

Vysloužil, Jiří

Sušils Sammlung Mährischer Volkslieder (Moravské národní písně) aus metrorhythmischer Sicht : (Beitrag zur Kritik der Notationsweise des Volksliedes)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [41]-62

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112178>

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.

J I Ř Í V Y S L O U Ž I L

**SUŠIL'S SAMMLUNG MÄHRISCHER VOLKSLIEDER
(MORAVSKÉ NÁRODNÍ PÍSNĚ)
AUS METRORHYTHMISCHER SICHT**

(Beitrag zur Kritik der Notationsweise des Volksliedes)

Sušils Monumentalsammlung mährischer Volkslieder stellt ethnographisch, literarisch und musikalisch eines der bemerkenswertesten Denkmäler des tschechischen Kunstschaffens dar. Sie fixiert in Schrift und Notenaufzeichnung das folkloristische Liederrepertoire so, wie es sich in Mähren und Schlesien in mündlicher Überlieferung erhalten hat, und wie es dann František Sušil für die Buchausgabe bearbeitete. Generationen tschechischer Komponisten haben die künstlerische Einzigartigkeit der Sušilschen Sammlung bewiesen, indem sie aus ihr inspiratorisch und thematisch geschöpft haben (P. Křížkovský, A. Dvořák, L. Janáček, V. Novák, B. Martinů u. a.). Folkloristen und Theoretiker interessierte Sušils Sammlung als eine der Hauptquellen des wissenschaftlichen Studiums des Volksliedes.

Die Sammlung von Volksliedern, deren ursprüngliche Mission vor allem der Förderung des erwachenden Nationalbewußtseins galt, geriet damit in den Mittelpunkt kritischer Erwägungen von Sachverständigen, man begann an sie die gleichen Maßstäbe anzulegen, wie an jede andere literarische oder musikalische Quelle. In den Vordergrund des Interesses gelangte die Frage der Authentizität, der Glaubwürdigkeit und der Objektivität von Sušils Aufzeichnungen und seiner ganzen Sammlertätigkeit, insbesondere der Notationsweise, welche aus begrifflichen Gründen vor allem die Musiker interessierte. Sušils Fortsetzer František Bartoš und seine Mitarbeiter, Eduard Peck und andere tschechische Volksliedsammlern aus Mähren und Schlesien übernahmen im Prinzip die Notationsweise Sušils, aber schon Leoš Janáček reagierte als einer der ersten kritisch auf Sušils Auffassung der „mährischen Volkslieder“ unter anderem in seiner und Bartošs Sammlung Blumenstrauß aus mährischen, schlesischen und tschechischen Volksliedern (*Kytice z národních písní moravských, slezských a českých*, 1890, 4. Aufl. 1953), in der er einzelne Aufzeichnungen Sušils so verbesserte und einrichtete, daß er die Fehler gegen die Grundsätze der musikalischen Deklamation beseitigte, die Sušil als Anhänger des

quantitativen prosodischen Prinzips bei der Notation seiner Lieder nur ausnahmsweise respektierte.¹

Two musical staves showing a folk song melody. The top staff is labeled "Sušil 2. 366" and "Nápv inový z val. mezivří". The bottom staff is labeled "Kytice 151". Both staves show the same melody with the lyrics "Sestra bro - tra vystrá - ji - - to..." written below the notes.

Ein weiterer kritischer Beurteiler Sušils, der intime Kenner des mährischen Volkslieds Vladimír Ůlehla (ein Bekannter mährischer Biologe), lehnte Sušils Auffassung deshalb ab, weil sie die besondere metrische Gliederung der ostmährischen Volkslieder negierte, welche nach Ůlehlas Meinung eine Neigung zum „ungeraden Metrum, zum Fünf-, Sieben-, Neunachteltakt“ hatten.

V. Ůlehla gelangte auf Grund seiner vieljährigen Erfahrung zu der Ansicht, daß der Takt in die Darbietung des Volksgesanges durch den Schritt oder den Tanz übertragen wird, das musikalische Metrum sei deshalb in den mährischen Volksliedern „immer gleich einem oder zwei Spazier- oder Tanzschritten“. Nach V. Ůlehla setzen jedoch die Sänger den Ton der musikalischen Phrase nicht gleich in die erste schwere Zählzeit des Taktes an, sondern mit einer gewissen Verspätung, wodurch im ostmährischen Volkslied jene „Ůlehaschen ungeraden Metren“ entstehen.² V. Ůlehla lehnte also Sušils Notationsweise der Volksmelodien im regelmäßigen festen Takt (etwa in der Art der akzentstufigen Melodik) nicht vollständig ab, sondern hatte eher Einwände gegen ihre konkrete Realisierung, weil sie angeblich das Metrum und den Rhythmus der „mährischen Volkslieder“ den Normen des klassischen musikalischen Stils anpaßte.

Im Vertrauen auf seine Kenntnis der lebendigen ostmährischen Liedfolklore erlaubte sich V. Ůlehla bei seinen Übertragungen von Sušils Mährischen Volksliedern noch wesentlichere Eingriffe und Korrekturen des musikalischen Metrums und Rhythmus als L. Janáček. Einige von Sušils Aufzeichnungen übernahm er in seine kurzgefaßte Monographie „Mährische Volkslieder“ (50 mährische Lieder — 50 moravských písní) unverändert, aber andere wieder verbesserte er so, daß er ihnen eine

¹ Vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus lassen sich bloß Janáčeks Änderungen des musikalischen Metrums teilweise akzeptieren. Seine Eingriffe in die Struktur des Rhythmus nützen zwar der Logik der Melodien, verletzen aber manchmal die quellenreine Unberührtheit von Sušils „Mährischen Volksliedern“ (Kytice — Blumenstrauß, nach der IV. Auflage Nr. 10, 22, 62, 148, 151, 172, 175, 180). Später ging L. Janáček in seinen folkloristischen Arbeiten bei der Kritik von Sušils Sammlung feinfühlicher vor. Näheres hiezu vgl. in meiner Studie: *Janáčkovy marginalie k „Moravským národními písním“* (Janáčeks Marginalien zu den „Mährischen Volksliedern“) in *Český lid* 1969 u. w.

² V. Ůlehla, *50 moravských písní* (50 Mährische Lieder), Praha 1940, S. 14 f. und später im Buche *Živá píseň* (Lebendes Lied), Praha 1949, S. 310 f.

ganz veränderte metrorhythmische Bedeutung gab. So z. B. übertrug er das schlesische Tanzlied „Aj zerzaj, zerzaj“, das Sušil im $\frac{3}{4}$ -Takt aufgezeichnet hatte (Nr. 442 von Příbor), in ungeraden $\frac{7}{8}$ -Takt (50 mährische Lieder Nr. 25).

M takt = 2 kroky o tempu 84
♩ = 147

Aj, zerzaj, zerzaj, mój komí - čku vrany, přes pole je - du - - - ci,
a - by usly - že - la moje naj - mi - lejši v komorce se - du - - - - ci.

Die sachliche und heuristische Fragwürdigkeit dieses Unterfangens Ůlehlas ist auf den ersten Blick klar zu erkennen (in seiner eigenen Sammlertätigkeit ist V. Ůlehla diesem Lied nie begegnet und konnte daher seine „authentische“ Fassung gar nicht kennen) und die Herausgeber der Neuauflage von Sušils Mährischen Volksliedern (4. Aufl. 1941) Robert Smetana und Bedřich Václavek haben diese Art von „Kritik“ der Notenaufzeichnung eines Volksliedes mit Recht abgelehnt, da sie nach ihrer Meinung

- a) einen wesentlichen Eingriff in den musikalischen Organismus von Sušils Sammlung eines literarischen und musikalischen Denkmals besonderer Art bedeutete,
- b) und vor allem deshalb, weil es sich um schwer kontrollierbare und legalisierbare Eingriffe und Änderungen handelte.³

Auch weitere eventuelle Argumente, daß einzelne fehlerhaft aufgezeichnete Lieder bis zum heutigen Tag, d. i. nach mehr als 80 Jahren fast unverändert gesungen werden, akzeptierten R. Smetana und B. Václavek nicht, da sie sich im Laufe ihrer Sammlertätigkeit selbst davon überzeugen konnten, „wie sich innerhalb einer 40jährigen Liederschicht Dutzende von Marschliedern in Walzer verwandelten“ (Nachwort zur 4. Auflage der Sušilschen Sammlung. S. 761).⁴

Weder durch die kritische Herausgabe von Sušils Mährischen Volksliedern, noch durch die Aufregung und Polemik, die vor Jahren Ůlehlas Versuche einer metrorhythmischen Revision von Sušils Aufzeichnungen hervorriefen,⁵ wurden die Vermutungen um die quellenmäßige Glaubwür-

³ Im Interesse der Wahrheit muß gesagt werden, daß V. Ůlehla unter dem Eindruck der kritischen Stimmen auf die 50 Mährischen Lieder seine „Kritik“ der Sušilschen Notenaufzeichnungen fallen ließ. In seinem Buche *Živá píseň* konfrontiert er einfach seine authentischen Aufzeichnungen des Volksliedes aus Strážnice mit den Aufzeichnungen Sušils.

⁴ Unter Hinweis auf Smetanas Studie *Ústní lidové podání melodie* (Die mündliche Volksüberlieferung der Melodie), Musikologie I — 1938.

