

Vysloužil, Jiří

Zu den ethnomusikologischen Aspekten beim Studium der tschechischen Musikgeschichte

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1967, vol. 16, iss. H2, pp. [137]-150

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112277>

Access Date: 20. 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.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

ZU DEN ETHNOMUSIKOLOGISCHEN ASPEKTEN
BEIM STUDIUM
DER TSCHECHISCHEN MUSIKGESCHICHTE

Die Berücksichtigung der ethnomusikologischen Aspekte beim Studium der Musikgeschichte hat heute ihre aktuelle Bedeutung nicht nur für die Erkenntnis der unterschiedlichen Musikentwicklung der verschiedenen Völker und Folklorgebiete, sondern auch von den allgemeineren kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten aus, die insbesondere die Untersuchung des Problems der Genesis der europäischen Musik und ihrer einzelnen Stil-epochen auf der Grundlage der unbestrittenen Symbiose von Volks- und Kunstmusik betreffen.

Durch das Verdienst des Begründers der tschechischen Musikwissenschaft Otakar Hostinský und seiner Schüler wurde der Frage der Beziehung zwischen der tschechischen Volks- und Kunstmusik bereits beachtliche Aufmerksamkeit gewidmet. Hostinský hat z. B. selbst festgestellt¹, daß die tschechischen und slowakischen Herausgeber von Kanzionalen und die Komponisten zur Zeit der Reformation die Folklor-melodien, die teils volkstümlichen, teils nichtvolkstümlichen Ursprungs waren (Gregorianischer Choral, Stadtweisen), den Texten der geistlichen Lieder angepaßt hatten. Hostinský verwies auch darauf, daß es im 18. Jahrhundert zu einer beiderseitigen Fluktuation der Melodien der Volkslieder sowie der Musikschöpfung der Repräsentanten des sogenannten Wiener Klassizismus gekommen war². Hostinskýs Schüler Vladimír Helfert hat diese Ermittlung noch um eine weitere interessante Entdeckung³ bereichert, daß nämlich die rhythmisch und struktural regelmäßig gegliederten diatonischen Dur-Moll-Melodien des tschechischen Volksliedes (in der tschechischen Musikologie hat sich für diesen Melodientyp — im Unterschied zu dem „vokalen“ Typ, von dem noch im weiteren die Rede sein wird⁴ — die Bezeichnung „instrumentaler“ Typ eingebürgert) auch die melodisch und formal gelockerte italienische Barockmusik Wiener Provenienz (Caldara) und der neapolitanischen Schule und daher auch das Schaffen der tschechischen, von der italienischen Barockmusik ausgehenden Komponisten (z. B. František Václav Míča) zur Quelle haben konnten. Diese Entdeckung Helferts deutete auf den Eingriff eines wichtigen musikalischen Elementes in das tschechische Musikschaffen noch vor dem Klassizismus hin, das ohne Zweifel auch in anderen Ländern (Österreich, Bayern, Ungarn, Kroatien und Slowenien) in die Volks- und Kunstmusik eingedrungen war.

Der Hinweis auf die Rolle der italienischen Barockmusik in der Entwicklung der Musikkunst im mitteleuropäischen ethnischen Bereich und seiner Volkslieder, war, wie wir noch sehen werden, von weitreichender Form die Gefahr in sich, man könnte hiemit die vorrangige Rolle der

Kunstmusik in der ganzen Breite der Musikentwicklung verstehen⁵. Helfert selbst hat in seinen späteren Arbeiten⁶ eine solche einseitige Interpretation der Beziehungen zwischen Kunst- und Volksmusik abgelehnt und aus seiner Schule ist auch eine Reihe von Arbeiten hervorgegangen, in denen auf direkte und indirekte Eingriffe der Volksmusik in das Schaffen der Komponisten älterer und jüngerer Stilepochen hingewiesen wurde⁷.

Zu dieser objektiven Haltung bei der Erforschung der gegenseitigen Bindungen zwischen Volks- und Kunstmusik trug auch die intensive theoretische und heuristische Tätigkeit der tschechischen Musikfolkloristen und Sammler (Sušil, Erben, Bartoš, Janáček, Kuba, Zich, Úlehla) bei, die in den gesammelten folkloristischen Materialien tschechischer, vor allem jedoch mährischer und schlesischer Provenienz (in Zeremonienliedern, Balladen, Tänzen und lyrischen „Liedern aus der Natur“) noch unterschiedliche Melodien entdeckten, die sich auf einer modalen Diatonik, einer, latente Harmoniebindungen enthaltenden, Melodik und auf einer innerlich vielgestaltig differenzierten Architektonik und Rhythmik gründen (in der tschechischen musikologischen Literatur hat sich für diesen Typ die Bezeichnung Melodien „vokalen“ Typs eingebürgert).

Im tschechischen, mährischen und schlesischen ethnischen Bereich hatten sich also im Laufe der Jahrhunderte in historisch und zum Teil auch regional verhältnismäßig genau begrenzbaren Etappen und Gebieten zwei unterschiedliche folkloristische Melodientypen entwickelt, die in dem sich dynamisch wandelnden Organismus der tschechischen Volkskultur mit ungleicher Intensität und diversen Stil- und Kunstkonsequenzen pulsierten.

Es muß gesagt werden, daß die tschechische Musikgeschichte dieser Doppelpoligkeit des tschechischen folkloristischen Materials nicht immer Rechnung getragen hat. Seit Hostinskýs Lebzeiten hat sich vielmehr die Ansicht von der Vorrangstellung der diatonischen „Dur-Moll“-Melodien eingebürgert. Man hat sie aus älteren tschechischen Musikquellen und folkloristischen Materialien herauszufinden gesucht und zu ihnen als Beweis für die uralte Ausbreitung und Kontinuität der Dur-Moll-Diatonik im tschechischen musikalischen Denken⁸ aus der neueren musikalischen Kunstschöpfung Parallelen gezogen.

