

I N D E X

<i>Cy. Ortutay: The Science of Folklore in Hungary between the two World-Wars and During the Period Subsequent to the Liberation. — Дь. Ортутай: Венгерская фольклористика в периоды между двумя мировыми войнами и после освобождения страны от фашистов</i>	5
<i>B. Gunda: Contributions à l'étude d'un type de piège en Europe Orientale. — Б. Гунда: Данные о распространении одного типа западни в восточной Европе</i>	91
<i>I. Trencsényi-Waldapfel: The Pandora Myth. — И. Тренченьи-Вальдапфель: Миф о Пандоре</i>	99
<i>Á. Szendrey: Hexe — Hexendruck. — А. Сендрей: Ведьма — гнёт ведьмы</i>	129
<i>T. Köves: Les vates des celtes. — Т. Кёвеш: О кельтских ватесах</i>	171
<i>L. Vajda: Obo-Haufen in Afrika. — Л. Вайда: Обо-холмы в Африке</i>	277
<i>L. Boglár: The Ethnographic Legacy of Eighteenth Century Hungarian Travellers in South America. — Л. Боглар: Этнографическое наследие венгерских путешественников по южной Америке XVIII столетия</i>	313
<i>M. Belényesy: Le serment sur la terre au moyen âge et ses traditions postérieures en Hongrie. — М. Беленьеш: Средневековая присяга на землю и его традиции в Венгрии</i>	361
<i>L. Vargyas: Kollektives Schaffen in der Volksmusik. — Л. Вардьяс: Коллективное творчество в народной музыке</i>	395
<i>L. Takács: Occasions et débit de récitations épiques populaires chantées sur des événements d'actualité. — Л. Такач: Случаи для пения народных певцов (венг.: historiások) и их исполнение</i>	419
<i>Á. Kovács: The Hungarian Folktale-catalogue in Preparation. — Отчет о работах по составлению каталога венгерских народных басен</i>	443
<i>B. Ávasi: Die Harmoniegestaltung eines ungarischen Volksmusikorchesters. — Б. Аваши: Гармонизация секским оркестром народных мелодий</i>	479

SEPARATUM

ACTA ETHNOGRAPHICA
ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

TOMUS IV

FASCICULI 1—4

L. VARGYAS

KOLLEKTIVES SCHAFFEN IN DER VOLKSMUSIK

ACTA ETHNOGRAPHICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
NÉPRAJZI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY U. 21.

Az Acta Ethnographica orosz, francia, angol és német nyelven közöl értekezéseket a néprajztudományok köréből.

Az Acta Ethnographica változó terjedelmű füzetekben jelenik meg 20—30 ív terjedelemben, több füzet alkot egy kötetet. Évenként általában egy kötet jelenik meg.

A közlésre szánt kéziratok, géppel írva, a következő címre küldendők:

Acta Ethnographica, Budapest 62, Postafiók 440.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Az Acta Ethnographica előfizetési ára kötetenként belföldre 80 forint, külföldre 110 forint. Megrendelhető a belföld számára az »Akadémiai Kiadó«-nál (Budapest, V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 04-878-111-46), külföld számára pedig a »Kultúra« Könyv és Hírlap Kúkereskedelmi Vállalatnál (Budapest, VI., Sztálin út 21. Bankszámla 43-790-057-181), vagy külföldi képviselőinél és bizományosainál.

»Acta Ethnographica« издаёт трактаты из области этнографической науки на русском, французском, английском и немецком языках.

»Acta Ethnographica« выходит в брошюрах переменного объема (20—30 печатных листов); несколько выпусков объединяются в одном томе.

Ежегодно предвидено издание одного тома.

Предназначенные для публикации авторские рукописи следует направлять, машинописью, по следующему адресу:

»Acta Ethnographica« Budapest 62, Postafiók 440.

По этому же адресу направляется всякая корреспонденция для редакции и администрации.

Подписная цена »Acta Ethnographica« — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет »Kultúra« (Budapest, VI., Sztálin út 21. Счет Банка № 43-790-057-181) или его заграничные представительства и уполномоченные.

