursachen, eine ganze Ansammlung von Faktoren mitwirkt, deren allmähliches Erkennen zu den sehr wichtigen Aufgaben der Folkloristik gehört.

125. Ich habe das Material in lebendigem Zustand, direkt im Territorium und nach Aufzeichnungen studiert. Beides ergänzt einander wie in den biologischen Disziplinen. Ich habe jedoch auf die lebendige Überlieferung und auf tonfixierende Aufnahmen großen Nachdruck gelegt. Ich war ebenfalls bemüht, zum Wesen des Interpretationsstils vorzudringen, dem die Ethnomusikologie bisher noch nicht genügend Beachtung geschenkt hat. Ich ging bei allen diesen Forschungen stets vom quantitativen Prinzip aus — von der Gegenüberstellung konkreter individueller Ausdrücke. Denn ansonsten wäre eine seriöse Verallgemeinerung nicht möglich.

Beim Studium des Lebens der folklorischen Einheiten, deren progressiver Entwicklung und Verfalls, ihrer Stabilität und Veränderlichkeit, der Interpretationsarten und Fähigkeiten der schöpferischen Individualitäten wandte ich auch experimentelle Methoden an. Einerseits waren es Formen der rückläufigen Forschung (beispielsweise der Wiederholung einer bestimmten Einheit durch mehrere verschiedene Interpreten sofort oder in kürzeren oder längeren Zeitabständen). Daneben habe ich aber auch beobachtet, wie rasch die Musikanten ein unbekanntes Lied erfassen und wie schnell sie es erlernen u. ä. m.

126. Die Darstellung der Entwicklung der Volkstanzmusik habe ich häufig auf Liedmaterial gestützt. Ich tat dies mit dem Bewußtsein, daß die vokale und die instrumentale Seite in der Volksmusik noch enger miteinander verknüpft sind als in der Kunstmusik, und weil die weitaus größere Stabilität oder die verhältnismäßig geringere Veränderlichkeit des Liedmaterials gegenüber dem instrumentalen bekannt ist.⁶ Aus diesem Grunde konnten wir die vokalen Ausdrücke als Beweismaterial für das Studium der Entwicklung der Volkstanzmusik heranziehen. Die vokalen Ausdrucksformen sind konservativer. Das Liedmaterial wird meistens nur mit geringfügigen Abänderungen von Generation zu Generation weitergegeben. Freilich finden sich auch unter den Sängern sehr schlagfertige Improvisatoren, die das Lied in jeder einzelnen Strophe zu variieren

⁶ Diese Frage berührte als einer der letzten bei uns O. Elschek, *Sólová hudba*, o. c., S. 44 f. u. 72. Ich ergänze hier einige seiner Schlußfolgerungen, die sich jedoch im wesentlichen mit den meinigen decken.

verstehen. Die Sänger improvisieren insbesondere beim individuellen Ausdruck und verzichten im Kollektivgesang auf größere Improvisationen. Beim Gemeinschaftsgesang gleichen sie sich in der Regel der Interpretationsweise an, die am Ort, im ganzen Gebiet oder der Generation allgemein bekannt ist, wobei der Einfluß hervorragender Sänger sichtbar wird. Bei den Instrumentalisten ist dies anders.

In der instrumentalen Musik zeigt sich die Entwicklungsdynamik weitaus intensiver als im vokalen Ausdruck. Ich denke hiebei nicht nur an die verhältnismäßig rasche Veränderung der Instrumentalbesetzung, sondern auch an die viel größere Individualität in der Wiedergabe bei den einzelnen Volksinstrumentalisten im Vergleich zu den Sängern. Schon die Fortführung im Gedächtnis allein, das Lernen des Gehörten ist im instrumentalen Ausdruck komplizierter als im vokalen. Bevor der Instrumentalist sein Instrument nur gut beherrscht, muß er lange lernen. Im Volksmilieu handelt es sich vor allem um Autodidakten, die durch Anhören und Beobachten anderer, erfahrenerer Musikanten lernen. Gleichzeitig mit dem empirischen Weg der Beherrschung des Instrumentes erringt der Instrumentalist auch die Improvisationsfähigkeit, er entwickelt sein musikalisches Vorstellungsvermögen, seinen Sinn für den ornamentalen Aufbau der Melodie oder für das mehrstimmige Element. Der verhältnismäßig individuelle Weg jedes Instrumentalisten führt im weiteren zur Schaffung eines persönlichen Reproduktionsstils der einzelnen Musikanten, bei dessen Entwicklung das Talent eine wichtige Rolle spielt. Deshalb sind auch die Instrumentalisten weitaus origineller in ihrem Ausdruck als die Sänger, obwohl auch diese im Rahmen des kanonischen Stils des Ortes oder des Gebietes schöpferisch wirken. Wenn sie allerdings allzusehr über die eingelebte Norm hinausgehen, werden sie vom Kollektiv kritisiert. Die volksinstrumentalen Ausdrücke, die wir als gleichwertig mit dem Liedschaffen ansehen, sind durch die technische Disposition, durch die Möglichkeiten, die das Instrument bietet, durch die Stimmung, das Gefühl und hauptsächlich auch durch die Absicht des Spielers beschränkt. Alle diese Umstände haben an der improvisatorischen Fähigkeit der einzelnen Spieler ihren Anteil.⁷