Einige erhaltene weltliche Volksmelodien aus der Zeit der Gotik und Reformation beweisen in der Tat die Existenz dieser diatonischen „Dur-Moll“-Melodien im ältesten tschechischen Folklorrepertoire. In der Volksweise „*Czaldy waldy*“ aus dem 14. Jh.



mit stufenweiser und „akkordischer“ Melodik läßt sich tonal und melodisch auch als diatonisches C-Dur in unserem Sinne des Wortes klassifizie-

ren. Für besonders charakteristisch halte ich jedoch die vierzeilige diatonische Melodie (F-Dur) des Volksliedes „*Když jasná dennice vzhodí*“ (Wenn der helle Morgenstern aufgeht), aus dem 16. Jh.



deren formales Schema wir mit: $a + a^5 + b + \acute{a}$, also in Bartóks Terminologie als „neungarisch“ bezeichnen könnten. Unser Beispiel erschüttert denn auch Bartóks Behauptung, daß derartige Melodien der tschechischen Volkslieder ein Produkt neuerer fremder, insbesondere westlicher Einflüsse sein müßten.

Es ist gewiß wahr, daß solche echte diatonische Dur-Moll-Melodien im alten tschechischen Folklor-material äußerst selten vorkommen und wenn schon, dann in einer solchen Form, die wir nicht im Sinne der modernen Dur-Moll-Tonalität erläutern können. Hostinský ist zwar in seinem Buch *Česká světská píseň lidová* (Das tschechische weltliche Volkslied, 1906) der Meinung, daß ein Drittel Melodien seiner Sammlung *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století* (36 Melodien weltlicher Lieder des tschechischen Volkes aus dem 16. Jh.) die Dur-Tonart besitzt (Nr. 3, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 23, 25, 26, 34), aber in einigen Fällen ist er mit dieser eigenen Klassifikation nicht ganz einverstanden. In der Tatsache sind auch manche „Dur“-Melodien Hostinskýs eher modal als Dur, wie aus ihrem Intervallausbau ersichtlich ist, der sich der kirchlich mittelalterlichen Praxis nähert. Eine Überlegenheit der modalen Typen im alten tschechischen Folklor-material bezeugen sonst die übrigen Melodien der Sammlung Hostinskýs. Wir finden unter ihnen Melodien des lydischen (Nr. 11), mixolydischen (Nr. 29, 31, 14), äolischen (Nr. 2, 4, 5, 8, 17, 19, 21, 24, 28, 30, 33), dorischen (Nr. 1, 7, 18, 30, 36) und sogar auch frygischen (Nr. 16, 35) Charakters. Die Mehrheit dieser Melodien enthält außer charakteristischen Alterationen auch die Schlußformeln der alten Modi (mit erniedrigter 7. Stufe ohne Schleifton). Einige von ihnen halten im Gesamtverlauf an einem einzigen Tonzentrum⁹ fest, andere wechseln es („modulieren“) und ihre Tonart- und Melodienbewegung deutet auf interessante Bindungen hin (Nr. 1, 17, 18, 27, 30, 32, 33).

Von diesen „modulierenden“ modalen Melodien der Hostinský Edition verdient besondere Aufmerksamkeit die mixolydische Melodie des Liedes „*Stuoj, formánku, nehýbaj*“ (Steh', Fuhrmännlein, rühr' dich nicht), Nr. 31, in der die erniedrigte 7. Stufe der Tonart G (f^1) in der Kadenz als Schlußton der zweiten Melodiezeile placiert wird, wodurch ein Überleiten in die Tonart der erniedrigten 7. Stufe (in der Tonartfolge G-F-G) entsteht:



Stuoj, formánku, nehýbaj . . .

Vladimír Ůlehra machte seinerzeit darauf aufmerksam, daß sich diese Melodie nur wenig verändert in der Volksüberlieferung der Rebellenballade „*Jede forman dolinů*“ (Es fährt ein Fuhrmann durch das Tal) aus dem ost-mährischen Karpatengebiet bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Je - da for - man do - li - nú, aj, je - dá for - man
 stěj for - ma - ne, ne - ná - hlaj, aj, stěj for - ma - ne

do - li - ná a zbj - ník z hř - lu - ži sú.
 ne - ná - hlaj, vra - ná - ka - ná vy - pra - ži háj.

Unter den anderen „modulierenden“ modalen Melodientypen der Hostinský Edition, die sich häufig in der neuzeitlichen mündlichen Volksüberlieferung, vor allem aber in der Sammlung von Fr. Sušil vorfinden, sind die dorischen und äolischen Melodien nicht minder beachtenswert, die in die „parallele Durtonart“ überleiten: z. B. in der Tonartfolge d-F (event. die Dominante C dieser Tonart) -d (Nr. 1 und 33), g-B-g (Nr. 18 und 32). In allen diesen Melodien sind die charakteristischen Alterationen und Schlußformeln der alten Tonarten erhalten, in den Melodien dorischen Charakters erscheint daneben in einem Teil der „parallelen Durtonart“ die bezeichnende Erhöhung der IV. Stufe (in der Tonart F die lydische Quarte h, ursprünglich die dorische Sexte in der Tonart d).

Manche Melodien der Hostinský Edition sind tonal besonders interessant und lassen sich nicht in die üblichen Schemen zwängen: die Melodie des Liedes „*Sedláček z lesa jede, veselé prozpěvuje*“ (Ein Bäuerlein fährt aus dem Wald und singt vor sich hin), Nr. 27, bewegt sich z. B. in der Tonartfolge g-F-d:

sedlá - ček z le - sa je - dá, ve - se - le pro zpě - vu - je

die Melodie des Liedes „*Střílej, střílej, mistr Jakub*“ (Schieß, schieß, Meister Jakob), Hostinský Nr. 30, in der Tonartfolge a-d-F-d:

stří - lej, stří - lej, mistr Ja - kub ...

Der beweglichen und vielgestaltigen melodischen Faktur dieser Weisen entspricht auch ihr keineswegs alltäglicher innerer motivischer Aufbau: in den zwei- bis vierzeiligen Melodien macht sich die Tendenz bemerkbar, die musikalischen Gedanken nicht schematisch zu wiederholen (am häu-

figsten kommen zweizeilige a + b, dreizeilige a + b + c und vierzeilige a + b + c + d Melodien vor).