KOLLEKTIVES SCHAFFEN IN DER VOLKSMUSIK

Von

L. VARGYAS

ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM, BUDAPEST

In der ungarischen ethnographischen Literatur vertritt mit grösstem Nachdruck K. MARÓT den Standpunkt,¹ dass zwischen Volksdichtung und Kunstdichtung prinzipiell kein Unterschied besteht: was im allgemeinen als zum unterscheidendes Merkmal für die Volksdichtung gilt, kann man in gewissem Masse auf beide Gattungen beziehen; selbst die Grossen der Dichtung übernehmen aus den Werken ihrer Vorgänger und den gemeinsamen Überlieferungen das Fertige, auch darf man den Schöpfern traditionsgebundener Dichtung die dichterische Gabe nicht absprechen. Ja, es finden sich in der Dichtung einzelner Völker und gewisser Kulturen unter den Rezitierenden und Tradierenden der Überlieferung Persönlichkeiten, die das ererbte Gut mit einem Bewusstsein hohen Grades gestalten (so z. B. der kasachische Sänger Dshambul) oder — als folgender Schritt — *literarische* Werke, in denen neben dem individuellen Schaffen des grossen Dichters die Überlieferung noch immer eine bedeutende Rolle spielt (z. B. bei Homer).

Zweifellos lässt sich auf dem Wege von der Dichtung der Naturvölker zur Literatur keine Grenze ziehen, bei dem je ein Gebiet der Dichtung begönne, das einem gänzlich andersgearteten Gesetz unterläge, wie ja auch zwischen den Spektralfarben keine Trennungslinie gezogen werden kann: die einzelnen Farben sind bloss das Abbild der Frequenzunterschiede ein und derselben Strahlung, *Abstufungen* ohne Wesensunterschied.

Dennoch bietet sich im Leben — um beim Beispiel des Spektrums zu bleiben — selten das Phänomen des Regenbogens, um so öfter sehen wir gut unterscheidbare Farben; wir gebrauchen die Begriffe «rot», «blau», «grün», wobei uns nicht stört, dass sie nur Knotenpunkte bezeichnen, zwischen denen sich feine Abstufungen aneinanderreihen und ineinander übergehen. Ja, die «Abstufungen» der Frequenz können in ihrer Wirkung von grosser Bedeutung sein: die chemische und physikalische Wirkung der ultravioletten und infraroten Strahlen ist verschieden.

Die zwei «Farben» unseres kulturellen Lebens, die am meisten nebeneinander in Erscheinung treten, sind: europäische Literatur und bäuerliche

¹ Zuletzt und am gründlichsten in: Homeros. Budapest, 1948.

Volksdichtung. In ihrer ästhetischen Wirkung sind sie ebenso verschieden wie die Farben, obgleich sie prinzipiell — dem unterschiedlichen Verhältniß von individuellem und kollektivem Schaffen entsprechend — nur Abstufungen ein und derselben menschlichen Ausdrucksform sind. Die Wissenschaft ist sich über diese Abstufungen im klaren, doch können wir nicht behaupten, dass wir uns ihrer immer deutlich bewusst werden und mit allen ihren prinzipiellen und praktischen Offenbarungen rechnen. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass es auch innerhalb der Volksüberlieferung zwischen den einzelnen Teilgebieten der Folklore «Frequenzunterschiede» gibt — man denke an die Verschiedenheit von Musik, Märchendichtung und ornamentaler Kunst —, andererseits darauf, dass die Analysen selten auf Grund des konkreten Materials die Frage erörtern, inwiefern z. B. individuelles und kollektives Schaffen an der Schöpfung eines Volksliedes teilhaben und ob dieses Schaffen mit dem in der Literatur herkömmlichen individuellen Schaffen vergleichbar sei.

Im folgenden wollen wir das Schaffen des Volkes an Hand von volksmusikalischen Variantenketten veranschaulichen. Die Volksmusik ist wohl derjenige Zweig der Folklore, der dem Kunstschaffen der schriftlichen Kultur am fernsten steht, weil in ihm die Persönlichkeit am Schaffen in geringstem Masse beteiligt ist; in dieser Hinsicht dürfte ein volksmusikalisches Beispiel lehrreicher sein als jedes andere aus der Volkskunst. Und vielleicht vermitteln die folgenden Beispiele auch denjenigen, die mit unserer Volksmusik weniger vertraut sind, eine klarere Vorstellung davon, welche Bedeutung in der Volksmusik den Variationen zukommt, wie ein Lied dem anderen entspringt, bis dann am Ende der Reihe ein neues Lied erklingt, gänzlich verschieden von dem, das den Ausgangspunkt bildete.²