Ist die Improvisation vielen anderen Zweigen des Volksschaffens⁸ eigen, so nimmt sie im musikalischen Volksschaffen einen ungewöhnlich bedeutenden und in der Instrumentalmusik einen ganz außergewöhnlichen Platz ein. Der Instrumentalist wurde unter den bei uns herrschenden Bedingungen nach dem örtlichen Usus zur Improvisation angeleitet. Das Kollektiv forderte von dem Spieler die Fähigkeit, das Lied verschieden zu verzieren, und er übte das. Für den Musikanten bedeutet das ein grundlegendes und vorrangig schöpferisches Prinzip, in dessen Rahmen er seine eigenen schöpferischen Kräfte geltend macht. In den Kapellen handelt es sich selbstverständlich um eine kollektive Improvisation. Alle Instrumente improvisieren, wobei wir nicht besonders betonen müssen, daß auch in der Volksmusik die Improvisation nicht mit Zufälligkeit oder einer geringen Ausgeprägtheit zu verwechseln ist.

⁷ Vgl. D. Holý, *Improvizace*, o. c., S. 9.

⁸ Vgl. P. G. Bogatyrev, *Tradition and Improvisation in Folk Art*, Moscow 1964.

127. Der Gesamtcharakter des instrumentalen Ausdrucks ändert sich demnach schneller (in bezug auf die Anwendung der Instrumente, ihre Bauart und technische Vollendung, in bezug auf das mehrstimmige Element, die ornamentale Verzierung, den Ausdruck und die Rhythmisierung — wenn die Instrumentalbesetzung wesentlich geändert wird). Doch trotzdem gelangten wir zu dem Schluß, daß die Instrumentalisten im Horňácko, ähnlich wie in vielen anderen Gebieten, am Schaffen von neuen Melodien und umso eher von Texten keinen so großen Anteil haben wie die Sänger oder wie jene Träger der instrumentalen Musik, die selbst auch gesungen haben, das heißt wie die Solospieler, die vor allem auf verschiedenen aerophonischen Instrumenten spielen. Bei unseren, den Tanz begleitenden Instrumentalisten habe ich eher die Improvisationsschnelligkeit und ihren Einfallsreichtum bei der Verzierung der Melodie betont, was rückwirkend wiederum in der Läuterung der Variationstechnik der Sänger zum Ausdruck kam.

Es scheint, daß sich in Ostmähren und der Slowakei seit Janáčeks Zeiten der Einfluß der Streicherbesetzung auf die Struktur der Melodien der Volkslieder vergrößert hat. Zu Recht wurde der Nachdruck auf die Mehrstimmigkeit, das rhythmische Element, die Ornamentik und auf Vortragelemente gelegt. Auch ich habe bei meiner Stilanalyse die gleichen Erscheinungen betont, doch hatte die Entwicklung aller dieser genannten Faktoren in unseren östlichen Liedgebieten keinen so großen Einfluß auf die Melodien selbst. Die Verbesserung der Streichinstrumente hat hier nicht wie in den westlichen Gebieten gewirkt, wo es gemeinsam mit ihrer rascheren Verbreitung auch zu einem starken Einander-Beeinflussen mit der hohen Kultur kam.⁹ Die Besetzung der modernen Streichinstrumente ist anscheinend in den östlichen Liedgebieten der Entwicklung der Melodien vorausgeeilt, die sich, sofern sie überhaupt auf dem Hintergrund des instrumentalen Spiels entstanden sind, auf andere Instrumente, vor allem auf die aerophonischen stützen. Die Entwicklung der Instrumentalmusik fand hier also das Lied in einer verhältnismäßig archaischen Gestalt vor. Die Tradition war — unterstützt durch eine äußerst enge Verbindung mit einer konservativen Gewohnheitstradition — so stark, daß sie das Verschwinden der alten Melodien verhinderte und daß es auch zu keinen größeren Änderungen dieser Melodien kam. Deshalb können wir ältere Ansichten über den Einfluß der Spielmannskapellen auf die Form des Volksliedes nicht nur in unserem, sondern auch in mehreren anderen östlichen Liedbereichen mit großer Reserve entgegennehmen. Das Spezifikum der Spielmannskapellen besteht nicht in diesem Maße in der Beeinflussung der schöpferischen kompositorischen Vorgänge, sondern hauptsächlich in der reproduzierenden und interpretierenden Seite. Aber auch reproduktionsmäßig haben die Streichbesetzungen in manchem an das ältere Instrumentalspiel angeknüpft, und zwar auch bei solchen Instrumenten, die nicht immer zur Begleitmusik beim Tanz benutzt wurden.