Aufgabe des weiteren eingehenden vergleichenden Studiums wird es gewiß sein, festzustellen, inwieweit diese modalen Folklorstypen ein Produkt des tschechischen (gegebenenfalls slowakischen) ethnischen Milieus darstellen und inwieweit man in ihnen auch Eingriffe und Bindemittel mit anderen ethnischen Kulturen suchen kann. Hostinský hat in seinen Anmerkungen auf die Selbständigkeit und Originalität eines größeren Teils dieses archaischen Folklorematerials sogar auch dort hingewiesen, wo sich eine direkte Berührung desselben mit dem westlichen, vornehmlich deutschen Volkslied voraussetzen läßt (tschechische Volkslieder, die einen ähnlichen Text haben wie die deutschen Volkslieder, Nr. 1 „*Ach, mlynářko, mlynářko*“ [Ach, Müllerin, Müllerin], Nr. 7 „*Elško milá, srdečná*“ [Liebe, herzensgute Lisbeth]) haben abweichende Melodien. Dazu sei noch soviel bemerkt, daß einige Textfragmente und Melodien der Hostinský Edition vielmehr auf eine Verwandtschaft mit dem Volkslied der slawischen und karpatischen Folklorgebiete schließen lassen (das lyrische zeremonielle Lied vom Schneeball [Píseň o kalině, Nr. 26], die weltlichen Weihnachtslieder Nr. 33, 34, die Ballade Nr. 31 u. a. m.¹⁰), wo sich gleich am Anfang der tschechischen Musikentwicklung der eine ihrer beiden Ströme – nämlich der volkstümliche – speiste, der sich – wie aus dem Vergleich ersichtlich sein wird – selbständig und unabhängig von dem tschechischen geistlichen Lied und von der weltlichen Musik der Gotik entwickelt hat¹¹.

Erst die mit den Hussitenstürmen anbrechende tschechische Reformation hat mit ihrer neuen Lebensanschauung und mit ihrer positiven Einstellung zum Volkscharakter die Schranken freigemacht, die bis dahin das Eindringen der Volkslieder in die einheimische kirchliche und weltliche Musik verhinderten. Zur Ausgangsbasis des tschechischen musikalischen Schaffens der Reformationszeit wurde nicht nur das tschechische geistliche Lied der hussitischen und vorhussitischen Zeit, sondern auch die ursprünglichen weltlichen Volksmelodien. Die modalen Melodienquellen tschechischer Provenienz drangen auf diese Weise in die monodischen geistlichen (böhm.-brüderlichen utraquistischen und lutherischen Kanzionalen) und weltlichen Renaissancelieder (Sammlung des Matouš Kolín von Chotěřina Harmoniae univocae in odas Homeratias, 1555) sowie in die tschechische Vokalpolyphonie ein (das vierstimmige Motett Ave maris stella, 1519, mit der Melodie des weltlichen Liedes „*Vij mi věnec, Haničko milá*“ (Wind' mir 'nen Kranz, lieb Hannerl) und das dreistimmige Motett „*Náš milý, svatý Václav*“ (Unser lieber, heiliger Wenzel) aus der Mitte des 16. Jh. mit dem St. Wenzelslied, das vierstimmige Offizium Kyrie eleison mit der Melodie des Volksliedes „*Dunaj, voda hluboká*“ (Donau, tiefes Wasser) aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.

Die modalen Folkloremelodien gelangten zusammen mit den tschechischen geistlichen Liedern auch in die Kanzionalliteratur der Gegenreformationszeit und von da aus sogar in das Schaffen der tschechischen Barockkomponisten: der melodische Kern der Tropen Rotulum super sanctus und Tropus super regina (aus der 1. Hälfte des 15. Jh.), aus denen sich das volkstümliche tschechische Weihnachtslied „*Narodil se Kristus Pán*“ (Christus der Herr ist geboren) entwickelt hatte, wurde in der 1. Hälfte

des 18. Jh. in den lateinischen Litaneien auf den Namen Jesus von Mikuláš F. X. Wetzely, ferner im Graduale pro sancta nocte von Šimon Brixi und von hier aus auch in den Pastorellen der tschechischen Kantoren des 18. und 19. Jh. verwendet (Vánoční mše, Weihnachtsmesse des J. J. Ryba)¹².

Aber gerade die tschechischen Pastorellen signalisierten letztlich symptomatisch die markanten Veränderungen, die im tschechischen Musikdenken während der Gegenreformation und in der Stilepoche des Barocks und Klassizismus vor sich gingen. Die tonal und modal an sich klar gegliederte lydische Tonart des Weihnachtsliedes „Narodil se Kristus Pán“ wandelt sich in der Volksüberlieferung in eine Durtonart (ohne die charakteristische Alteration der IV. Stufe):



Einige zeitgenössische, Kunst- und Volkslieder bergende Quellen (Sammelwerk des Strahover Prämonstratensers Jiří Evermond Košetický aus der 2. Hälfte des 17. Jh.) deuten gleichfalls auf ein Durchdringen und auf eine Festigung des diatonischen Dur-Moll-Empfindens im tschechischen Musikschaffen der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg hin. Die Folklor-materialien der Sammlung des Karel Jaromír Erben Prostonárodní české písně a říkadla, 1848, ²1864 (Volkstümliche tschechische Lieder und Sprüche), die überwiegend Schöpfungen des 17. und 18. Jh. aus tschechischen Folklorgebieten enthält, ist mit nur wenigen Ausnahmen (Zeremonienlieder und Balladen) durchwegs dur-moll-diatonisch (samt allen anderen Attributen, die dieser Typ für die Melodik, für den Aufbau und für die Harmonik mit sich gebracht hat).