Beispiel 1—13

Wir gehen von einem kurzen kleinen Motiv aus, das insgesamt aus sechs Tönen besteht (Beispiel 1). Dies wird viermal nach einem Prinzip wiederholt, das räumlich und zeitlich sehr verbreitet ist: es ist dies die Wiederholung um eine Quinte tiefer (nachweisbar von Ost- und Mittelasien über das Wolgabgebiet bis nach Ungarn, und bei uns — auf Grund der vergleichenden Untersuchungen — seit mindestens 1200 Jahren bekannt). Ein Kennzeichen dieser Vortragsweise ist — unter anderem — die allgemein bekannte Periodenbildung, die Wiederholung der Melodienzeile in gleicher Lage mit jeweils anderen Schlusstönen. In diesem Lied kann daher die «schöpferische» Arbeit des Individuums nur auf die sechs Töne des Grundmotivs bezogen werden, denn die Weiterentwicklung geht bereits in herkömmlicher Weise vor sich. Näher be-

² Details (Beispiel 6 und 8) der angeführten Variantenreihe erschienen im:

VARGYAS: Egy népi ritmusfajta tanulságai (Die Lehren aus einem Volksrhythmus.) Új Zenei Szemle (Neue musikalische Umschau) 1951, Nr. 4—5, S. 34. Beispiele 1—8 u. v. a. bei: KODÁLY: A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik) 1952, S. 11—12.

trachtet zeigt sich, dass auch die Reihe der sechs Töne eine Schablone ist: sie ist eine elementare Tonverbindung der Pentatonleiter auf «*da*», ein Teil dieser Tonleiter, der, ohne einen Ton zu übergehen, von oben abwärtssteigt und mit einem einzigen Rückschritt zum Grundton der Skala zurückkehrt; (die zweite bzw. vierte Reihe unseres Beispiels 2 zeigt sie in ihrer ganzen Einfachheit). Unser Lied beinhaltet somit bereits an seinem Ausgangspunkt weit mehr «schon Dagewesenes» als individuelle Invention.

Man könnte meinen, dass auch das heute Häufige und Schablonenartige einmal von jemandem begonnen wurde und damals individuelle Erfindung war. Nun «entsteht» aber in der Volksüberlieferung etwas Neues nie auf einmal, vor allem nicht grössere, stilbestimmende Phänomene (Tonsysteme, Formprinzipien), sondern sie treten als Ergebnis gewisser Prozesse auf, formen und häufen sich. Auch der Bestand des Fünftonsystems an Wendungen dürfte stufenweise entstanden sein; einige Töne umfassende Motivkeime, Kinderlieder, Lieder der eurasischen Völker aus wenigen Tönen aufgebaut, lassen den Entwicklungsweg immer deutlicher erkennen, der schliesslich zur Entstehung des Systems selbst führte.³ Das Motiv des ersten Beispiels ist genügend primitiv, so dass wir es mit dem Anfangsstadium des entwickelten Systems in Beziehung bringen dürfen. (Höher entwickelte Stile sind gekennzeichnet durch Melodien mit Quarten- und Septimensprüngen von grosszügiger Melodienführung, die hinsichtlich des Systemgefühls und der Anwendung des Systems einen hohen Grad von Bewusstheit verraten, wie z. B. viele chinesische und tscheremissische (Mari) Melodien. Doch müssen bis dahin zahlreiche Entwicklungsstufen durchlaufen werden.)

Das Formprinzip des Quintenwechsels kann wohl mit Recht dem Einfluss instrumentaler Praxis zugeschrieben werden: beim stärkeren oder schwächeren Blasen entstand wahrscheinlich die Quintentransponierung der primitiven Melodien, die bei den primitivsten Blasinstrumenten auch durch Zufall eintreten kann.