⁵ Von der wissenschaftlichen Fachkritik wurden sie nicht eindeutig aufgenommen. Vgl. die Artikel von P. Trost, *K rytmu a taktu v české lidové písni* (Zum Rhythmus und Takt des tschechischen Volksliedes) in *Slovo a slovesnost*, VII 1941, S. 47—49 und Jan Racek, *Nová edice moravských lidových písni* (Neue Edition der Mährischen Volkslieder), in *Casopis Matice Moravské*, LXV 1943, S. 175—186.

digkeit des größten und wertvollsten literarischen und musikalischen mährischen Denkmals aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig gelöst. Den einzigen positiven Gewinn dieser kritischen Erwägungen bildete die Erkenntnis, daß F. Sušil bei der Aufzeichnung seiner mährischen Volkslieder Taktschemata verwendete, aber die Antwort auf die Frage, worin der Schematismus seiner Notenaufzeichnungen beruht, wurde darin gesucht, daß er „Taktschemata der Kunstmusik“ verwendete (durch die er auch die natürliche Gesangs-Deklamation der folkloristischen Singweisen V. Úlehla drückte diesen Standpunkt der Kritiker von Sušils Notationsweise am radikalsten dadurch aus, daß er ablehnte, in seine Monographie über mährische Volkslieder die älteren Aufzeichnungen Sušils in jener Notation aufzunehmen, die sie „im wahren Sinne des Wortes in einen steifen Kragen – in ein ‚Herren-Metrum‘ zwängte“ (50 mährische Lieder, S. 15).⁶

Aber – kann man überhaupt behaupten, daß Taktschema der Kunstmusik die einzige entscheidende Komponente von Sušils Notationsweise gewesen wären, und läßt sich ferner überhaupt voraussetzen, daß wir zum Wesen von Sušils Notationsweise und mit seiner Hilfe auch zum metrorhythmischen Charakter der Mährischen Volkslieder schon dadurch vordringen werden, wenn wir einfach die Notationsweise Sušils ablehnen und nicht einmal zu begreifen und aufzuklären versuchen, warum F. Sušil bei der Notation seiner Lieder bestimmte Taktschemata verwendet und mit welchen Rhythmen er sie gefüllt hat?

• F. Sušil wuchs unbestritten in einem Kulturmilieu auf, das durchdrungen war von barocker und frühklassischer Musik (Studien am Piaristen-Gymnasium in Kroměříž [Kremsier] und später theologische und philosophische Studien in Brünn). Dieses besondere Musikklima der mährischen Kulturzentren überdeckte ohne Zweifel für eine Zeit alle lebendigen Musikeindrücke, die F. Sušil in seiner Jugend durch den Volksgesang und die Volksmusik gewonnen hatte. Aber vielleicht war es schließlich gar nicht die Musik des Barocks und der Klassik, die Sušils Auffassung der „mährischen Volkslieder“ direkt beeinflußt hat.

F. Sušil, einer der Beiträge zu den Slawischen Volksliedern František Ladislav Čelakovskýs (Slovanské národní písně, 1822–1827), mußte doch zumindest einige Singweisen und Klavierharmonisierungen tschechischer Volkslieder aus dieser Sammlung (zweiter Teil, erstes Buch) kennen, die metrorhythmisch im Geiste der Kunstmusik notiert und zum Teil in ein klassisches harmonisches Gewand gekleidet waren, durch das sich letzten Endes auch die späteren Harmonisierungen in Sušils Mährischen Volksliedern auszeichnen (1835, Vorwort 1832).⁷

In der Musikbeilage (91 harmonisierte Melodien zu 190 Texten) notiert F. Sušil die mährischen Volkslieder in einheitlichem und einfachem Takt (entweder $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt), in einem einzigen Falle verwendet er den $\frac{3}{8}$ -Takt, in 3 Fällen den Takt ♩ (alla breve), bei einem Liede (Nr. 153)

⁶ Die Abhängigkeit von der Theorie der Kunstmusik bei der Wahl der Taktschemata als eines der Merkmale von Sušils Notationsweise konstatieren auch R. Smetana und B. Václavěk (Nachwort, S. 754).

⁷ Jan Trojan klassifiziert in seiner Studie *František Sušil a jeho harmonisátoři* (František Sušil und seine Harmonisatoren), in *Hudební věda* 1969, Nr. 3, S. 354, diese Auffassung als spätbarocken Generalfaß.

gelangt der Auftakt zur Anwendung. Mit Tempoangaben sind zwar alle Melodien versehen, aber diese Angaben betreffen kaum jenes Tempo, in welchem die Lieder unter dem Volke gesungen wurden (F. Sušil benützt auch bei der Tempoangabe die gebräuchliche italienische Terminologie). Im periodisch und metrisch folgerichtig einheitlich gegliederten musikalischen Satz mißt dann F. Sušil den Rhythmus aus, dessen Regelmäßigkeit durch das gedehnte Ende einer musikalischen Phrase gestört wird, die er mit einer Fermate bezeichnet (Nr. 9), in der Sammlung aus dem Jahre 1860 beseitigt aber F. Sušil diese Fermate völlig und nimmt auch einige Veränderungen an der Melodie vor (Nr. 1027). Musikalisch, gattungsmäßig und regional war das Liedmaterial der ersten Sammlung Sušils noch nicht vielgestaltig, deshalb eiferte es den theoretisch noch wenig gebildeten und erfahrenen Sammler auch nicht zu einem Durchdenken von Notationsprinzipien an.⁸ Nach der Sammlung aus dem Jahre 1835 unterscheiden sich die mährischen Volkslieder nicht sehr von ihren Stammeschwestern, den tschechischen Volksliedern in Böhmen und mit diesen auch nicht von der „westlichen“ Kunstmusik des Barocks und der Klassik.⁹

Eine prinzipiell neue Ansicht über die metrorhythmische Struktur der „mährischen Volkslieder“ brachte auch die zweite Sammlung Sušils (1840) nicht, zu der F. Sušil die Melodien (288) in einem besonderen Hefte, diesmal schon ohne Harmonisierung, herausgibt.

Die Mehrzahl der Melodien in Sušils Sammlung aus dem Jahre 1840 ist in einfachem, einheitlichem, geradem und ungeradem Takt notiert, in dem dann der Rhythmus in Achtel-, Viertel- und Halbnoten gemessen ist, die niemals den periodisch gegliederten musikalischen Satz verletzen¹⁰; doch bringt die „Neue Sušilsche Sammlung“ — (Moravské národní písně — nová sbírka) als Ganzes gegenüber der Sammlung aus dem Jahre 1835 immerhin einige Neuheiten. In einem besonderen Verzeichnis am Ende des Textheftes vermerkt F. Sušil die Gattungszugehörigkeit seiner Lieder. Unter anderem registriert er 4 „Ernte- oder Schnitterlieder“, 16 „Hochzeitslieder“ und 11 „Tanzlieder“.

In der Notation der „Tanzlieder“ überwiegt der $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt und einige dieser Lieder werden dann unverändert in die große (dritte) Samm-

⁸ In seiner ersten Sammlung bezeichnet F. Sušil die Örtlichkeiten überhaupt nicht, aber R. Smetana und B. Václavěk verlegen die Provenienz der meisten Lieder in die nächste Umgebung von Rousínov bei Brünn, den Geburtsort Sušils. Auch hinsichtlich der darin vertretenen Arten ist die erste Sammlung Sušils ziemlich ärmlich. Wir finden in ihr einige Balladen und dann nur landläufige Lieder von Liebes- oder gesellschaftlicher Thematik. F. Sušil hat die gattungsmäßige Zugehörigkeit seiner Aufzeichnungen überhaupt nicht festgestellt.

⁹ F. Sušil interpretiert im Vorwort (1832) zur ersten Sammlung auch die Tonart der „Mährischen Volkslieder“ im Geiste der barocken und klassischen Musik und Theorie als Dur-Moll und übersieht bei den Melodien das Vorkommen von charakteristischen Tönen der sogenannten Kirchentonarten. Was nach Sušil die „Mährischen Volkslieder“ und slawische Lied überhaupt tonal vom westeuropäischen und auch tschechischen (nach der Terminologie der westlichen Musikologie „abendländischen“) Volkslied unterscheidet ist etwa die auffallende Oszillation zwischen Dur und Moll, die er mollezza dura nennt.

¹⁰ In einzelnen Fällen verwendet F. Sušil wieder Fermaten, in zwei Nummern ist die Melodie mit Auftakt notiert (Nr. 29 und 291). Als Novum muß man die Notation von 7 Liedern in zusammengesetztem Takt (C) vermerken.

lung Sušils aus dem Jahre 1860 übernommen. In dem Lied Nr. 362 Synček se u muziky točí (Sušil III., Nr. 1897), notiert im $\frac{3}{4}$ -Takt, erkennen wir einen charakteristischen Volkstanz aus Mittel- und Südmähren vom Typ der „zavádka“ im Lied Nr. 238, eine Variante der charakteristischen ostmährischen zweizeitigen Tanzmelodien in $\frac{2}{4}$ -Takt „Muzikanti, co děláte“ (Sušil III, Nr. 1769).

Bemerkenswert sind auch einige von Sušils Aufzeichnungen im Vierteltakt (C). Vier von den so notierten Liedern sind „Erntelieder“ (Nr. 13, 198, 231, 418) und ihr besonderer „langgezogener“ Charakter ist notationsmäßig auch durch seltsame Tempobezeichnungen ausgedrückt (*lento*, *adagio*, *tardissimo*, *tardissimo plenocho*), die vermutlich schon auf die Art der Gesangswiedergabe in der Volkspraxis Rücksicht nehmen. Im zusammengesetzten binären Takt wird dann ihr Rhythmus vorwiegend durch längere rhythmische Einheiten gemessen (die kürzeste ♩, die längste \ominus oder ♩). In seiner dritten Sammlung richtet F. Sušil zwar einige dieser „Erntelieder“ metrisch und rhythmisch ein,¹¹ offenbar zum Vorteil der rhythmischen Treffsicherheit der Aufzeichnung, aber auch in dieser rhythmisch noch unvollkommenen Notation der erwähnten „Ernte-“ (und auch „Hochzeits-“) Melodien können wir nirgends den Versuch erkennen, sie mechanisch in ein „Herren-Metrum“ zu zwingen.¹²

sušil 1840, č. 100
Adagio



úře - po - li - lo ma - lo křep - len - ho, křep - li - lo překrásná po - nen - ka.