⁹ Die Charakteristik der Melodien unseres westlichen Stils als „instrumental“, deren Urheber O. Hostinský ist (o. c., S. 13 f. und insbesondere 39), hat in diesem Zusammenhang ihre wesentliche Begründung, aber auch der Terminus „vokal“-Typ für die Melodien in unseren östlichen Liedgebieten, kann verteidigt werden. Vgl. dazu meine Arbeit *Zum Studium*, o. c. (im Druck).

126. Die auffälligste Eigenständigkeit gegenüber den instrumentalen Kapellen in Westmähren und Böhmen beruht nicht so sehr auf der verhältnismäßig jungen Unterschiedlichkeit der instrumentalen Besetzungen, sondern insbesondere auf den stilbildenden Elementen, der Mehrstimmigkeit, der Verzierung und der Rhythmik. In den westlichen Gebieten der Tschechoslowakei entwickelte sich nämlich bei den klassischen Volkskapellen die Instrumentalgruppe mit der rhythmischen Begleitfunktion nicht selbstständig, während diese Gruppe bei den Kapellen in Ostmähren und der Slowakei den grundlegenden Bestandteil des Ensembles bildet. Die Begleitung der Streichinstrumente bildet hier die rhythmische Grundlage, wobei ich nicht ausschließen möchte, daß sie an die Rhythmisierung anknüpfen konnte, die ursprünglich anderen Instrumentalgruppen zu eigen war.

Die Rhythmik, die wir in das System des Rhythmus „aksak“ einreihen, ist von der Duvajbegleitung der Streichinstrumente getragen, diesem unverlöschenden und regelmäßigen Puls, der fast in jedem Gebiet seine Besonderheiten besitzt. Zwischen den einzelnen Werten bestehen sehr geringe Bruchteilverhältnisse, von denen man in der klassischen Theorie des Rhythmus nicht einmal träumen konnte, die jedoch ungewöhnlich exakt eingehalten werden. Aus dieser rhythmischen Grundlage der Begleitinstrumente ragt das Spiel der melodietragenden Instrumente und der vokale Ausdruck heraus. Diese beiden Elemente betonen nicht immer die von der rhythmischen Gruppe akzentuierten Stellen, sondern sie legen ihren eigenen Nachdruck auch zwischen sie. Und aus diesem Kontrast der rhythmischen und der melodischen Sektion bildet sich in entscheidendem Maße die für die Volksmusik in diesem Gebiet typische eigenartige Spannung.