In der Epoche, in der sich unter dem gewaltigen Einbruch der europäischen Barockmusik, vornehmlich italienischer Provenienz, seit Mitte des 17. Jh. in den böhmischen Ländern die Musik entwickelte, beobachten wir ebenfalls ein Eindringen der Dur-Moll-Diatonik in das Schaffen der tschechischen Komponisten der Barockära. Nicht nur František Václav Míča, sondern auch schon Adam Michna von Otradovic (Česká mariánská muzika, 1646, Tschechische Marienmusik), Václav Karel Holan Rovenský, der Mährer Pavel Josef Vejvanovský und andere inklinierten zu einem neuen Typ des musikalischen Denkens auf der Grundlage der Dur-Moll-Diatonik. Angefangen mit Šimon Brixi und F. V. Míča faßt die Dur-Moll-Diatonik feste Wurzeln in der tschechischen barocken und frühklassischen Musik und bestimmt auf volle 150 Jahre hin das Bild des Musikschaffens in den böhmischen Gebieten. Zu dieser Zeit war das modale Musikdenken hingegen bis in die äußerste Peripherie des tschechischen Musikgeschehens zurückgedrängt worden und hat sich nur in einigen mährischen und schlesischen Folklorlokalitäten erhalten, von wo es vereinzelt und ohne alle Stilkonsequenzen in die zeitgenössischen Sammlungen von Instrumentaltänzen anonymen Autoren geriet: im Altbrünner Augustinerkloster hatte man eine Sammlung (aus der Zeit um 1700) „Walachischer Tänze“ für die Mandora, entdeckt, mit Melodien walachisch-karpatischer Provenienz, z. B. mit einer Hirtentanz-Melodie („odzemek“) in lydischem Modus, die über das gesamte Karpatengebiet verbreitet war. Eine andere, ähnliche ano-

nyme mährische Sammelschrift „Hannakischer Tänze“ aus derselben Zeit bearbeitet einige Volksmelodien modalen Charakters für das Klavichord. Von all diesen interessanten historischen Dokumenten des Eindringens der modalen Volksmelodien in das Musikgeschehen der gesellschaftlich höher gestellten Schichten war jedoch keines von tieferem stilbildenden Einfluß; sie haben eine eher dokumentarische Bedeutung, indem sie von der Existenz und ununterbrochenen Kontinuität des modalen Denkens in den mährischen und schlesischen Folklorgebieten auch in der Zeitspanne nach dem Weißen Berge zeugen, vorüber man sich in noch weit höherem Maße aus der bereits wiederholt zitierten Sammlung *Moravské národní písně*, ¹1834, ²1840, ³1860, (Mährische Volkslieder), sowie auch aus neueren mährischen und schlesischen Sammlungen (Bartoš, Černík, Ulehla, Bím u. a.) überzeugen kann. Aus diesen Sammlungen geht hervor, daß die Volksüberlieferung in Mähren und Schlesien die archaischen modalen Typen nicht nur in völlig unversehrter Form, sondern auch in lebendigen, sich dynamisch entfaltenden melodisch-harmonischen Formen bewahrt hat. Unter der Einwirkung des sich allgemein einbürgernden harmonischen Empfindens machten sich in diesen Melodien Anregungen der neuzeitlichen harmonischen Instrumentalmusik geltend, ohne daß dadurch die charakteristischen Alterationen, Schlußformeln der alten Modi und damit zugleich auch die ungewöhnlichen Tonart-Wechsel vertilgt worden wären:

(Partitur einer volkstümlichen Streichkapelle)

Mo mární, oemár-ni, žo ha-jě ku žvoraj, jak vřačko

promár niš, za co ja o ža - niš

So entstand in den mährischen und schlesischen Folklorgebieten im Augenblick, wo in Böhmen die Dur-Moll-Diatonik heimisch zu werden begann, ein eigenartiger melodisch-harmonischer Typ, auf dessen modale Archetypen in den tschechischen Volksliedern des 16. Jh. bereits hingewiesen worden ist.

Nach dem soeben Gesagten werden wir wohl verstehen, warum dieser melodisch-harmonische Folklorotyp nicht in eine Musik eindringen konnte, in der alle Komponenten der Dur-Moll-Diatonik sowie der Rameauschen Überordnung der Harmonie über die Melodik und formale Gliederung des spätbarocken und klassizistischen Musiksatzes untergeordnet waren. Selbst das 19. Jahrhundert war – abgesehen von einigen anregenden Kunstgriffen des Mährers Pavel Křížkovský (A-capella-Chöre nach Worten und zum Teil auch nach Melodien der Sammlung Sušils) und Antonín Dvořáks Klänge aus Mähren, Chöre, Kammer- und Orchesterwerke) – außerstande, die Stil- und Ausdrucksmöglichkeiten der melodisch-harmonischen Melodientypen mährischer und schlesischer Provenienz vollends zu würdigen: dies blieb erst dem Kunstgeschick des 20. Jahrhunderts, vor allem Leoš Janáček, vorbehalten¹³. Die Aufnahme der Dur-Moll-Diatonik und des Rameauschen Prinzips als Grundlage für das musikalische Schaffen der Ära des Barock und Klassizismus öffnete auch in den böhmischen Ländern vielfach das Tor zu einer Infiltration des diatonischen Dur-Moll-Typs, der sich in der Tat endgültig ausgestaltete und gleichzeitig mit der Schloß- und Kirchenmusik des Barock und Klassizismus aufkam.

Infolge der Herkunft und der sozialen Sonderstellung der tschechischen Komponisten der Ära des Barock und Klassizismus kam es sodann zu einer intensiven Vermengung der Volks- und Kunstmusik diatonischen Dur-Moll-Charakters. Die tschechischen Komponisten P. J. Vejvanovský, Adam Michna von Otradovic, F. V. Míča, Šimon und František Xaver Brixl, Jan Václav Stamic, František Xaver Richter, Jiří Antonín und František Benda, Josef Mysliveček, František Vincenc Krommer-Kramář, Jan Ladislav Dusík, Jan Václav Hugo Voříšek u. a. verlebten einen Teil oder auch ihr ganzes Leben auf dem tschechischen Lande und waren vielfach am Musikleben sowohl der Schlösser als auch des Volksmilieus beteiligt. Die Volksmusik mußte für diese Komponisten folglich keine terra incognita sein. Dadurch wurden die Voraussetzungen zu einer Annäherung zwischen der Volks- und der professionellen Kunst geschaffen, die in der Stilepoche des Klassizismus ihren Höhepunkt erreicht hat. Nicht nur die Themen der Haydnschen und Mozartschen Sinfonien und Opern, sondern auch die der Musikschöpfungen tschechischer Komponisten dieser Epoche klingen unserm Ohr heute „volkstümlich“. Zahlreiche, von verdienten Volksliedsammlern im tschechischen folkloristischen Milieu (Erben!) niedergeschriebene Melodien scheinen uns dagegen, als ob sie von den Volkskomponisten und -dichtern direkt aus den Werken der Klassiker übernommen worden wären.