Die Tatsache, daß zwischen der Herausgabe der zweiten und der dritten Sammlung ein Zeitraum von 13 bis 20 Jahren verstrich (das erste Heft der dritten Sammlung Sušils erschien im Jahre 1853, die ganze Sammlung im definitiven Wortlaut im Jahre 1860), war nicht nur durch äußere Umstände verursacht, durch Sušils ausgedehnte und aufreibende Sammlertätigkeit, sondern auch durch die intensive Vorbereitungsarbeit, ohne die er sein zahlenmäßig so umfangreiches, musikalisch, literarisch und

¹¹ Einzelne Lieder (Nr. 13, 231) übernimmt F. Sušil in die Endausgabe seiner „Mährischen Volkslieder“ (1860) überhaupt nicht. Vielleicht wurde er sich nachträglich der Unvollkommenheit seiner ersten Aufzeichnungen der „Erntelieder“ bewußt und konnte sie nach neuerlichem Anhören nicht wieder beglaubigen.

¹² Heute läßt sich allerdings nicht mehr entscheiden, wie weit die Unvollkommenheit der Notation der ersten Sušilschen Aufzeichnungen der „Erntelieder“ durch die Wiedergabe seitens der Volkssänger oder durch das Milieu verursacht wurde, in dem er diese Lieder aufzeichnete. In der Pfarre oder in der Schule erhoben sich die „gedehnten“ Gesänge nicht zu einer solchen rhythmischen Weite, wie in der freien Natur; darauf hat auch schon L. Janáček Bedacht genommen, vgl. meine Edition von *Leoš Janáček O lidové písni a lidové hudbě* (Über Volkslied und Volksmusik) Praha 1955, S. 122. Daß aber F. Sušil den „gedehnten“ Charakter seiner „Erntelieder“ schon in der Sammlung aus dem Jahre 1840 durch Tempoangaben und Messen der langen Töne andeutete, würde eher dafür zeugen, daß er sie in authentischer Wiedergabe direkt im Terrain gehört hat. In diesem Falle würde die Mängel der Notation auf sein Konto gehen.

ethnographisch so verschiedenartiges und neues Lied-Material¹³ nur schwer editorisch bewältigt hätte, das er für seine „Mährischen Volkslieder“ mit in den Text eingereihten Melodien anhäufen konnte (1860).¹⁴ Bei der Bearbeitung unseres Themas schätzen wir es besonders hoch ein, daß F. Sušil in seiner dritten Sammlung der Gattungsbestimmung und dem regionalen Ursprung seiner Aufzeichnungen erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet hat. Er verzeichnete genau die Örtlichkeiten und teilte die Lieder nach ihrer literarischen Thematik in zehn Gruppen ein, wobei er auch mehr oder weniger auf die ethnographischen Bindungen der Lieder zum folkloristischen Milieu Rücksicht nahm. Zu wesentlichen Veränderungen kam es in Sušils dritten Sammlung auch bei der Notation der Lied-Gruppen und Lied-Gattungen. Negativ werden wir bloß die Tatsache bewerten, daß F. Sušil auf die Tempobezeichnung der Melodien verzichtete. Nur in einigen wenigen Fällen bezeichnete er das Tempo nach der italienischen Terminologie (*lento* Nr. 262, 294, *grave* Nr. 1519, *grazioso* Nr. 345, *andante* Nr. 744, *tarde* Nr. 132, 2332, 2339, *tardissimo* Nr. 31, 1332, 1524, 2320, 2355), zu einer Aufzeichnung fügte er die volkstümliche Bezeichnung „helekavo“ (als Ruf) bei (Nr. 1586),¹⁵ die die Art der Gesangswiedergabe dieses Liedes charakterisierte. Diesen Mangel macht aber eine Reihe neuer Impulse und Elemente in Sušils Notationsweise wieder wett. Sie betreffen vor allem die Wahl und die Verwendung der Taktart – des musikalischen Metrums.

In allen zehn Gruppen der dritten Sammlung Sušils überwiegt zwar das einfache binäre ($\frac{2}{4}$ -Takt) oder das ternäre musikalische Metrum ($\frac{3}{4}$ -Takt), im *alla-breve*-Takt 15 Lieder, aber neben demselben werden bei der Notation einiger Lieder auch zusammengesetzte binäre und ternäre Takte verwendet. Im Ganztakt sind 74 Lieder notiert, im $\frac{3}{2}$ -Takt 25 Lieder, im $\frac{6}{8}$ -, $\frac{9}{4}$ -, $\frac{9}{8}$ -Takt sind mehr als 30 Lieder aufgezeichnet, in 16 Liedern wechselt F. Sušil binären und ternären Takt.

Von den 1889 Melodien der dritten Sammlung Sušils sind daher 169 Lieder anders notiert, als im einheitlichen einfachen Takte. Daneben zeichnet sich die Notationsweise der dritten Sammlung Sušils auch durch eine neue Art der rhythmischen Tonmessung in den gewählten Taktschemata aus. Triolen und andere unregelmäßige rhythmische Elemente sind weiterhin selten, aber andererseits trägt F. Sušil keine Bedenken, kurze (Sech-

¹³ Vollkommen neu oder wenigstens in größerer Anzahl sind insbesondere vertreten Legenden, Balladen, Hochzeits-, Ernte- und andere rituelle Lieder. Beispielsweise finden wir von 18 „Ernteliedern“ der dritten Sammlung Sušils (IV. Ausgabe, S. 488–491) nicht ein einziges in den Sammlungen vom Jahre 1835 und 1840.

¹⁴ Die Sammlung umfaßt nach dem Nachwort R. Smetanas und B. Václavks 2361 Lieder aus allen ethnographisch bedeutenden Gebieten Mährens und des tschechischen Teils von Schlesien. Einige Dutzend Lieder stammen auch aus den Randgebieten, die heute zu Polen und Österreich gehören. In der Sammlung sind praktisch auch alle typischen Gruppen und Arten der „Mährischen Volkslieder“ vertreten.

¹⁵ Die Melodien mit der Bezeichnung „*tardissime*“ (möglichst langsam, möglichst zögernd, möglichst langgedehnt) sollten nach Sušils Bemerkung (IV. Auflage, S. 488) zahlreicher sein. Nach Sušils bezifferten Hinweisen in dieser Anmerkung und den direkten Tempobezeichnungen bei den Melodien wurden in gedehntem Tempo gesungen: epische, Liebes-, Hochzeits-, Berufs- (Schnitter-) und rituelle Lieder. Musikalisch waren sie häufig von einem und demselben Typus.

zehntel- und Achtel-) sowie lange (halbe, punktuelle halbe, ganze — eventuell mit Fermate) Noten dort zu verwenden, wo er in der Notation die lebendige Wandelbarkeit und Kontrastfähigkeit der rhythmischen Motivgliederung bei einzelnen charakteristischen Typen der mährischen Volkslieder erfassen will. Schon aus der rhythmischen Gliederung der Melodien allein kann man dann nach gebührender Vergleichsanalyse und Kritik den Gesangs- und Musiktyp der Lieder bestimmen, die F. Sušil vorwiegend vom literarischen Gesichtspunkt aus klassifiziert.

Häufig ist Sušils sorgfältige Messung des Rhythmus wertvoll auch für die Kritik seiner Notationsweise.

Aber auch so bleibt in Sušils dritter Sammlung eine ganze Reihe ungelöster Rätsel. Sušils so häufig betonte Abhängigkeit von der Notationsweise der Kunstmusik (vor allem der Instrumentalmusik) ist nur eine der Fragen, die allerdings verschieden interpretiert werden kann (genetisch kann jeder einfache Takt sowohl von der Kunstmusik, als auch vom Volkstanz abgeleitet werden). F. Sušil verwendete außerdem, worauf wir bereits aufmerksam gemacht haben, neben einfachen Takten auch weniger gebräuchliche zusammengesetzte Takte, manchmal wechselte er Taktschemata in der Notation ab. Das eine Mal verwendete er bei der Notation eines und desselben Liedtypus den einfachen ternären Takt, das andere Mal wechselte er den einfachen binären mit einem ternären Takt ab. Zu den ungelösten Rätseln in Sušils Notationsweise zählt die Frage, warum und wie er den ternären Takt gebraucht und warum er zahlreiche „Legenden, Balladen, Ernte- und andere Lieder“ üblich im $\frac{3}{4}$ -Takt mit Auftakt aufgezeichnet hat, was den Regeln der tschechischen musikalischen Deklamation und letzten Endes auch dem syllabotonischen Prinzip widerspricht, auf dem der metrorhythmische Aufbau des tschechischen folkloristischen Verses begründet ist.¹⁶ Der Fragen und Rätsel um Sušils Notationsweise gibt es also mehr als genug und es wird uns nur freuen, wenn es uns in unserer Studie gelingt, einige zu klären.

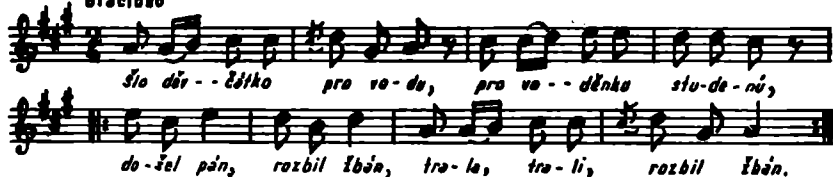
So ist vor allem kritisch zu prüfen, inwieweit man die Verwendung des einfachen geraden und ungeraden Taktes in Sušils Sammlungen (besonders in den Mährischen Volksliedern vom Jahre 1860) bloß als Beweis der Abhängigkeit von der Notationsweise der Kunstmusik auffassen kann, und inwieweit wir die Benützung des $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Taktes als Mangel von Sušils Notationsweise ansehen müssen.