Folgen wir nun dem weiteren Schicksal unseres Liedes. Der «Grundgedanke», rein enthalten im Beispiel 2, erlitt schon im ersten Beispiel, in der sechssilbigen Form eine gewisse Veränderung. Doch diese Abweichungen kamen bereits nach einer «Stilschablone» zustande: das Herabgehen auf *b* am Ende der zweiten Zeile ist vielen unseren alten Melodien eigen auch denjenigen, die — wie es aus unserem Quintensystem klar hervorgeht — ursprünglich ein *d* aufwiesen; in Siebenbürgen verzeichnen wir diese Erscheinung wegen ihrer Häufigkeit geradewegs als territoriale Dialekteigenschaft. Noch allgemeiner verbreitet ist die Abweichung von der reinen Quintendistanz in der dritten Zeile; dies ist die aus den Fugen bekannte «tonale Antwort» gegenüber der «realen Antwort» der letzten Zeile. Beide sind wechselseitig notwendige Alter-

³ Vgl. KODÁLYS Bearbeitung: Iskolai Énekgyűjtemény (Liedersammlung für die Schule) Nr. 1—50. VARGYAS: Acta Ethn., 1953. S. 465.

nativen und treten zusammen als entwickeltes System sowohl in der tscheremisschen als auch in der ungarischen Volksmusik in Erscheinung.⁴ Somit ist dies ebenfalls «Schablone»: eine Stileigentümlichkeit, die im Laufe einer langen Entwicklung zustande kam. Beispiel 2 und 3 wahrt den «Grundgedanken» in ursprünglicher Form, diminuiert jedoch den Rhythmus — ohne die Tonfolge zu ändern — durch mehrere Tonwiederholungen. Der «Hauptunterschied» im Beispiel 4 besteht darin, dass am Ende der Zeile der Sprung aufwärts entfällt und die beiden Töne durch eine skalenartige Tonfolge verbunden werden; ausserdem ersetzt die Tonwiederholung ein Wechselton und am Ende der dritten Zeile finden wir das erwähnte Abfallen auf *b*. Beispiel 5 zeigt eine noch weitergehende Diminution des Rhythmus, bedingt durch dessen Anpassung an einen längeren Text (vgl. Beispiele 2—4); neu ist nur der fünfte Ton, das Zurückgehen auf *g*. Beispiele 6—8 bieten die bisher beträchtlichste Diminution des Rhythmus, durch die Wiederholung einzelner Töne. (In Beispiel 6 fehlt ein Ton, das *d*, doch schon in der dritten Zeile ist seine um eine Quinte tiefere Entsprechung vorhanden, und im Beispiel 7 finden wir den oberen, fehlenden Ton.) Gemeinsames Kennzeichen der Beispiele 6—7 ist es, dass die dritte Zeile nicht sogleich mit Quintenwechseln beginnt, sondern von höherer Lage stufenweise herabsteigt. (Heute ist auch dies ein herkömmliches Muster: der Einsatz bei dem um eine Quinte tiefer gelegenen Teil ist bei den Ungarn, Tscheremissen, Tschuwaschen oft höher.) Anfangs entstand dies wohl durch verfehltes Anstimmen infolge des schweren Intonierens der grossen Distanz bzw. infolge der Absicht, diese grosse Distanz zu vermeiden; weiterhin durch die Abweichungen der vielen «tonalen Antworten», ja vielleicht auch durch die Vermischung mit dem ebenfalls üblichen Quartwechsel. Das Fortbestehen dieser Eigentümlichkeit ermöglichte der Hang zur Abwechslung, die das pedantische Transponieren in Quinten als eintöniger erscheinen liess. Unser Beispiel 8 ist ein Bindeglied zwischen 4 und 7 und es zeigt die Quintenpendants wieder in der ursprünglichen Reinheit. Die erste bedeutendere Änderung bringt Beispiel 9: die vorige Melodie erscheint in Dur, der 1. und 3. Schluss liegt dementsprechend um einige Töne höher, um den Tritonus *c-fis* zu vermeiden, der in diesem Zusammenhang absurd wirkt. Dies wäre allerdings kein allzu grosser individueller Beitrag im Vergleich mit dem fertig übernommenen Material, doch selbst hier kann davon keine Rede sein. Unser Beispiel ist eine auf dem Dudelsack gespielte Melodie und es ist zu bemerken, dass auf dem Dudelsack mit mixolydischer Tonreihe auch die Mollmelodien nur in der Durvariante gespielt werden können und dass mit diesem Instrument die Septime unter dem Grundton, die in den Schlusswendungen unserer pentato-

⁴ Vgl. KODÁLY: *Sajátosságok dallamszerkezet a cseremisz népzeneben* (Eigenartige Melodienstruktur in der tscheremisschen Volksmusik) Budapest, 1935; — KODÁLY: *A magyar népzene* (Die ungarische Volksmusik), 1952, S. 10—11. Hier teilt er die tscheremissische Variante zu unserem Beispiel 1 mit. Darin zeigt sich die «tonale Antwort», genau wie in unserem Beispiel, mit der «realen» vermischt. Die Ungarn bedienen sich demnach seit mindestens 200 Jahren — seit dem Verlassen des Wolgagebiets — dieser musikalischen Form.