Im mehrstimmigen Gefüge schöpfen die traditionellen Ensembles im Horňácko auf die Weise, daß sich dem Cantus firmus die weiteren Stimmen zugesellen. Der Cantus firmus wird vom vokalen Tenor gebildet, der — wenn nicht gesungen wird — vor allem in die hohe Lage der melodischen Instrumente übergeht, die ihn melodisch und rhythmisch ausgiebig kolorieren. Der Cantus firmus wird in diesem Falle nur zu der gedachten Grundrißbasis der musikalischen Architektur. Aber auch die sich beigesellenden Stimmen sind sehr melodisch und verhältnismäßig selbständig durchgearbeitet, obwohl hier keineswegs von einer rücksichtslosen Linearform die Rede sein kann. Diese Volksmusik steht auf dem Scheideweg zwischen den linear und den vertikal geführten Stimmen. Wollen wir es anders ausdrücken, können wir auch von einem Zerfall der linear entstehenden Mehrstimmigkeit und einem Antritt der funktionell geführten Stimmen oder von einer Mischung der Elemente der varianten Heterophonie mit den funktionell geführten Stimmen sprechen. Hierbei ist die Stimme des Typus der varianten Heterophonie frei von der Grundstimme abhängig. Die oberen Stimmen sind sehr beweglich und ihre Beweglichkeit ist durch die Ornamentik ausgedrückt, während die unteren Stimmen, obwohl sie in wesentlichem Maße melodisch geführt sind, doch zum Statischen inklinieren. Erst in der neueren Phase kam es zu einer bewußteren Ausnutzung des Akkordsystems. Die technischen Verbindungen, durch die in unserer Volksmusik die Mehrstimmigkeit gebildet wird, sind aber auch auf rhythmischem

Gebiet nicht strikt gegeben. Nehmen wir das Tonergebnis unserer Ensemblesmusik, dann handelt es sich im wesentlichen um eine Polyrhythmik.

129. Vom Standpunkt der instrumentalen und der vokalen Volksmusik aus betrachtet, gehört das Horňácko zweifellos zu den beachtenswertesten Gebieten der Tschechoslowakei. Vor allen anderen Erscheinungen der Volkskultur waren es das Lied und die Kunst der Volksmusikanten, die durch ihren Reichtum, ihre Eigenständigkeit und in gewissem Sinne auch durch ihre Originalität die Öffentlichkeit so stark beeindruckten. Die Träger der instrumentalen und der vokalen Musik hielten ihren traditionellen Charakter bis in unsere Tage aufrecht. Tradition bedeutet jedoch nicht, daß sich die Volksmusik des Horňácko nicht geändert hat. Wir verstehen darunter, daß sich die innere und organische Entwicklung der Volksmusik in diesem Gebiet bis heute im wesentlichen nicht geändert hat. Es kann auch nicht behauptet werden, daß die instrumentale Musik im 19. oder gar im 18. Jahrhundert oder noch früher so gewesen wäre, wie sie heute ist. Alle Generationsveränderungen der Träger der Instrumentalmusik, die Veränderungen ihrer Lebensbedingungen und ihres Denkens, sowie die Veränderungen in der Instrumenteerzeugung und der Technik bestimmten auch die instrumentale Volksmusik.¹⁰

Die entwickelte Spielmannstradition im Horňácko bildete den Nährboden für die Erneuerung und Gründung sog. Spielmannskapellen auch in der näheren oder weiteren Umgebung. Daran hatten nicht nur die vor kurzem noch absolut vereinzelt notierten Aufzeichnungen der volkstümlichen Ensemblesmusik ihren Anteil, die schon in den 80er Jahren des verflossenen Jahrhunderts von Martin Zeman gemacht wurden. Sie wurden übrigens zum ersten Male in den Sammlungen von Bartoš publiziert, später wurden sie einige Male nachgedruckt und auch von Janáček propagiert.¹¹ Der Einfluß der Musikanten aus dem Horňácko machte sich ferner bei der Gründung und Entwicklung von neuen städtischen Kapellen auch durch aus dem Horňácko stammenden Studenten geltend, die sich später außerhalb ihrer Heimat niederließen und durch Jahre hindurch wirkten und weiterwirkten. Ein anderes Mal besuchten die Begründer oder Erneuerer der Spielmanns- oder Zimbalkapellen aus näheren und entfernten Gebieten die Spielleute im Horňácko oder forderten diese zum Auftreten auf. Das Spiel der Kapellen aus dem Horňácko bot auch einigen Schriftstellern und bildenden Künstlern zahlreiche Anregungen und inspirierte zahlreiche Komponisten. Dieser zehn Gemeinden im Slovácko umfassende Raum errang auch in der nationalen Kultur seinen Platz.

130. Das Bestreben dieser Arbeit war es, ein Gesamtbild der Entwicklung und des Stils der Volksmusik in einem der ausdrucksvollen südostmährischen ethnographischen Gebiete zu bieten. Obwohl es sich um eine Arbeit handelt, die sich mit einer regionalen Problematik befaßt, und obwohl darin auf die deskriptive Seite Nachdruck gelegt wird, hat sie sich

¹⁰ Ähnlich O. Elschek, o. c., S. 44.