Daß das Beispiel der barocken und der klassischen Musik auch auf F. Sušil wenigstens indirekt seine Wirkung geübt haben muß, haben wir schon im Zusammenhang mit der kurzen Analyse der Notationsweise seiner beiden ersten Sammlungen erwähnt. Aber selbst wenn sich F. Sušil, ähnlich wie die Volksliedsammler in Böhmen (die Beiträge Čelakovskýs, Ritter von Rittersberg, später Karel Jaromír Erben), tatsächlich nach dem Muster der Kunstmusik gerichtet hätte, dürfte man ihm dies in jenen Fällen nicht verübeln, in denen er den einfachen geraden oder ungeraden Takt bei der Notation von solchen Liedtypen verwendete, die strukturell mit „klassizistischen“ Melodientypen übereinstimmen. Gegen die Be-

¹⁶ J. Hrabák, *Úvod do teorie verše* (Einführung in die Verstheorie), Praha 1958, S. 741.

nützung des $\frac{3}{4}$ -Taktes können wir nichts einwenden im balladischen Lied aus Krumlov (Nr. 249), und die tanzmäßige Achttakt-Periode (4 + 4 Takte) eines Balladenliedes (ohne Provenienzangabe, Nr. 345),

sušil 8. 345
Brazioso



Što dáv -- žítko pro va -- du, pro va -- dnku stu -- de -- ná,
do -- šel pán, rozbil íbna, tra -- la, tra -- li, rozbil íbna.

konnte offenbar nicht anders notiert werden als im $\frac{2}{4}$ -Takt. Nicht nur metrorhythmisch, sondern auch tektonisch, melodisch und harmonisch handelt es sich hier um eine Melodie klassischen Typs, deren wir übrigens in Sušils dritter Sammlung noch genügend vorfinden.¹⁷

Insgesamt bilden aber die klassischen Melodientypen den weitaus kleineren Teil der dritten Sammlung Sušils, die Mehrzahl der Melodien, die Sušil im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt notierte, hat dagegen (tonal, tektonisch) alle Merkmale der Lieder des „östlichen“ Typs.¹⁸

Die Provenienz dieser Lieder wird daher auch sehr häufig von F. Sušil mit Örtlichkeiten aus Ostmähren und Schlesien bezeichnet. So sind zum Beispiel unter den 27 Volksliedern, die F. Sušil in einer der östlichsten Gemeinden der Mährischen Slowakei, in Březová bei Uherský Brod, aufgezeichnet hat, 14 Melodien im $\frac{2}{4}$ -Takt notiert, 12 Melodien im $\frac{3}{4}$ -Takt aufgezeichnet und nur in einem Lied wechselt der $\frac{2}{4}$ -Takt mit dem $\frac{3}{4}$ -Takt ab. Ungefähr den gleichen Prozentsatz können wir auch aus der Notation von 58 Liedern aus sechs nahe gelegenen Gemeinden (Hrozenkov, Komna, Lopeník, Nivnice, Suchá Loz und Strání) berechnen. Hier notierte F. Sušil im $\frac{2}{4}$ -Takt 23 Melodien, im $\frac{3}{4}$ -Takt sind 25 Melodien aufgezeichnet; nur die Anzahl der in zusammengesetzten oder abwechselnden Takten notierten Melodien ist höher (10)¹⁹ und ihre Verwendung kennzeichnet

¹⁷ Man findet sie in allen Gruppen der Mährischen Volkslieder, aber häufiger kommen sie in den „Wirtshaus-“ (d. i. Tanzliedern) aus dem mittleren und westlichen Mähren vor (Nr. 1734, 1743, 1761, 1773, 1774 u. a.).

¹⁸ Die tschechische Ethnomusikologie teilt gewöhnlich das tschechische einschließlich des mährischen Volksliedes in zwei Typen, den „westlichen“ („abendländischen“) und den „östlichen“ ein, obwohl Einteilung die komplizierte Vielschichtigkeit des Volksliedes in den böhmischen Ländern nicht voll erfasst. Manche Kennzeichen des „östlichen“ Typus, wie die reiche Auswahl an Tonarten, einschließlich der kirchlichen, die auf der ungeraden Taktzahl beruhende Periodizität und schließlich auch den unregelmäßigen Rhythmus finden wir, wenn auch in weit geringerem Maße, im Liedmaterial aus Mittel- und Westmähren, Böhmen.

¹⁹ Der überwiegende Teil der Lieder aus Březová und Umgebung gehört literarisch und ethnographisch dem „östlichen“ Liedertypus. Die Balladen entstammen dem slawischen Stoffkreis, die „Ernte“- , „Hochzeits“- und andere zeremonielle Lieder verraten ihre direkten Bindungen an sprachgebräuchliche Tätigkeit und an das charakteristische Bergmilieu, die Tanzmelodien in $\frac{2}{4}$ -Takt tragen den schneidigen Charakter der slowakischen und slawischen Tanzlieder. Die bunte Auswahl der Tonarten, der Hang zu charakteristischen Abweichungen in der Tonart und die eigenartige Architektonik reihen diese Lieder auch in musikalischer Hinsicht dem „östlichen“ Typus an.

Sušils Bemühen, sich bei der Notation der mährischen Volkslieder von den Fesseln des starren Taktes zu befreien. Wir werden an geeigneter Stelle darauf Bedacht nehmen, daß sich diese dynamische Auffassung Sušils von Takt und Rhythmus bei der Notation einiger Liedtypen vor allem jener, die keinen Tanzcharakter aufweisen, (also bei Balladen, Liebes-, Ernte- und Hochzeitsliedern, Legenden) bekundet, während in der stark vertretenen Gruppe von Liedern im $\frac{2}{4}$ -Takt (deren Grundtypen wir in jenen Abteilungen finden, die F. Sušil selbst vorwiegend als „Tanzlieder“ bezeichnet hat), das regelmäßige, stereotype musikalische Metrum die evidente und bestimmende Komponente der Musikstruktur bildet; es vereinigt die rhythmischen Glieder und Melodienmotive zu einem Ganzen, das musikalisch ganz und gar logisch wirkt. Den Zweivierteltakt in den Liedern aus der Umgebung von Březová kann man daher als ethnographisches Faktum ansehen, das sich aus der musikalischen Struktur ihrer Melodien nicht eliminieren läßt.

Eine Frage bleibt nur die richtige Bestimmung des Zeitmaßes (der Länge) der einzelnen Töne, die Frage der rhythmischen Füllung des Taktes, den F. Sušil meist durch folgende rhythmische Formeln mißt:



(Nr. 794, 822, 1014, 1619, 1739, 1742, 1886, 2001 der dritten Sammlung Sušils.) Die Objektivität von Sušils Bestimmung und Bemessung des musikalischen Metrums und Rhythmus der Březover „Tanzlieder“ (in Wirklichkeit bloß einer der vielen Modifikationen des $\frac{2}{4}$ -Takt-Tanzes aus dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet) wird durch die späteren Aufzeichnungen der Březover „vrtěná“ (Drehtänze), heute Březover „sedlcká“ (Bauerntanz) genannt durch Leoš Janáček bestätigt, der sie im Jahre 1899 in Březová beim Tanz und bei Musikbegleitung notierte und der ihren Rhythmus und Takt nicht durch bloßes Abschätzen und Vergleichen der Töne maß, sondern außerdem durch Überprüfung der Zeitdauer (Länge) der Melodien und ihrer Teile mit Hilfe des Sekundenzeigers seiner Uhr und von Mälzels Metronom.²⁰ Durch Vergleich stellen wir fest, daß sich Janáčeks Aufzeichnungen von denen Sušils eigentlich nur dadurch unterscheiden, daß in ihnen mitunter Triolen verwendet werden, und daß sie tempomäßig genau gemessen und klassifiziert sind.

Im Prinzip unterscheidet sich Sušils Notation der Březover „Drehtänze“

²⁰ Hiezu vgl. aus dem zitierten Buche Janáčeks insbesondere die Abhandlungen Březovská píseň (Das Lied aus Březová), S. 210 und O hudební stránce národních písní moravských (Die mährischen Volkslieder in musikalischer Hinsicht), S. 260 f. Besondere Bedeutung gewann diese Messung durch Janáček bei der Notation der „gedehnten“ Lieder, wovon im weiteren die Rede sein wird. Heute muß allerdings Janáčeks Methode gegenüber der vollendeten graphischen Übertragung von Melodie und Rhythmus mit Hilfe des Melographen (vgl. F. L. L. HARRISON, M. HOOD, C. V. PALISCA, Musicology, Princeton University, 1953, S. 257), den die zeitgenössische Ethnomusikologie verwendet, als veraltet erscheinen. Im Vergleich zu Sušils Rhythmenmessung durch Abschätzung des Verhältnisses und kurzer Phasen, war Janáčeks Vorgehen doch immerhin vollkommener und glaubwürdiger, abgesehen davon, daß die objektiven Umstände (Aufzeichnung der Tanzlieder beim Tanz und mit Musikbegleitung), aber auch die subjektiven Umstände (das unstreitig vollkommenere Gehör und musikalische Vorstellungskraft) in Janáčeks Falle viel günstiger waren.

(vrtěná) in metrorhythmischer Hinsicht nicht allzusehr von den vollkommenen modernen Aufzeichnungen der Tänze im $\frac{2}{4}$ -Takt aus dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet, soweit wir allerdings die mäßige Dehnung des zweiten Achtels der Begleitfigur



außer acht lassen, die im Bauerntanzlied („sedlácká“) aus der Umgebung von Velká der Brüner Folklorist Dušan Holý gemessen hat.²¹ Nach dem Gesagten haben wir also dann keinerlei Grund, Sušils $\frac{2}{4}$ -Takt-Schemata bei der Notation der Tanzliedern aus dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet zu mißtrauen, wenn wir auf Grund der Kritik der Notationsweise und auf Grund der Feststellung der Provenienz und der Gattung des Liedes feststellen, daß es sich um Lieder handelt, die hier zu örtlichen Tänzen gesungen werden. Wir müssen dabei noch darauf bedacht sein, daß wir Tanzlieder sowohl in den Abteilungen „Wirtshaus-“, „Scherz-“, „allegorische und naive“ Lieder, als auch an anderen Stellen der „Mährischen Volkslieder“ von Sušil vorfinden (in den „Liebesliedern“, den „epischen Liedern“, ja sogar in den „geistlichen Liedern“).