nischen Lieder so häufig vorkommt, nicht reproduzierbar ist. In solchen Fällen muss der Dudelsackpfeifer eine Ersatzlösung finden, bestehend aus ähnlichen Durmotiven über dem Grundton. Es scheint nicht unmöglich, dass der Grund der naheliegenden Dur-Moll-Varianten, die öfters auftreten, im Dudelsackspiel zu suchen sei. Die Entstehung von Varianten, wie die in den Beispielen 9—11, lässt sich jedelfalls am wahrscheinlichsten mit diesem Umstand erklären, denn es sind dies ausschliesslich Hochzeitslieder, die in mehreren Gegenden nur als textlose Instrumentalmelodien bekannt sind; sie wurden vom Dudelsack bereits auf die Geige übertragen.

Ein weiterer «grosser» Schritt ist der 3/4-Rhythmus in Beispiel 12, der jedoch ebenfalls nicht einer Individualität zuzusprechen ist. Auch hier handelt es sich um den Einfluss herkömmlicher Muster: in nordwestlichen Streifen des Landes blieben uns in grosser Zahl alte Lieder mit diesem Rhythmus erhalten; diese Lieder gehen auf die beliebten Stücke der ungarischen Liederdichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts zurück und sind eigentlich fremden Ursprungs. (Sie entstanden unter dem Einfluss von Gagliarda- und Volta-Melodien oder durch Übernahme). Unser Beispiel 13 wurde nach diesem Vorbild völlig umgestaltet wobei im vorigen der dritte Takt der Zeilen noch heute die Herkunft verrät.

Die Wandlung in der Beispielgruppe ergibt auch eine territoriale Reihenfolge, d. h. sie zeigt gleichsam die geographische Wegrichtung in der Entwicklung der Variationen an. Dies um so mehr, weil in den Beispielen — ausgewählt als die charakteristischsten unter zahlreichen Varianten — tatsächlich die Gruppen einzelner enger begrenzten Gegenden vertreten sind. Die Varianten 1—3 sind nur in Somogy, 4 und 8 von Somogy bis Tolna sowie in Déldunántúl bekannt, die letzterwähnte weit eher im Duna-Tisza-Zwischenstromland und nördlich bei den Paloczen die Varianten mit 3/4-Rhythmus bei den Westpaloczen nördlich der Donau, in Komitat Hont-Bars-Nyitra). Die Varianten besagen in diesem Fall, dass eine alte, noch aus dem Wolgagebiet mitgebrachte Melodie in einem gewissen Teil des Landes in mehreren Varianten bis in die jüngste Zeit erhalten blieb, eine dieser Varianten grössere Beliebtheit erlangte und auf einem bestimmten Weg Verbreitung fand, wobei sie verschiedenen Änderungen unterlag. (Die Varianten bilden selbstverständlich nicht immer eine geographische Reihe, oft ist — infolge des Zufalls, der bei der Variantenbildung mitspielt — die geographisch entferntere Variante die näher verwandte).

Zweifellos entsteht somit ein Lied aus dem anderen, wobei der individuelle Beitrag minimal ist. Er bliebe im Vergleich mit dem überlieferten, fertigen Material auch dann minimal, wenn wir die erörterten Änderungen nicht für den Einfluss herkömmlicher Muster, sondern für individuelle Einfälle hielten. Doch sahen wir, dass dies nicht zutrifft, weil auch die Änderungen durch Stilprinzipien, herkömmliche Muster, überlieferte Wendungen bedingt sind. So bleibt kaum etwas, das man dem «individuellen Schaffen» zuschreiben kann.