Für die Ethnomusikologie und Musikgeschichte ergab sich somit bei der Erforschung der barocken und klassischen Musik ein interessantes Problem: die Rolle und Intensität der gegenseitigen Verflechtung von Volks- und Kunstmusik zu bestimmen. Angesichts des Mangels an ursprünglichen zeitgenössischen Volksliedquellen (Sammlungen von Volksliedern entstanden erst nach dem Ausklang des Klassizismus) fällt es heute schwer,

die Frage nach der Priorität zu beantworten. Die Forscher, die es sich angelegen sein ließen, die Probleme des Eindringens der Volkselemente in die barocke und klassische Musik zu erläutern, gelangten des öfteren zu entgegengesetzten Ansichten: der Südslawe Franz Kuhač (Josip Haydn i Hrvatske narodne popjevke, 1880) weist keineswegs zu Unrecht auf den südslawischen (kroatischen) Ursprung zahlreicher Themen von Haydns Sinfonien und Quartetten, u. a. des Hauptthemas des Schlußsatzes der Sinfonie Nr. 104 D dur hin:



Der tschechische Forscher Otakar Hostinský, der Kuhačs Arbeit nicht kannte, deutete nach Entdeckung dieser Melodie in der Sammlung Erbens (Nr. 133)



ihre mögliche tschechische Herkunft an (*Česká světská píseň lidová*, 1906, Das tschechische weltliche Volkslied). Ich habe in meiner Studie *Josef Haydn a česká lidová píseň* (Josef Haydn und das tschechische Volkslied), umgearbeitete Variante aus dem Jahre 1959, auf weitere „loci communes“ der Haydnischen Themen und des tschechischen Volksliedes aufmerksam gemacht, aber der deutsche Musikologe E. F. Schmid wies, nachdem er auf der Haydn-Tagung in Bratislava mein Referat gehört hatte, mit Recht auf seine Forschungsergebnisse (*Josef Haydn. Ein Buch von den Vorfahren und der Heimat des Meisters*, 1934) sowie auf die seiner Kollegen hin, die die Frage Haydn und die Volksmusik vom Gesichtspunkt des österreichischen und deutschen Folklorematerials erörterten.

Vladimír Helfert hat die Genesis des tschechischen Volksliedes „Já

jsem kouzelníkův syn“ (Ich bin des Zauberers Sohn, Erben Nr. 165, Holas I, 335, II, 18a) aus dem Sepolcro von Míča (1735)



und der italienischen Barockmusik interpretiert. Wir finden dieselbe Melodie jedoch auch in Kuhačs Sammlung Južno slovienske narodne popevke (Südslowenische Volkslieder), Nr. 1328,

draga, draga moja, kumpani - jo, vjerni pri - ja - te - ti! na - ka svaki polag volje
gauda, gauda kvēni, illepo prosi, bu - di - te ve - se - li
svoje si na - to - ži, i pred nami svima, dobru volju ne - ka posrje - do - žo.

Wir befinden uns also neuerdings im Bereich komplizierter ethnomusikologischer Beziehungen und Rätsel, die aus dem Material eines ethnischen Gebietes und einer Musikkultur nicht zu lösen sind. Selbst dann, wenn die Musikhistoriographie den Anforderungen des anspruchsvollen vergleichenden ethnomusikologischen Studiums nachkommen sollte, dürfte es wohl nicht immer möglich sein, die Genealogie der einzelnen Melodien genau und zuverlässig zu bestimmen. In Anbetracht der bereits erwähnten späten Herkunft der Mehrzahl der Folklorquellen lassen sich die Behauptungen nicht so ohne weiteres widerlegen, denen zufolge das Schaffen der barocken und klassizistischen Komponisten zu einer gemeinsamen Hauptquelle der melodischen „loci communes“ des Volksliedes und der Kunstmusik werden könnte. Und umgekehrt wird es wieder, wie z. B. im Falle des Themas aus dem Schlußsatz der Haydn'schen Sinfonie Nr. 104 Dur, wirklich schwer sein, die Priorität der tschechischen bzw. kroatischen Quelle völlig eindeutig zu bestimmen, auch wenn die volkstümliche südslawische Herkunft des erwähnten Themas allem Anschein nach mehr als wahrscheinlich ist.¹⁴

Bei der Bestimmung der genauen Genealogie der „loci communes“ der barocken und klassischen Musik auf der einen und der Volksmusik auf der anderen Seite müssen wir folglich stets sehr bedachtsam vorgehen. Welches Resultat wir dabei auch immer erreichen werden, wird es uns kaum gelingen, die Ansicht zu widerlegen, daß die volkstümlich gefärbte Musiksprache, so wie sie sich im 17. und 18. Jh. entwickelt und im musikalischen Schaffen Mitteleuropas kodifiziert hat (von wo sie dann auch in manche andere Zentren der europäischen Musik, vor allem nach Mannheim, gelangt war), nicht das Werk einer einzelnen ethnischen Kultur gewesen sei, ähnlich wie das musikalische Barock und der Klassizismus nicht das Werk der Komponisten einer Nation gewesen sind. Österreicher, Westslawen, Ungarn und vornehmlich Italiener als Hauptinitiatoren

der bedeutsamen Stilwandlungen der europäischen Musik, berühmte Komponisten sowie unbekanntere Autoren aus dem Volke sie alle haben gemeinsam ihren Beitrag in die Schatzkammer der europäischen Musikkunst geliefert, die wir stilgemäß und historisch als Musikbarock und Klassizismus bezeichnen und die die künstlerischen Schöpfungen der italienischen, österreichischen (deutschen), tschechischen und südslawischen Komponisten umfaßt.