Und dasselbe gilt auch von den Tanzliedern im $\frac{3}{4}$ -Takt, vom Typus des schlesischen altertümlichen Tanzes (starodávny) und der südmährischen Tanzführung „zavádka“ (mit metrorhythmischen Figuren in der $\frac{3}{4}$ -Takt-Begleitung,



die in reichem Maße bei den Melodien zu Liebes-, Hochzeits-, balladischen und geistlichen Texten vorkommen (neben Liedern der Abteilungen „Wirtshaus-“, „Scherz-“, „allegorische und naive Lieder“).²²

Manchmal freilich dürfte F. Sušil das metrorhythmische Schema der Tänze aus dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet nicht richtig erkannt haben und zeichnete ihre Melodie im $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takt auch dann auf,

²¹ D. Holý verwendet bei der Notation dieser Begleitfigur den $\frac{9}{16}$ -Takt (vgl. D. Holýs Buch, Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik, Brno 1969, S. 165) die Gesangsversionen der „sedlácká“ (des Bauerntanzes) notiert er aber im einfachen $\frac{2}{4}$ -Takt. V. Úlehla, der in den vierziger Jahren mit der schärfsten Kritik von Sušils Sammlung kam, notiert schließlich die Tanzmelodien gleichfalls im $\frac{2}{4}$ - ($\frac{4}{8}$ -)Takt, beläßt in der Begleitung die geraden Achtelnoten, aber den Gesang bezeichnet er regelmäßig in Quintolen mit Quintolenpause zu Beginn der Gesangsphrase (vgl. *Živá píseň*, Lieder Nr. 109, 133, 177, 246), also:



²² Daß auch „geistliche“ Lieder zu Tanzmelodien im $\frac{3}{4}$ -Takt gesungen wurden, dafür zeugt Sušils eigene Anmerkung zur „lyrisch-geistlichen“ Nummer 140 aus Nětčice bei Soběchleby: „Tanz- und Heiligenlied“. In vielen Legenden finden wir die typische metrorhythmische Gliederung zwischen den Tänzen „starodávny“ und der „zavádka“, manchmal ist der Legendentext einfach durch Tanzmelodien unterlegt: Nr. 9 – eine Variante des Tanzes „starodávny“ Nr. 609 aus Sušils Sammlung, Nr. 34 = eine Variante des Tanzes „starodávny“: „Bystra voda vylela“ (vgl. Anm. 23).

wenn er den $\frac{2}{4}$ -Takt hätte verwenden und in ihm dann den Triolen- oder einen anderen unregelmäßige Rhythmus ausmessen sollen (Nr. 1782 aus Francova Lhota, Nr. 1907 aus Radějov bei Strážnice, in der Abteilung „Wirtshauslieder“, das letzte der beiden Lieder ist in der Bartoš-Janáček-schen Sammlung aus dem Jahre 1901 unter der Zahl 1777 als Tanzlied „do skoku“ im $\frac{2}{4}$ -Takt angeführt).

Bei der Kritik von Sušils Notationsweise der Tanzmelodien haben uns Janáčeks genaue Aufzeichnungen aus Březová gute Dienste geleistet. An ihnen kennen wir die dokumentarische Glaubwürdigkeit von Sušils Notationsweise bei der Aufzeichnung von Liedern beglaubigen, die in bezug auf die Notation relativ am wenigstens problematisch ist. Aber der wahre Grund, warum wir gerade Březová und die nächste Umgebung als Ausgangspunkt unserer Kritik der Notationsweise von Sušils Volksliedersammlung gewählt haben, ist ein anderer.

Wenn wir uns nämlich entschlossen hätten, kritisch bloß die Frage zu erörtern, inwieweit sich Sušils Notationsweise für die Aufzeichnung seiner Tanzlieder eignet, dann hätte es genügt, jedweden anderen Landstrich der mährischen Slowakei, Walachei oder Schlesiens als Grundlage zu nehmen und das Resultat unserer Forschung wäre wahrscheinlich das gleiche geblieben:²³ daß die Notationsweise so wie sie F. Sušil bei der Notation der ostmährischen und schlesischen „Tanzlieder“ realisiert hat, ihre reale Grundlage direkt im autochthonen Liedmaterial dieser Gebiete hat, und daß man sie folglich nicht als bloße Ableitung der Kunstmusik und Theorie ansehen darf.²⁴

Doch haben wir die Lieder aus Březová auch deshalb zum Ausgangspunkt unserer Erwägungen gewählt, weil L. Janáček ähnlich wie F. Sušil in dieser urwüchsigen Gemeinde außer Melodien im $\frac{2}{4}$ -Takt (9 von der Gesamtzahl der 10 Lieder im $\frac{2}{4}$ -Takt sind „vrtěné“, „Drehtänze“), auch

²³ Auch bei der Kritik der Notenaufzeichnung von Volksliedern aus dem schlesischen Gebiet und der Gegend um Valašské Meziříčí könnten wir uns verlässlich auf Janáčeks zahlreiche Aufzeichnungen von instrumentaler Tanzmusik stützen. Sie zeigen, daß F. Sušil das metrorhythmische Schema des Tanzes „starodávny“ richtig erfaßt hat, wenn er dafür den $\frac{3}{4}$ -Takt gewählt hat (vgl. Janáčeks Notizen über den Tanz „starodávny“ im zit. Buche auf S. 189/190, 316 f., und 543 f.). Eine von Janáčeks schönsten Aufzeichnungen des Tanzes „starodávny“, „Bystra voda vylela“ aus Petřvald, ist eine Variante von Sušils Hochzeitsliedern, die gesungen wurden, wenn der Braut die Haube aufgestellt wurde, was bekanntlich immer mit einem zeremoniellen Tanz verbunden war (Nr. 1176 aus Pustá Poloma, Nr. 1178 aus der Gegend von Přebor). Metrorhythmisch und zum Teil auch melodisch stimmen Sušils Varianten mit der Janáčeks überein. In der Kritik des Liedes zum südwalachischen Tanz im $\frac{2}{4}$ -takt „Gulaná“ oder „Koulaná“ könnten wir uns auf die Aufzeichnungen von Janáčeks hervorragendem Schüler und Mitarbeiter Hynek Bím stützen (vgl. meine Ausgabe von *Bím s Valašské a slovenské lidové písně*; Walachische und slowakische Volksliedern, Praha 1954).

²⁴ Das Autochthone an diesen Liedern muß dabei nicht immer als künstlerische Originalität aufgefaßt werden. Bisher blieb zum Beispiel unaufgeklärt die Beziehung der mährischen und schlesischen Tänze im $\frac{3}{4}$ -Takt von Typ des schlesischen „starodávny“ und der mährischen „zavádka“ zu den barocken Tänzen des Polonaise- und Menuett-Typus. Der westdeutsche Musikologe Michael Komma hat in seinem Buche *Das böhmische Musikantentum* (Kassel 1960, S. 56/7) auf die existierenden Zusammenhänge nur sehr pauschal, ohne überzeugende analytische und vergleichende Beweise hingewiesen.

solche Melodien aufgezeichnet hat, für deren Notation er dieses Musikalische Metrum nicht verwendet hat (28 Lieder). Dieses Material Janáčeks hat für die Kritik von Sušils Sammlung unermeßliche Bedeutung, vor allem deshalb, weil sie auch Lieder ohne Tanzcharakter enthält, die F. Sušil im $\frac{3}{4}$ -Takt und zum Teil auch in zusammengesetzten, respektive in solchen Takten aufgezeichnet hat, bei denen gerade und ungerade Metren abwechseln.²⁵ Von den insgesamt 28 Liedern ohne Tanzcharakter hat Janáček nur ein einziges Lied im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert (Nr. 41, S. 342 des zit. Buches), bei einer Melodie hat er den Takt überhaupt nicht bezeichnet (Nr. 13, 309, ebenda), bei den übrigen 26 Melodien wechselte er in bunter Reihenfolge gerade mit ungeraden, einfache mit zusammengesetzten Takten ab (von $\frac{3}{8}$ - bis $\frac{10}{8}$ - und von $\frac{2}{4}$ - bis $\frac{6}{4}$ -).

Er tat dies sicher nicht willkürlich, sondern auf Grund systematischen Studiums der sogenannten gedehnten Březover Lieder, die er anfangs ratlos anhörte²⁶ deren Rhythmus er aber letztlich mit bewundernswerter Genauigkeit durch rhythmische Werte von der Länge eines Achtels bis zum Sechsviertel-Taktfuß und immer ohne Benützung von Fermaten zu messen verstand.

Janáčeks Sammlererfahrung spricht daher prinzipiell gegen die Verwendung des $\frac{3}{4}$ -Taktes bei der Notation der „langgezogenen“ Březover

²⁵ Das Grundrepertoire der Lieder aus Březová und der nächsten Umgebung blieb von Sušils Zeiten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Hinsicht des musikalischen Stils im ganzen unverändert. Beweis dessen ist die thematische, artnmäßige und musikalische Ausprägtheit von Janáčeks Aufzeichnungen, in denen „Ernte-, Hochzeitslieder, Balladen, lyrisch-geistliche Lieder“ u. a. überwiegen. Das Eindringen neuerer Dur-Moll-Melodientypen in des Repertoire der Březover Lieder braucht nicht berücksichtigt zu werden, eine einzige Eintragung Janáčeks trägt die Züge des periodisch gegliederten Marschliedes „Prešpurská kasárna malovaná“, Nr. 31, S. 335 des zit. Buches von Janáček. Als Walzer-Tanzmelodie können wir das Lied Nr. 41 auffassen (S. 342, ebenda). Ein anderes „Tanzlied“ „Mimo našich oken“ (Sušil Nr. 670/71) wurde durch die Sänger aus Březová metrisch und rhythmisch so völlig verändert, daß L. Janáček bei der Notation zusammengesetzte Takte verwenden mußte ($\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$ ebenda, Nr. 38, S. 340). Smetanas These von der prinzipiellen Veränderung des folkloristischen Liedrepertoires bezieht sich daher nicht sonderlich auf Březová und sicher auch nicht auf viele weitere folkloristische Örtlichkeiten Ostmährens und Schlesiens. Sogar im Brüner städtischen Peripherie-Milieu haben sich Lieder aus Sušils Zeiten bis in unser Jahrhundert ohne grundsätzliche Stiländerung erhalten. Eine Variante des Liedes „Holianský próti“ (Sušil Nr. 947 aus der Brüner Umgebung) zeichnete noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts in Husovice (heute ein Brüner Viertel) der Sammler Rudolf Kučera auf. Seine Sammlung ist hinterlegt im Institut für Ethnographie und Folkloristik der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Brünn.