Und trotzdem ergaben sich nicht nur grosse Änderungen — die beiden extremen Varianten sind, ausser dem quintenwechselnden Periodensystem, sozusagen durch keinen einzigen gemeinsamen Zug verbunden —, sondern es entstanden auch einzelne Stücke von grossem ästhetischem Wert. Dies wird auch dadurch bewiesen, dass mehrere Varianten der untersuchten Reihe in sehr bedeutenden Kunstschöpfungen bearbeitet wurden: Beispiel 1 ist das Hauptthema der Variationen KODÁLYS auf das Pfauenlied (unter dessen Variationen auch unser Beispiel 4 und 5 vorliegt); Beispiel 5 bearbeitete BARTÓK in den «Vier altungarischen Volksliedern für Männerchor»; Beispiel 6 finden wir bei KODÁLY im Finale der «Lieder von Karád»; Beispiel 7 und 13 sind in KODÁLYS «János Hány» als selbständige Lieder bearbeitet. Diese ästhetischen Werte entstanden im Laufe einer minimalen Variationstätigkeit, jeder birgt das Mitwirken vieler Individuen, ja Generationen; mit gutem Recht nennen wir sie also kollektive Schöpfungen. Doch nehmen wir an, das «erste» Lied, der «Ausgangspunkt» sei gänzlich eine individuelle Schöpfung — was jedoch schon auf Grund des oben Gesagten nicht behauptet werden kann —, selbst dann stünde 4—5 äusserst wertvollen «kollektiven» Schöpfungen und mehreren kleineren Werten ein einziges «individuelles Werk» gegenüber, d. h. auch in diesem Falle wäre die Mehrheit der volksmusikalischen Werte dem kollektiven Schaffen zu verdanken. In Wirklichkeit gibt es selbstverständlich niemals ein «erstes» Werk, der «Ausgangspunkt» wurde von uns gewählt, denn an einem Punkt muss ja begonnen werden. Doch könnte Beispiel 1 auch *am Ende* einer Variantenreihe stehen, so wie es in der Fülle der Motive des überreichen, blühenden pentatonischen Stils sich formte. Ausser der erwähnten tscheremissischen Variante könnten wir unter den einfacheren, aus wenigen Tönen aufgebauten pentatonischen Stücken der uns verwandten Völker des Wolgagebietes sicherlich Hunderte von verwandten Melodien finden. Und wollten wir noch weiter zurückgreifen, so kämen wir zur immer primitiveren Stilarten, immer kleineren, einfacheren Liedern, schliesslich zur ungebundenen, einige Töne umfassenden Rezitation — zu der immer geringeren Bedeutung von «Schaffen» und «Individuum».

Es sei hier darauf hingewiesen, dass unsere Beispiele nur hervorgehobene Glieder einer Variantenreihe sind. Wir hätten aus dem gesammelten Material auch eine dichtere Folge der Glieder mitteilen können, stellenweise mit geringeren Abweichungen. Doch könnte auch so das wahre Bild der wuchernden Variationenfülle nicht umrissen werden. In der Blütezeit der Stilarten lebt eine Unzahl von kaum unterschiedlichen, ineinander übergehenden Liedern, und das Problem der Variantenbildung und des individuellen Schaffens kann nur derjenige richtig beurteilen, der es in der Fülle des blühenden Stils untersucht. Diese Gelegenheit bietet sich wenigen Ethnographen, besonders in Europa, wo sie meistens nur verblühte, im Aussterben begriffene Stilarten, oder die Reste bereits ausgestorbener Stile untersuchen und studieren können. So ist es auch bei uns Ungarn

mit dem alten Stil der Volksmusik bestellt, dem wir die erste Gruppe der angeführten Beispiele entnahmen. Es dürfte daher von Interesse sein, eine andere Gruppe von Liederbeispielen zu untersuchen, die in einem Dorfe zu gleicher Zeit gesammelt, einander sehr nahestehen und dem Kreis eines auch bei uns noch blühenden, sogenannten «neuen Stils der Volkslieder» angehören, (Aj, Komitat Abaúj; Sammlung des Verfassers). Sie wurden nur im Laufe der musikalischen Systematisierung nebeneinandergestellt, im Bewusstsein der Sänger sind es selbständige Lieder, die mit dem Mass selbständiger «Werke» gemessen werden und auf Grund des Vortrags von verschiedenen Personen bei verschiedenen Gelegenheiten mit verschiedenen Texten aufgezeichnet wurden.