¹¹ L. Janáček, o. c., z. B. S. 259 ff.

nicht nur auf die bloße Aufzählung von Tatsachen beschränkt. Ich bemühte mich auch um das Erkennen ihrer gegenseitigen Beziehungen. Es handelte sich um die Angliederung der Volkskultur eines ethnographischen Gebietes in breitere Zusammenhänge, um die Erfassung der allgemeinen Entwicklungstendenzen, um die Interpretation des Materials vom ästhetischen, psychologischen und soziologischen Gesichtspunkt aus auf der theoretischen Basis des gegenwärtigen Standes unserer Wissenschaft. Bei der Feststellung der Einflüsse waren wir zu erkennen bestrebt, wie sich Sinn und Funktion der übernommenen Anregung ändern, wie sich die Anregung geltend gemacht und transformiert hat. Uns interessierte ebenfalls der regionale Beitrag des Hornácko zur folklorischen Tradition und zur nationalen Kultur.

Auch in dieser regional ausgerichteten Monographie, die sich mit dem Problem der Entwicklung und des Stils der Volksmusik in einem Teil des Gebietes an der Grenze zwischen Mähren und der Slowakei befaßt, konnten wir auf der einen Seite eine Reihe von übernationalen Verbindungen beobachten, die dem folklorischen Material eigen sind, ebenso wie manchmal äußerst eng ortsbedingte Originalitäten und Besonderheiten. Mit anderen Worten waren wir bestrebt, die Einzelheiten vor allem so zu studieren, daß ihre Zusammenhänge mit dem Ganzen nicht in den Hintergrund treten, und andererseits bemühten wir uns, auch in entgegengesetzter Richtung — vom Ganzen zu den Einzelheiten — vorzugehen. Hierbei gewährt uns die Gegenwart nicht nur ein Bild, in dem die Elemente ursprünglicher heimischer Abstammung mit den fremden untrennbar vereint, sondern auch alte mit neuen Elementen verbunden sind.¹² Die Darlegung der eigenständigen, originellen und der mit den Traditionen anderer Nationen übereinstimmenden Erscheinungen, die Erkenntnis alter und neuerer Schichten, das ist nach unserer Auffassung das Ziel der vergleichenden Folkloristik. Wir konnten uns vielfach von dem dichten Netz der Beziehungen überzeugen, von dem die Volkskultur in diesem Gebiet durchwoben ist, doch war es nicht einfach, eindeutig die genetischen Kontaktverbindungen und die polygenetischen Zusammenhänge zu bezeichnen. (Nur selten handelte es sich bei den übereinstimmenden und einander ähnelnden Erscheinungen, auch dort, wo wir die Möglichkeit einer direkten Verbindung entdeckten, um einfache Beziehungen, in den weitaus meisten Fällen war das Gegenteil der Fall.) Einige Mal haben wir deshalb die Möglichkeit eines Ineinanderschmelzens dieser beiden Hauptquellen der übereinstimmenden Elemente angedeutet. Wir haben die kulturellen Beziehungen, die vielfach internationaler Natur waren, an in unser Fachgebiet fallenden Erscheinungen aufgeklärt und haben dabei Methoden angewandt, die speziell der Ethnomusikologie eigen sind. Der Stand der bisherigen Forschung, die zur Verfügung stehenden Quellen und die Vorbereitungsarbeiten gestatten jedoch einstweilen nur eine teilweise Interpretation.

Nach mehr als einer Hälfte dieses Jahrhunderts können wir immer noch bescheiden bei den Worten des Begründers der tschechoslowakischen Ethnomusikologie, Otakar Hostinský, verweilen, der an der Wende vom

¹² Ähnlich O. Hostinský, o. c., S. 7.

19. zum 20. Jahrhundert schrieb, daß unsere Volksmusik einstweilen ein noch ungenügend überprüftes Feld sei, weshalb es in absehbarer Zeit auch ausgeschlossen sei, eine gründliche Synthese vorzulegen.¹³ Wir wollen jedoch die vielen wertvollen Beiträge unserer Ethnomusikologie damit absolut nicht abwerten. Diese Teilanalysen schaffen ganz im Gegenteil nach und nach die Voraussetzungen für eine synthetische Arbeit, die alle grundsätzlichen Fragen unserer Volksmusikkultur in ihrer Gänze, Kompliziertheit und Proportionen auslegen wird.

¹³ *Ib.*, S. 47.