²⁶ Es sei mir erlaubt, wenigstens als Anmerkung Janáčeks eigene Worte zu zitieren, mit denen er seine anfängliche Ratlosigkeit über die sonderbare metrische und rhythmische Gliederung der „gedehnten“ Melodien schildert: „So wie ich hier singen hörte, habe ich mir bisher kein gedehntes Lied vorstellen können. Was ich aus der Notation herausgelesen habe, bleibt weit hinter der Wirklichkeit zurück. Es war dies eine Sturmflut, in der ich mich vergebens bemühte, mich zurechtzufinden. Es war eine Schande für mich, ich brannte vor Scham, bis es mir in den Ohren pochte. Aus dem Mund meiner kleinen Sängerinnen floß der klingende Strom und brach sich gleichsam von selbst, da in kurze, da in längere und lange Töne. Ein Gesichtsausdruck der Sehnsucht nach Gesang! Wenn sie wenigstens mit einem Kopfsucken verraten hätten, daß sie messen: Nichts. So bestimme ich getreulich Ton auf Ton. Ich tröstete mich, daß ich in dieses Gewirr werde eindringen können, sobald dazu Zeit sein wird.“ (Das zitierte Buch Janáčeks S. 211.)

(nicht tanzmäßigen) Lieder. Auch wenn wir zugeben wollen, daß die zusammengesetzten Takte in Janáčeks Notation durch genaue Bemessung der langgezogenen (gedehnten) Schlußtöne entstanden seien, müßten wir die Mehrzahl dieser Melodien nicht im $\frac{3}{4}$ -, sondern im $\frac{2}{4}$ -Takt verstehen: zum Beispiel im lyrischen Lied „Treba som ja bleďa“



sind die Endungen der Halbverse und Verse gedehnt und durch ihre genaue Vermessung entstand der $\frac{5}{8}$ -, $\frac{6}{8}$ -, $\frac{7}{8}$ -Takt, jedoch der metrische Grundimpuls des Liedes ist im sechsilbigen Halbvers im 5. und 6. Takt enthalten; F. Sušil zeichnete auch eine Variante dieses Liedes in Osvětimany im einfachen $\frac{2}{4}$ -Takt auf (vgl. Nr. 418 der dritten Sammlung). Tatsächlich nehmen sich auch manche charakteristische Melodien „östlichen“ Typs aus Březová (Nr. 630, 748, 1240, 2196), Hrozenkov (Nr. 1373, 1383, 2315, 2323), Komna (Nr. 459, 1316), Nivnice und Strání (Nr. 2332 von F. Sušil als tarde vorbezeichnet) recht wunderlich aus im „steifen Kragen“ des $\frac{3}{4}$ -Taktes und unterscheiden sich von einigen anderen Aufzeichnungen Sušils.²⁷

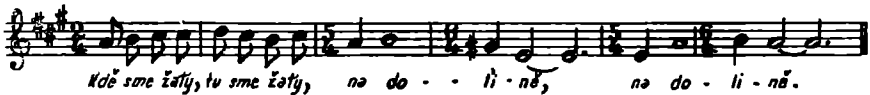
Beide Melodien sind metrisch gebunden durch das Schema des $\frac{3}{4}$ -Taktes, aber nur das zweite Lied „Dolů, moj věneček“ ist rhythmisch in einer

²⁷ Das bezieht sich nicht nur auf die Lieder aus Březová und Umgebung, sondern auf alle folkloristische Örtlichkeiten der mährischen Slowakei und Südwalachei. Von 18 Melodien aus dem westlich vorgeschobenen Ort Hustopeče, die F. Sušil im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert hat, haben volle zehn Tanzcharakter (Tanzlieder vom Typus „zavádka“), in einigen „gedehnten“ Liedern (das berühmte Lied „O kalině“ – Vom Schneeballstrauch Nr. 807, ferner Nr. 1230 u. a.) entspricht jedoch das $\frac{3}{4}$ -Takt-schema dem Metrum und Rhythmus dieser Lieder. Hynek Bím, der in vieler Hinsicht das Notationssystem seines Lehrers zu Ende dachte (er vermißt die genau Tonlänge, aber bei gedehnten Liedern verwendet er aus Deklamationsgründen konsequent die zusammengesetzten Takte), zeichnete in der Hustopečeř Gegend nur die „zavádka“-Lieder im $\frac{3}{4}$ -Takt auf. Die „gedehnten“ Lieder (ohne Tanzcharakter) notiert er in zusammengesetzten Takten, häufig wechselt er das Musikmetrum, je nachdem, wie sich in der Melodie der Rhythmus ändert (vgl. meine Edition H. Bím, Lidové písně Hustopečska – Volkslieder aus der Hustopečeř Gegend, Praha, 1950).

Weise gemessen, die Vertrauen in die Genauigkeit der rhythmischen Notation erwecken kann. Der Kontrast zwischen den langen und kurzen Zählzeiten (Taktfüßen) war in der Gesangswiedergabe wahrscheinlich so auffallend, daß sie der Aufmerksamkeit Sušils nicht entgangen sind: die kürzeste rhythmische Einheit maß er mit einem Sechzehntel, die längste mit einer Dreiviertelnote (sogar mit Fermate).²⁸

Das häufige Vorkommen von langen Tönen (Zwei- oder Dreiviertelnoten, öfters durch Fermate gedehnt) und die gesamte Wiedergabe des Liedes (das langsame Ausklingen der Gesangsphrasen), die F. Sušil besonders bezeichnet (*tarde, tardissime*, Fermaten in manchen Schlußtönen), lassen uns nicht im Zweifel über die Grundstimmung dieser Lieder.

L. Janáček wußte sich bei der Messung des Rhythmus dieser Lieder anfangs keinen Rat. Erst nach mühseligem Forschen kam er dahinter, daß es notwendig sei, gleichzeitig mit dem lebendigen, sich wandelnden Rhythmus in den Melodien auch ihr Metrum zu wechseln.



Für L. Janáček waren die sich in der Zeit frei entfaltenden rhythmischen Formeln nur durch das Wort gebunden und nicht durch ein „vorausbestimmtes Teilchen der Zeit, des Taktes“ (zit. Buch S. 272), F. Sušil jedoch löste das Problem der Notation von Metrum und Rhythmus der „gedehnten“ Gesänge einfach so, daß er sie „in die Fesseln eines einheitlichen Taktes zwängte“, um von neuem Janáčeks Worte zu gebrauchen (ebenda S. 241).

Am häufigsten geschieht dies bei der Notation „der gedehnten nicht tanzmäßigen Lieder“ im $\frac{3}{4}$ -Takt, den F. Sušil mit Tönen von verschiedener Zeitlänge ausfüllt, ohne bei der Einordnung der einzelnen Melodietöne in das Taktschema der Wort- und Musikbetonung besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die betonten Silben des folkloristischen Verses fallen dann willkürlich entweder in eine betonte oder unbetonte Taktphase.

F. Sušil ist einzig und allein daran gelegen, das gemessene Zeitmaß des Taktes mit den entsprechenden rhythmischen Werten auszufüllen. Dort, wo das dennoch nicht möglich ist, behilft er sich mit Pausen oder bezeichnet die gedehnten Schlußtöne der musikalischen Phase als Fermate.

Die Melodie des Liedes „Dolů, moj věneček“ fügte sich Sušil nur deshalb in den $\frac{3}{4}$ -Takt, weil er in ihm die gedehnte Beendigung als Fermate bezeichnete und die fehlende Zeitfüllung der Takte als Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelpause markierte.

²⁸ Die „gedehnten“ Gesänge aus Březová und Umgebung (auch auf sie bezieht sich Sušils *tarde* und *tardissime*) sind dank ihrer metrorhythmischen Struktur und der Art ihrer Gesangswiedergabe nur eine aus der Reihe von Modifikationen des Melodientypus, dessen Varianten Sušil praktisch in allen Gebieten Mährens und Schlesiens aufzeichnete. Die Verbreitung dieses Typus können wir weiter gegen Osten über das ganze Karpatengebiet verfolgen. Mit diesen Melodien wurden neben „Naturliedern, Ernte-, Hirten-, Liebes-, zeremoniellen Liedern“ auch „Hochzeitsliedern, Legenden und Balladen“ gesungen.

Mit anderen Worten, den Takt in den „gedehnten“ Liedern faßt Sušil im Einklang mit seinem quantitativen prosodischen Prinzip (Krátká česká prosodie, Kurze tschechische Prosodie 1861 und vorher O prosodii, Über Prosodie 1856) als Zeitmaß-Einheit auf, deren eigentlichste Funktion in der Gestaltung von Tönen verschiedener Zeitlänge bestehen soll, und zwar ohne Rücksicht auf die Betonung. Deshalb macht es F. Sušil auch gar nichts aus, daß er die Grundregeln der tschechischen Musikdeklamation verletzt, und zwar am häufigsten und auffälligsten dort, wo er den $\frac{3}{4}$ -Takt samt Auftakt wählt, mit welcher Regelung der Melodie er wohl erzielen will, daß die längere (halbe) Note möglichst auf die beiden ersten Taktschläge falle, also:



Mit dieser Notationsregelung erzielt er dann ein absteigendes (trochäisches) Metrum (besonders schöne Beispiele das „Erntelied“ Nr. 1555 aus der Umgebung von Brünn oder die „Legende“ Nr. 22 aus Příbor und Opava²⁹), das er als das beliebteste Metrum in der tschechischen Poesie einschließlich der Volkspoesie ansieht.³⁰

Im $\frac{3}{4}$ -Takt ist in Sušils dritter Sammlung ein großer Teil der „gedehnten“ Melodien aus Ostmähren und Schlesien aufgezeichnet. Bei den Volksliedern aus der Slowakei und der südlichen Walachei hat F. Sušil durch die Wahl des $\frac{3}{4}$ -Taktes in Wirklichkeit einen Unterschied zwischen den dortigen gedehnten und den Tanzmelodien im $\frac{2}{4}$ -Takt geschaffen, allerdings um den Preis der Ungenauigkeiten und Inkonsistenzen, die sich aus dem Gebrauch dieses musikalischen Metrum bei der Notation „gedehnter“ Lieder ergaben. Im Hinblick auf das musikalische Metrum und den Rhythmus des altertümlichen Tanzes „starodávny“ unterscheiden sich die „gedehnten“ und die „Tanzlieder“ aus dem schlesischen Gebiet und aus dem nördlichen Teil der Walachei in Sušils Notation auf den ersten Blick in metrorhythmischer Beziehung nicht allzusehr voneinander, beide Liedgruppen sind im einheitlichen einfachen $\frac{3}{4}$ -Takt notiert.