Mit Rücksicht auf die Entwicklung und künstlerische Bedeutung Wiens und der Komponisten, die hier im 18. Jahrhundert gewirkt haben, ist es natürlich möglich, die Beziehungen zwischen der Volks- und Kunstmusik am Thema „Volksmusik und Wiener Klassik“ zu illustrieren wie dies Walter Wiora in seinem Buch *Europäische Volksmusik und Wiener Klassik* auf hervorragende Weise getan hat. Wir sind allerdings der Meinung, daß man auch ein historisch und ethnisch so begrenztes Thema ohne breitere vergleichende Aspekte, ohne Berücksichtigung der verhältnismäßig langjährigen Entwicklung der diatonischen Dur-Moll-Melodientypen in der europäischen Musik nicht gut interpretieren kann. Umso weniger kann man sich mit einem so begrenzten Thema zufriedengeben, wenn man den Anteil aller nationalen Kulturen und ethnischen Gebiete an der Entstehung des klassischen bzw. barocken Musikstils ermitteln will.

Da ich mich einmal in meinen Überlegungen auf die ethnomusikologischen Aspekte beim Studium der tschechischen Musik eingestellt habe, sei mir gestattet, sie mit dem Gedanken abzuschließen, daß der tschechische Musikgenius in das gemeinsame Werk der europäischen Musikentwicklung der klassischen und vorklassischen Zeit ein gut Stück seines Könnens, seiner Fertigkeit und Gewandtheit, seines Erfindungsgeistes und seiner Lebensanschauung investiert hat. So war es wie im Zeitalter der Reformation so auch in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg, wo sich der eine von den beiden Strömen des tschechischen Volksschaffens unmittelbar in den breiten Fluß der tschechischen und europäischen barocken und klassischen Musik ergossen hatte, während der zweite Strom in der Abkapselung von der westeuropäischen Musik Melodienquellen bildete und sammelte, die dann von den tschechischen Komponisten praktisch erst im zwanzigsten Jahrhundert genutzt worden sind.

Übersetzt von Karel Krejčí

ANMERKUNGEN

¹ In der Studie *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století* (36 Melodien weltlicher Lieder des tschechischen Volkes aus dem 16. Jh.), 1892, Neuausgabe J. Markl, Praha 1957.

² In dem Buch *Česká světská píseň lidová* (Das tschechische weltliche Volkslied), 1906, Neuausgabe M. Nedbal in der Edition *Hostinský o hudbě* (Hostinský über die Musik), Praha 1961. Hostinský hat einerseits auf die melodischen Filiationen der Sinfonien Haydns (Nr. 104 D dur) und Mozarts Figaros Hochzeit, andererseits auf die der tschechischen Volkslieder aufmerksam gemacht.

³ Im 2. Teil seiner Monographie über das Musikbarock in Böhmen, *Hudba na jaroměřickém zámku*, 1924 (Die Musik auf Schloß Jaroměřice).

⁴ Diese Termini wurden von den Herausgebern der kritischen Ausgabe der Samm-

- lung Sušils *Moravské národní písně* (Mährische Volkslieder, 4. Ausg. 1941), Robert Smetana und Bedřich Václavěk eingeführt.
- ⁵ Gegen diese einseitige Interpretation des Problems der Beziehung zwischen Volks- und Kunstmusik zeugt die Tatsache, daß auch die italienische Barockmusik wesentlich von der Volksmusik beeinflusst worden war. Hostinský machte schon im Jahre 1896 in dem Aufsatz *O písní lidové* (Über das Volkslied), Neuausgabe von Josef Cisařovský in der Edition *Hostinský u umění* (Über die Kunst), Praha 1957, auf die Rolle der italienischen Frottolen und Villanellen aufmerksam.
- ⁶ Erstmals gleich in der Studie *K otázce našeho hudebního folklóru* (Zur Frage unserer Musikfolklore), 1926. Neuausgabe von Bohumír Štědroň u. Ivan Poledňák in dem Buch *Helpfert o české hudbě* (Helpfert über die tschechische Musik), Praha 1957.
- ⁷ In zusammenfassender Übersicht in dem Buch *Česká hudba* (21958), (Tschechische Musik) von Jan Ráček und in Jaroslav Pohankas Quellenedition *Dějiny české hudby v příkladech*, 1958 (Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen). Zu Teilfragen vgl. die monographischen Studien von Jiří Vysloužil, *Josef Haydn a česká lidová píseň* (Josef Haydn und das tschechische Volkslied), in: *Hudební rozhledy*, I - 1948, 51—55; eine umgearbeitete Variante wurde im Jahre 1959 auf der Internationalen Konferenz über das Werk J. Haydns in Bratislava deutsch vorgetragen (Abdruck in: *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění*, III - 1961, [Sammelschrift der Janáček-Akademie der musischen Künste]) — und Bohumír Štědroň, *Pastorely a ukolébavka v Hubičce* (Pastorellen und das Wiegenlied in der Oper *Der Kuß*), *Hudební rozhledy*, IV - 1953, 452. — Zum vorliegendem Thema vgl. auch die Arbeit von Jan Němeček, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty* (Volkskingspiele und -lieder aus der Zeit des Frondeinstes), 1954. Die tschechische Musikwissenschaft berührte so vielfach selbständig Fragen, die vordem oder gleichzeitig kroatische, deutsche und österreichische Musikologen (F. Kuhač, G. Adler, E. F. Schmid u. a.) und vor kurzem besonders gründlich Walter Wiora in seinem Buch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (1957), Kap. Volksmusik und Wiener Klassik, 104—133, lösten.
- ⁸ Hierzu vgl. z. B. die Studie von Jan Ráček, *Motiv Vltavy* (Das Motiv der Moldau), 1944, die die Genesis des Hauptmotivs der sinfonischen Dichtung Smetanas aus der tschechischen und europäischen Volks- und Kunstmusik der älteren und neueren Zeit als gemeinsamen „locus communis“ erklärt. Auch die Genesis eines anderen charakteristischen diatonischen Themas von Smetana, nämlich des Wallfahrtsliedes „Matičko boží“ (Mutter Gottes), aus der Oper *Das Geheimnis*, II. Akt, läßt sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen: ihren Kern finden wir in dem hussitischen „Otče náš“ (Vaterunser), etwa um 1420, und auch in dem tschechischen Volkslied „Už mou milou do kostela vedou“ (Schon führt man mein Liebchen in die Kirche). Vgl. auch Zdeněk Nejedlý's Werk *Počátky husitského zpěvu* (Anfänge des hussitischen Gesanges) u. *Dějiny husitského zpěvu* (Geschichte des hussitischen Gesanges), Praha 1907, 1913.
- ⁹ Im Sinne der Definition der sogen. Kirchentonleiter (Modi) in der tschechischen Musik im Zeitalter der Gotik und Reformation im Werk des Josef Hutter, *Melodický princip stupnicových řad*, 1929 (Das melodische Prinzip der stufenweisen Reihen). Auch in den von Jan Branberger (*Česká světská píseň lidová z XVI. století* — Das tschechische weltliche Volkslied aus dem 16. Jh. — *Český lid*, XIX - 1910, 257, 319, 353 und XX - 1911, 18, 68, 129) und Emil Axman (*22 světských písní lidových ze XVI. století* — 22 weltliche Volkslieder aus dem 16. Jh. — *Hudební výchova* D - 192, 24, 57, 73) zu Hostinskýs Quellenrecherchen gesammelten Ergänzungen wiegt das Modalmaterial vor.
- ¹⁰ Erwähnungen über zeremonielle und andere weltliche Lieder (zum Frühjahrsbrauch der „Todaustragung“, zum Pfingstfest u. a.), ihr Verbot durch die kirchliche Hierarchie, wofür wir Belege in literarischen Quellen der Gotik besitzen, sowie Reste archaischen folkloristischen Liedmaterials in neuzeitlichen Sammlungen (eines von den Hochzeitsliedern aus der Mährischen Walachei wurde auf eine Melodie gesungen, die mit der des Liedes von Seikel völlig übereinstimmt!) — deuten ebenfalls auf dieses „östliche“ Hinterland des Volksliedes aus Böhmen, Mähren und der Slowakei hin. Darauf hat in ihren ausführlichen vergleichenden Studien (Jiří Horák) die tschechische Literaturwissenschaft aufmerksam gemacht und mit ihr zugleich auch eine Reihe tschechischer und slowakischer Folkloristen;