Hier weichen wir auch insofern von der ersten Zusammenstellung ab, dass wir nicht die Wandlung eines Motivs an Hand der Silbenzahlunterschiede, Dehnungen, Schlussverschiebungen und Tonartwechslungen verfolgen, sondern alle Stücke eines auf Grund bestimmter Eigenschaften genau umrissenen Typs vergleichen, unabhängig von der etwaigen engeren Verwandtschaft einzelner Stücke mit anderen. Wir geben somit einen Querschnitt, als würden wir — unabhängig von den Motivbeziehungen — alle ähnlich beschaffenen, näheren Verwandten eines einzigen Stückes der vorigen Reihe beschreiben. (Mit einer kleinen Übertreibung könnte man die erste Reihe als diachronistisch, die folgende als synchronistisch bezeichnen). Dementsprechend besteht zwischen den Stücken in gewissen Beziehungen eine engere, in anderen eine losere Verwandtschaft als vorher. Hier bleibt die Melodie an sich, ihre Tonart und Struktur, ihr Aufbau und ihre Linienführung identisch, statt dessen ergeben sich in den Details viel mehr Abweichungen. Und doch bieten sie — so nacheinander betrachtet, und noch mehr nacheinander gehört — gleichsam eine monotone Gleichförmigkeit.

Beispiele: 14—33.

Diese Liederart besteht aus zwei Komponenten: aus der ersten und zweiten Zeile, das übrige ist Wiederholung, Rückkehr. Das Wesentliche in der ersten Zeile ist der Anfang auf der fünften Stufe und das Hinabsteigen auf den Grundton, wobei 11 Töne durchgegangen werden. Diese Melodien-Fortschreitung ist die einfachste, wenn sie innerhalb der fünf Töne verbleibt (Beispiele 15—16); manchmal steigt sie auch höher, erreicht das *e*, *f*, ja sogar *g*, doch meist nur als Wechselton, um die nun abwärts fortschreitende Melodie abwechslungsreicher zu zieren (Beispiele 14, 17—27). Die Form ist höchst entwickelt, wenn die Melodie mit einem Motiv beginnt, das ausgesprochen von der fünften Stufe zur achten fortschreitet, gegebenenfalls noch höher geht und erst nach dieser grosszügigen Melodienführung zum Grundton abfällt (Beispiele 28—32). Das Wesentliche in der zweiten Zeile ist der Beginn auf der Oktave und das Hinabsteigen auf die fünfte Stufe. Diese Distanz ist um einen Ton vermindert, so dass das höher- oder tieferschreitende

Abwandeln der Melodie unerlässlich ist, und der untere Grenzton schon inzwischen berührt wird. Dementsprechend ergeben sich verschiedene Lösungen der Varianten. Wie sehr die Lösungen — selbst die verhältnismässig ungewohnten — bloss gleichwertige Möglichkeiten sind, wird schon aus einigen Beispielen erhellt, in denen solche Variationen im Liede selbst auftreten, bald im Vortrag verschiedener Sänger, bald bei demselben Sänger in verschiedenen Strophen oder beim wiederholten Vortragen (Beispiele 26, 28—29).

Es kommt vor, dass neben einer völligübereinstimmenden Zeile eine andere stark abweicht (Beispiele: 15—16, 22, 23, 25). Zwischen den Beispielen 15—16 besteht der Unterschied lediglich in der Rhythmusdiminution bzw. Augmentation. Diese Diminution ist im neuen ungarischen Volkslied eine häufige Erscheinung; sie tritt an verschiedenen Stellen auf — bei drei Takten sowohl im ersten als auch im zweiten (Beispiel 14), oder in allen beiden und die drei Takte verschmelzen zu zwei wie im Beispiel 15. Manchmal gilt sie für einen Teil des Taktes (Beispiel 17), was dann zur Bildung der $\frac{3}{4}$ -Rhythmen innerhalb des $\frac{4}{4}$ -oder $\frac{2}{4}$ -Rhythmus führt. Alles das ist «Schablone» des neuen Stils, war aber auch in den alten Melodien vorhanden, nur nicht so allgemein verbreitet (vgl. Beispiel 5). Seither «vermehrte» sie sich zur Stileigentümlichkeit.