Das erschwert sicherlich ihre Klassifikation, die eine der unerläßlichen Voraussetzungen für die Beurteilung der Glaubwürdigkeit der Notation bildet. Durch Kritik der Notenaufzeichnung, Bestimmung der Liedgattung und der Art ihrer gesanglichen Wiedergabe, sowie durch die Feststellung der Provenienz des Liedes läßt sich relativ verläßlich bestimmen, wann wir auch im schlesischen und nordwalachischen Gebiet den $\frac{3}{4}$ -Takt als reales ethnographisches Faktum (Tanz) betrachten können, und wann als

²⁹ Falls wir freilich den Auftakt als Vorhalt (Anakursis) auffassen und nicht als eigentlichen Beginn der Melodie mit jambischen Metrum. So faßt diese Melodien der Prager Linguist Karel Horálek auf in: *Studie o slovanském verši, Jamb v české lidové písni* (Studie über den slawischen Vers, der Jambus im tschechischen Volkslied, Praha 1946, Sonderdruck aus Sborník filologický). In jedem Fall hat der Sušilsche Auftakt nichts gemein mit den Auftakten, denen wir in der Kunstmusik, im deutschen und teilweise auch im tschechischen Volkslied begegnen (im deutschen Volkslied ist dies die Folge der Betonung, die im Deutschen zum Unterschied vom Tschechischen immer auf die zweite Silbe fällt).

³⁰ *Krátká prosodie česká* (Kurze tschechische Prosodie), 3. Aufl., 1863, S. 40.

bloße Konstruktion, die Sušils quantitativer prosodischer Auffassung des Taktes entspricht (z. B. in der berühmten Ballade „Putovali hudci“ Nr. 305 aus Skopnice bei Příbor, in der Variante des Liedes „O kalině“ Nr. 809 aus der Gegend von Příbor, im „Erntelied“ Nr. 1556 aus Příbor u. a.).

Aber auch wenn uns das gelingen sollte, sind wir dadurch noch nicht der Pflicht enthoben zu erwägen, wie weit Sušils quantitativ prosodische Auffassung die Genauigkeit seiner rhythmischen Notation beeinflusst hat. Es ist dies eine Frage, die Sušils Notation der „gedehnten“ Melodien im allgemeinen betrifft, nicht bloß der schlesischen.

Sušils Auffassung des Taktes hat ohne Zweifel einzelne Typen der Mährischen Volkslieder in deklamatorischer Hinsicht deformiert, hat in ihre metrorhythmische Struktur eine Konzeption hineingetragen, die sich weder musikalisch noch ästhetisch begründen läßt; sie ist das Ergebnis vom Sušils irrigen theoretischen Ausgangspunkt, den er aus der Zeitmaßauffassung auf die Notation der „gedehnten“ (langgezogenen) Lieder übertragen hat. Doch die Zeitmessung an und für sich mußte nicht dazu führen — und hat in Sušils Falle auch nicht dazu geführt, seine Aufmerksamkeit beim Messen der Tonlängen in der Melodie, beim Abschätzen des Verhältnisses zwischen langen und kurzen Tönen bei der Erfassung der besonderen rhythmischen Gliederung der Melodien „gedehnter“ Lieder abzustumpfen.

Die Ergebnisse, die Sušil in dieser Hinsicht erzielt hat, darf man sicherlich nicht absolutisieren; häufig werden in der Notation verwandte Lieder und Liedgruppen in Einzelheiten oder in der Gesamtaufassung unterschieden, obwohl wir erwarten würden, daß F. Sušil in seiner Sammlung einige initiative und für seine Zeit unstrittig entdeckende Elemente seine Notationsweise konsequent durchsetzen werde (es ist deshalb fraglich, ob bei F. Sušil überhaupt vom irgendeinen Notationssystem gesprochen werden kann).³¹ Die Aufgabe, von der F. Sušil bei der Endredaktion seiner Sammlung stand, und das Liedmaterial, das er zu diesem Zwecke angehäuft hatte, war so ungeheuer und verschiedenartig, daß wir uns über all die Inkonsequenzen und Unzulänglichkeiten gar nicht zu wundern brauchen, die in der Notation der Mährischen Volkslieder hängen blieben.

Aber andererseits werden wir bei Messung des Rhythmus nicht alimine Sušils Verbindlichkeit gegenüber der Zeitmaßtheorie der Kunstmusik³²

³¹ F. Sušil verwendet beispielsweise nicht konsequent die zusammengesetzten Takte, mit denen er offenbar nur in ausdrucksvolleren rhythmischen Melodien mit fester metrischer Gliederung eine Kollision zwischen Wort- und musikalischer Betonung vermeiden will, inkonsequent wechselt er auch die Taktarten in jenen Melodien, in denen durch den Wechsel der rhythmischen Gliederung de facto auch ein Wechsel des musikalischen Metrums eingetreten ist. Diese Fragen wurden aber theoretisch und praktisch erst von L. Janáček (in einigen seiner Notizen) gelöst und prinzipiell in der Sammlung von H. Bím, die an 4000 Volkslieder zählt.

³² K. Vetterl behauptet noch unter dem Stichwort „František Sušil“ in: Československý hudební slovník II, Praha, 1965, S. 648, edit. G. Cernušák, B. Stědroň und Z. Nováček, daß die Mährischen Volkslieder wie es scheint „sich häufig genug den fixierten Schemata der Kunstmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anpassen“.

suchen, die übrigens auch die Probleme nicht gelöst hatte, mit denen sich F. Sušil bei der Notation der metrorhythmischen Gliederung der „Mährischen Volkslieder“ auseinandersetzen hatte. Sušils Messung des Rhythmus in den „gedehnten“ Liedern hängt eng mit seiner Zeitmaßauffassung zusammen (in Tanzmelodien war der Rhythmus ein fester und unverwechselbarer Bestandteil des Taktes). F. Sušil bestimmte das Zeitmaß des Taktes in der Regel nach der ausdrucksvollsten rhythmischen Maß-

einheit ♪ ♪ , ♪ ♪ , ♪ ♪ ♪ , ♪ ♪ ♪ a. und füllte sie dann erst rhyth-

misch aus, indem er sich bemühte, den sich daher ändernden Rhythmus durch das Ausmaß des gegenseitigen Verhältnisses von langen und kurzen Tönen zu erfassen. Die Genauigkeit der rhythmischen Taktfüllung in den einzelnen Gruppen der „Mährischen Volkslieder“ haben zu Recht schon Robert Smetana und Bedřich Václavěk hervorgehoben (Nachwort S. 754). Durch ein Zusammentreffen günstiger Umstände können wir diese Eigenschaft der Sušilschen Notationsweise auch durch neuere Aufzeichnungen Janáčeks und Bím beglaubigen, welche letzterer bei der Notation der „gedehnten“ Lieder die vervollkommnete Methode Janáčeks benützte.³³

Hynek Bím notierte im Jahre 1907 in Zašová bei Valašské Meziříčí das „gedehnte“ Schnitterlied „Hezký Janek z lesa jede“ in einer authentischen Gesangsdarbietung, welche die dialogische Form dieser charakteristischen Gesänge erfaßt (vgl. meine Edition von Bím Walachischen und slowakischen Volksliedern S. 10/11):

Mírně $\text{♩} = 92$ Žnečá Zašová

1. *Hezký Ja - nek z le - sa ja - de, hezký Ja - nek z le - sa je - de,*
meno mosso

I. *ma - lo - sa - ná dřevko ve - - ze,* *ma -*

II. *ma - lo - va - ná dřevko ve - - ze,*

I. *lo - va - ná dřevko ve - - ze.*

II. *2. ve - ze on ho ve - ve - ze - ce...*

³³ H. Bím stellte zum Nachmessen des Rhythmus der „gedehnten“ Lieder ein einfaches Hilfsmittel aus einem Telegraphenapparat zusammen, mit dem er graphisch die Zeitlänge der einzelnen Noten aufzeichnen konnte. Durch die Berechnung der Länge der graphischen Linien, konnte er dann das Verhältnis der langen und der kurzen Noten in der Melodie feststellen. Den Takt bezeichnete er gewöhnlich bei den „gedehnten“ Liedern nicht, er gliederte die Melodie in den Musikphrasen nach den Versen oder Halbversen.

Es ist dies dasselbe Lied, das mehr als fünfzig Jahre vor Bím in Veselá bei Valašské Meziříčí F. Sušil aufgezeichnet hat (Nr. 1267, hier als Hochzeitslied):

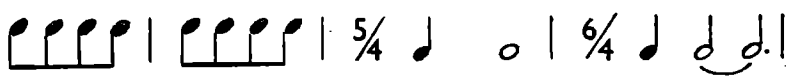


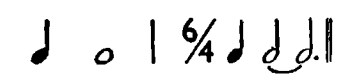

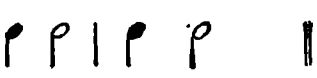
Sušil č. 1267 z Veselé u Valaš. Meziříčí



Hezký Jo-nak z lesa je-da, hezký Jo-nak z le-sa
je - - do, mo-lo - va - né dře - va ve - - za.