Leoš Janáček (in Jiří Vyslouzils Edition *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě* — L. J. über Volkslied und Volksmusik, 1955, Vladimír Ůlehla (*Živá píseň* — Das lebende Lied, 1949), Jozef Kresánek (*Slovenská ľudová pieseň zo stanoviška hudobného* — Das slowakische Volkslied vom musikalischen Standpunkt, 1951), Karel Vetterl in der Monographie *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*, I - 1955, II - 1960, — Volkslieder und -tänze aus dem Gebiet von Walachisch Klobouk. Ich selbst habe auf einige Bindungen der Liedfolklore der mährischen und rumänischen Walachei in meiner Studie (Über unser walachisches Lied. Ein Beitrag zur Lösung der sog. walachischen Frage, rumänisch in: *Rivista musica* 1956, Nr. 10) hingewiesen.

¹¹ Bemerkenswert dürfte auch die Feststellung sein, daß der in der tschechischen gotischen Musik so häufige phrygische Modus in den modalen Folkloremelodien tschechischer Provenienz nicht vorkommt. Wir finden ihn selbst in den Volksliedsammlungen aus Böhmen, Mähren und Schlesien nicht.

¹² Vgl. hierzu die Studie von Theodora Straková, *Pastorely J. J. Ryby* (Die Pastorellen von J. J. Ryba), in: *Časopis Moravského muzea*, XXXIX - 1954, und die Monographie *Jakub Jan Ryba* von Jan Němeček (1965).

¹³ In meinem, auf dem Symposium über das musikdramatische Werk von Leoš Janáček im Jahre 1965 in Brünn gehaltenen Referat *Über die Bedeutung der modalen Strukturen bei der Entstehung des musikdramatischen Stils von Leoš Janáček* habe ich gezeigt, welche Rolle in Janáčeks Kunstentwicklung die modalen und modal-harmonischen Melodietypen des mährisch-schlesischen ethnischen Gebietes gehabt haben. (Tschechisch in: *Hudební rozhledy* XX, 1966, deutsch im Drucke in: *Acta Janáčkiana*.)

¹⁴ Zu diesem Schluß bin ich auf Grund des vergleichenden analytischen Studiums des tschechischen und südslawischen Folklorematerials in zwei meiner zitierten Studien gelangt und habe auf diese Weise die Behauptungen von Kuhač bekräftigt.

K ETNOMUZIKOLOGICKÝM ASPEKTŮM PŘI STUDIU DĚJIN ČESKÉ HUDBY

V řešení otázky vztahu české lidové a umělé hudby převažovaly až dosud aspekty, ve kterých byla zdůrazňována především vzájemná vazba dur-mollových diatonických nápěvů folklórní a nefolklórní proveniencie. Otakar *Hostinský* (38 nápěvů světských písni českého lidu z XVI. století, 1892, Česká světská píseň lidová, 1906), Vladimír *Helfert* (*Hudba na jaroměřickém zámku*, 1924) a další čeští muzikologové z jejich školy přitom upozornili na filiační a slohové paralely mezi hudebním barokem a klasicismem a českou lidovou písni, tak jak ji uchoval ve své sbírce *Prostonárodní české písně a říkadla* (1864) Karel Jaromír *Erben*. Z řady dochovaných historických hudebních památek však můžeme doložit existenci tohoto nápěvného typu i v českém folklórním materiálu gotické a reformační doby. Objevíme ho kupř. v instrumentálních tanečních melodiích ze 14. století (not. př. 1) i v nápěvech světských lidových písni ze 16. století. Z těch je zvláště zajímavý výskyt tonálně vyhraněného (naše F dur), periodicky jasně členěného nápěvu o formě a a⁵ b a', podle Bartóka tedy tzv. novouherského typu (not. př. 2). Když někdy v polovině 17. století začala do Čech pronikat italská barokní hudba, padly její podněty na půdu víceméně připravenou předchozím domácím vývojem. Dur-mollová diatonika, se všemi atributy, které s tímto tónovým systémem v té době souvisely (rameauovský princip nadřazenosti harmonie melodií, periodicitá hudební věty, plagální a autentické závěry), se proto rychle rozšířila ve tvorbě českých skladatelů barokní a klasičké epochy i v lidové hudbě českých a západomoravských etnických oblastí. Vlivem zvláštních kulturněhistorických a společenských podmínek došlo v české hudbě doby pobělohorské k nebyvalému prolínání lidového a umělého žvilu. Při pozdním původu folklórních pramenů (od 19. století) stojíme tak dnes často bezradní nad problémem, jak rozřešit otázku priority četných „loci communes“ lidových nápěvů a témat skladeb Pavla Vejvanovského, Františka Václava Míči, Šimona a Františka Xavera Brixiových, Jana Václava Stamice a jiných mistrů 17. a 18. století, a nejenom českých. Téma

finální věty Haydnovy Symfonie č. 104 D dur (not. př. 9) objevíme nejenom v českém (not. př. 10), ale i v chorvátském (J. *Kuhač*, Južnoslovienske narodne popevke, č. 905 a 906) folklórním materiálu. Vladimír *Helfert* se domníval, že stanovil bezpečně genealogii nápěvného typu, který našel jednak v Erbenově sbírce (č. 165), jednak v italské barokní hudbě a v Mičově Sepolcru z roku 1735 (not. př. 11). Ale týž nápěv najdeme i v *Kuhačově* sbírce (not. př. 12). Bylo by tedy třeba zkoumat výskyt těchto nápěvů a nápěvných typů i v jiných etnických oblastech střední Evropy, hlavně rakouských a italských. I když etnomuzikologie a hudební historiografie dostojí tomuto požadavku, stěží asi dojde k jinému poznatku, než že ve folklórních a nefolklórních vrstvách hudební kultury střední Evropy obíhaly nápěvy a nápěvné typy, které se staly zvláštní shodou okolností obecným majetkem několika etnik, organickou součástí historicky a slohově vyhraněného hudebního citění v epoše baroka a klasicismu.

Intenzivním působením barokní a raně klasické italské a domácí hudby určily diatonické dur-mollové nápěvné typy na celá dvě století slohovou a výrazovou tvářnost české hudební tvořivosti, s výjimkou několika rázovitých folklórních oblastí na východní Moravě a ve Slezsku. V těchto oblastech došlo k zajímavému a pro budoucí vývoj české hudby nesmírně důležitému rozvíjení dřívějších hudebních tradic, které nestavěly na novodobé dur-mollové diatonice, ale na modalitě a na tektonice hudební věty, jež volně, tzn. ne na základě periodicity a opakování myšlenek, rozvíjela hudební formu. Zdá se, že úloha domácí lidové hudby, spjaté s archaickými východními kulturami slovanskými a karpatskými, byla při formování tohoto melodickoharmonického nápěvného typu daleko důležitější než úloha domácího a importovaného středověkého hudebního umění církevního nebo světského. Můžeme tak soudit z nečetných, ale neobyčejně význačných folklórních pramenů, které čeští badatelé nashromáždili z 16. století i z dřívější a pozdější doby. Tyto folklórní prameny ukazují jednak převahu modálního materiálu (v modu ionickém, lydickém, mixolydickém, aiolském, dorickém; frygický modus, který se hojně vyskytuje v české duchovní písni gotické doby, je vzácný), jednak zajímavé vazby s písněmi a folklórními typy východněslovenské a karpatské proveniencie (vedle několika zajímavých paralel s písní německou). Pro další vývoj české hudby rozhodlo, že tyto archaické nápěvné typy nebyly nástupem novodobé dur-mollové diatoniky v českém etnickém prostředí úplně vymýceny, ale že se uchovaly a byly dokonce dále rozvíjeny v melodickoharmonických modifikacích. Torzo balady, jehož nápěv objevil Otakar *Hostinský* mezi nápěvy kancionálů 16. století (not. př. 3), zaznamenal v málo změněné podobě, ale zato s charakteristickými modálními alteracemi a závěrem ještě v první polovici 19. století František *Sušil* (not. př. 4). Jiné lidové písně z doby reformační zaznamenali v textových a nápěvných variantách i další novodobí sběratelé (obřadní písně k výročním zvyklostem, lyricko-obřadní píseň o kalině, koledy aj.). Část těchto nápěvů nezměnila svou archaickou melodickou strukturu, v jiné části nápěvů pozorujeme tendenci k rozvíjení latentních hamonických vztahů. Ve sbírce Františka *Sušila* Moravské národní písně (1835,² 1840,³ 1860) a v novějších sbírkách moravských a slezských (*Bartoš*, *Janáček*, *Bím*, *Úlehla* aj.) můžeme dobře pozorovat tuto přeměnu nápěvných fondů, založených na prosté modalitě v hudební tvary melodickoharmonické, v nichž je latentní harmonie rozvinutými modálními nápěvy již plně dotvořena a vyslovena (not. př. 8). Po tom, co bylo řečeno o vývoji hudby v českých zemích doby pobělohorské, chápeme, že 18. století muselo nechat tento proud české hudební tvořivosti nepovšimnut. Nedocenilo jej přes všechny umělecké počiny Moravana Pavla *Křížkovského* a Antonína *Dvořáka* ani 19. století. Bylo až uměleckým údělem našeho věku a z něho především Leoše *Janáčka*, aby navázal na onen proud české hudební tvořivosti, jehož jednotlivé články tvoří česká lidová píseň a kancionálová literatura z doby reformační a lidová píseň východomoravských a slezských etnik.