Durch den Vergleich beider Aufzeichnungen desselben Liedes können wir feststellen, daß Sušils Aufzeichnung im Prinzip mit der modernen Aufzeichnung Bíms übereinstimmt. Dasselbe läßt sich von einer Variantengruppe auf das „Erntelied“ aus Březová „Kde sme žali“ sagen (Janáčeks Aufzeichnung, unser Notenbeispiel S. 55), die F. Sušil in Březová und in Hrozenkov mit dreierlei verschiedenen Texten notierte (Nr. 1551, 1552, 2329).

Melodisch stimmen alle drei Varianten Sušils mit der Variante Janáčeks im wesentlich überein (die Variante Nr. 1551 aus Březová ist mit der Janáčekschen völlig identisch), aber uns interessiert die rhythmische Messung und die metrische Gliederung der Sušilschen Melodien. Aus der Tabelle werden einige gemeinsame, aber auch unterschiedliche Prinzipien von Sušils und Janáčeks Notationsweise offenbar, aber gleichzeitig auch Sušils Feinfühligkeit beim Messen der sich ändernden rhythmischen Gliederung der Melodie,

Jan.	$\frac{2}{4}$	
Suš. 1552	¢	
Suš. 2329	$\frac{3}{4}$	
Jan.	$\frac{5}{4}$	
Suš. 1552		
Suš. 2329		

Die Konfrontation mit den vollkommenen modernen Eintragungen bestehen daher Sušils Aufzeichnungen dank der genauen Vermessung des Rhythmus mehr als ehrenvoll; in unseren beiden Beispielen („Erntelied“ aus Veselá und aus Březová) wechselt F. Sušil sogar das musikalische Metrum und überwindet so seine ursprüngliche Notationsweise, die auf dem Prinzip einer festen und regelmäßigen Taktgliederung der melodischen Phrase beruht. In der Notation beider Melodien entfielen auch die überflüssigen Pausen und die unbestimmten Fermaten, die F. Sušil nicht hätte vermeiden können, wenn er den einheitlichen $\frac{3}{4}$ -Takt verwendet hätte; der Taktwechsel entspricht der metrorhythmischen Gliederung der beiden kontrastierenden Melodienteile der musikalischen Phrasen. Die rhythmische Gliederung der Melodie steht auch nicht in Widerspruch mit ihrem Metrum, im Gegenteil, sie bildet ein logisches Ganzes mit der Melodie und dem Text (in der Notation gibt es auch keine Deklamationsmängel).

Weitere, wenn auch vereinzelte Aufzeichnungen Sušils, in denen das Metrum wechselt (Nr. 177, 188, 331, 348, 912, 984, 1131, 1354, 1468, 2164, 2201, 2245 u. a., sämtlich in Melodientypen ohne Tanzcharakter) beweisen, daß F. Sušil bei den „Mährischen Volksliedern“ die Richtung zu einer modernen Taktaufassung einschlug. Wenn wir uns vor Augen halten, daß er praktisch der erste tschechische Sammler von Volksliedern in Mähren und Schlesien war (Sušils Vorgänger kommen mit den Ergebnissen ihrer Sammlertätigkeit gar nicht in Betracht, der Hauptvorgänger aus Mähren, der Deutsche J. G. Meinert zeichnete keine Melodien auf), so müssen wir sein großes Lebenswerk mit Bewunderung und Hochachtung anerkennen.

Es handelt sich nicht bloß um ein Werk, groß seinem Umfang nach – in der Anzahl der gesammelten Lieder haben F. Sušil in Mähren nur H. Bím und eine weitere Mitarbeiterin Janáček, Františka Kyselková, übertroffen, aber auch um ein Quellenwerk vom unstrittigen wissenschaftlichen Wert. Auch diese Eigenschaft der „Mährischen Volkslieder“ Sušils ist zwar bedingt von der Vielseitigkeit und der Menge ihres Liedmaterials, ihren wissenschaftlichen Wert aber bestimmt erst die Art und Weise, mit der das Liedmaterial schriftlich fixiert wurde. Schon der Umstand, daß diese praktisch erste Sammlung mährischer Volkslieder überhaupt eine strenge wissenschaftliche Kritik der Notenaufzeichnung in metrorhythmischer Hinsicht vertrat, zeugt von ihrem ungewöhnlichen dokumentarischen Quellen-Wert.

Doch dürfte es uns gelungen sein nachzuweisen, daß Sušils Notationsweise bei weitem nicht in der Methode bestand „die fixierten metrischen und rhythmischen Schemata der Kunstmusik“ mechanisch auf das folkloristische Liedmaterial mährischer und schlesischer Provenienz zu übertragen. Die theoretische Basis und vor allem die reiche empirische Erfahrung Sušils waren anders und vielseitiger, als die theoretische Basis der spätbarocken und klassischen Musikkultur der mährischen Zentren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (übrigens entwickelten sich Metrik und Rhythmik als selbständiger Bestandteil der Musiktheorie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich die tschechische Musik und Theorie aus der Abhängigkeit von der Zeitmaß definitiv befreiten). Den einheitlichen und festen $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt mußte F. Sušil nicht erst in der Kunstmusik suchen, er lernte ihn kennen und entdeckte ihn in zahlreichen

Gruppen von Tanzmelodien und zum Teil auch in Liedern des klassischen Typs, bei deren Notation er ihn auch funktionell verwendete.

Bei der Notation des musikalischen Metrums und Rhythmus der „gedehnten“ Lieder konnte sich zwar F. Sušil von der quantitativ prosodischer Auffassung des Taktes nicht befreien, aber wir brauchen auch diese Auffassung des Taktes nicht als eine unlösbare Frage für die wissenschaftliche Kritik der Notenaufzeichnung anzusehen, wenn wir dabei alle uns zugänglichen Vergleichsquellen ausnützen, vor allem die modernen vollkommenen Volksliedaufzeichnungen, wenn wir neben der Text- und Musikkritik auch Bedacht nehmen auf die regionalen und ethnischen Bindungen des Liedes und des folkloristischen Milieus, das es mitgeschaffen hat. Diese komplexe Art der Kritik des literarischen und musikalischen Textes von Sušils Sammlung wird auch jedwede mutwillige Auslegung der „Mährischen Volkslieder“ in metrischer und rhythmischer Hinsicht verhindern, und schließlich – wenn wir uns entschließen, in ähnlicher Weise auch andere Komponenten der Musikstruktur von Sušils Sammlung zu suchen – auch in tonaler, harmonischer und tektonischer Hinsicht.

SUŠILOVY MORAVSKÉ NÁRODNÍ PÍSNĚ Z METRORYTMICKÉHO HLEDISKA

(Příspěvek ke kritice notového zápisu lidové písně)

Sušilova sbírka *Moravských národních písní* (včetně vydání z roku 1860) vznikala v době, kdy ještě nebyly vypracovány vědecké metody sběru a zápisu folklórních melodií a textů. F. Sušil také svou sběratelskou činností nesledoval přesně vědecké cíle, spíše chtěl po příkladu jiných slovanských a českých buditelů zaznamenat písně, v nichž viděl „duši a povahu národa“. Autor *Moravských národních písní* však nakonec díky své vrozené a pěstěné hudebnosti i díky svému obecnému a literárnímu vzdělání tento původní cíl překročil. Vytvořil a vydal literárně-hudební památku, jejíž kulturní hodnotu znásobuje relativní dokonalost zápisové techniky a sběratelské metody.

Z hlediska hudebního oceňujeme i dnes intervalovou diferencovanost Sušilových zápisů. F. Sušil sice chápe nápěvy „moravských národních písní“ ve smyslu harmonické durové mollové tonality, ale tím, že pečlivě zaznamenal chromatické intervalové odchylky, umožňuje soudobému bádání pronikat hlouběji k podstatě tónin lidové písně na Moravě a ve Slezsku.

Zvláštní kapitolu Sušilova písňového sběratelství tvoří zápis metrorytmické stránky lidových písní.

Ve své studii o čtení metrorytmické stránky Sušilovy sbírky vycházím ze skutečnosti, že F. Sušil notuje písně své sbírky převážně v jednoduchém dvou- nebo třídobém taktu. Komplexní analýzou lidové písně, která zahrnuje všechny její složky a funkce, ukazují, že F. Sušil zapisoval ve dvou- a třídobých takttech taneční nápěvy a zčásti i nápěvy, jejichž hudební struktura metricky a rytmicky souvisí s barokní a klasicou hudbou instrumentálního typu. V obou případech lze považovat použití jednoduchých dvou a třídobých taktových schémat za věcné, neboť odpovídá hudební podstatě lidových tanců i nápěvů „barokně-klasicistního“ typu. Komplexní analýzou písňového materiálu celé Sušilovy sbírky však zjistíme, že řada písní notovaných ve dvou- nebo třídobém taktu náleží do kategorie nápěvů netanečních (táhlych), v nichž je použití jednotného jednoduchého taktu sporné. To dokazují ostatně i potíže, s nimiž se F. Sušil setkává při „vyměřování“ rytmu těchto nápěvů. Jenom zcela výjimečně se F. Sušil rozhodl v notaci svých písní pro složené takty nebo více druhů taktů v jedné písni. I když takto notovaných nápěvů není v Moravských národních písňích mnoho, svědčí o Sušilově citlivém přístupu v otázce volby vhodného taktového členění nápěvů. F. Sušil se tímto svým pojetím přiblížil notačnímu způsobu, ke kterému se do-

pracovala moderní hudební folkloristika zásluhou L. Janáčka a jeho žáků (H. Bím). Zajímavým způsobem vyměřuje F. Sušil i rytmus některých táhlých písní. Na rozdíl od „přízvučného“ pojetí taktu, jehož se drží v notaci tanečních nápěvů, volí pro ně takové členění, v němž respektuje především délku jako základní metrickou a rytmickou míru (vyznačený takt nebudeme v těchto zápisech chápat ani přízvučně ani jako reálné etnografické faktum).

Z metroritmického hlediska není tedy otázka správného členění Moravských lidových písní F. Sušila neřešitelná. Komplexní analýzou lidové písně a citlivým srovnáním Sušilova díla s moderními zápisy se lze dobrat relativně objektivních výsledků i při zkoumání tak složitých jevů, jako je metrická a rytmická podstata lidové písně na Moravě a ve Slezsku.