In den Liedern gibt es sehr oft pentatonische Wendungen, aber auch skalenartige Fortschreitungen. (Völlig pentatonisch ist die erste Zeile des Beispiels 21, die zweite Zeile des Beispiels 14 — völlig skalenartig die erste Zeile des Beispiels 28 und 34). Das sind gleichwertige Lösungen, die in demselben Lied, ja bei demselben Sänger abwechseln. Während seiner Sammeltätigkeit beobachtete der Verfasser, dass ein und derselbe Sänger die späteren Strophen des gleichen Liedes immer «pentatonischer» sang und dass beim gemeinsamen Singen in der Spinnstube skalenartiges Fortschreiten und fünfstufiger Sprung gleichzeitig erklangen.⁵ Dies folgt übrigens aus dem Ursprung des neuen Stils, der am Ende des vorigen Jahrhunderts schlagartig erscheint. Um die Mitte des Jahrhunderts fehlt in unseren Sammlungen noch jedwede Aufzeichnung über diesen Stil, der erst in den siebziger Jahren vereinzelt auftritt. Vorher überflutet das sogenannte «volkstümliche Kunstlied» die Dorfmusik, seine Tonart-, Rhythmus- und Formeigenschaften verschmelzen mit denen des alten Stils der Volkslieder. Darum gibt es Dur- und harmonische Mollfortschreitungen, Leittonwendungen unter den pentatonischen Motiven, ja sogar unter Liedern, die oft völlig rein pentatonisch erhalten bleiben. So entsteht aus der Form AA⁵BA der Kunstlieder und dem alten Quintenwechsel der Volkslieder die Form AA⁵A⁵A und ABBA (wobei die Zeile B entweder tonale Quintenantwort oder ihre veränderte Form ist, oder zumindest ihre Lage den Ursprung des Stils verrät: zwischen Stufe 5—8, 9). So wird in dem Volkslied die elfsilbige Zeile vorherrschend, die schon seit dem

⁵ Vgl. VARGYAS: *Áj falu zenei élete* (Musikalisches Leben im Dorf Áj) Budapest, 1941. S. 50, die Melodienbeilage 7 und das Kapitel «Variálás» (Variierung).

XVI. Jahrhundert in der ungarischen Dichtung und im Liederschatz immer weiter vordringt, so setzt sich statt des Rubato das Csárdástempo durch.

Dies wurde hier erwähnt, damit niemand bei dieser Gruppe von Beispielen etwa nach der «ersten Fassung» der Melodien frage. Hier «schafft» die ständige Formwandlung, die sich bei dem mehr oder minder vorhandenen Material aus den Stilmöglichkeiten ergibt. Analogien und entsprechende Möglichkeiten führen zur Entstehung der reichwuchernden, meistens ähnlichen Formen. Von der wuchernden Fülle bieten die angeführten spärlichen Beispiele, ja selbst das ganze gesammelte Material, das in den Bänden der «Sammlung der ungarischen Volksmusik» (Magyar Népzene Tára) erscheinen wird, keine Vorstellung. Selbstverständlich lässt sich bei diesem Reichtum der Formen die Verknüpfung von Varianten nicht durch die Typen begrenzen, die wir in den angeführten Beispielen umrissen. Um die weiteren Variantenverbindungen mindestens teilweise zu veranschaulichen, bringen wir einige Beispiele der zehnsilbigen und der abweichend schliessenden Lieder. In ihnen tauchen noch näherliegende Melodienteile auf als in einigen der oben angeführten Varianten (das Aufzählen entfernterer Typen wäre eine Wiederholung, die der ersten Beispielgruppe gleiche.)

Beispiele: 34—36.

Die «Schaffenden» des Volkes haben somit herkömmliche Muster vor sich, die durch eine lange Entwicklung aus Hunderten kleiner Einfälle und Nachahmungen zustande kamen. Diese Muster werden von ihnen übernommen und geändert. Diese Änderungen sind durch unzählige stilistische Wendungen bedingt, das Denken der «Schaffenden» wird von gewissen Stileigenschaften bestimmt. Selbst die kleinste Änderung, Zugabe, die bei der Variantenbildung zwischen den Gebilden zweier Entwicklungsstufen festgestellt werden kann, ist nicht vollständig «Werk» des Individuums; diese Musik ist nur *kollektives Schaffen*. Dieser Ansicht ist auch BARTÓK, den die Kenntnis eines nicht unbedeutenden — und zwar *lebendigen Materials* zu dieser Auffassung bewog: «Dass die Bauern als Individuen zur Schaffung ganz neuer Melodien fähig wären, muss bezweifelt werden. Wir haben dafür keine Angabe, auch spricht die Art, in der sich der Musikinstinkt des Bauern äussert, nicht dafür. Doch haben die Bauern — sogar als Individuen — nicht nur die Fähigkeit, sondern auch eine starke Neigung, ihnen zur Verfügung stehende gegebene musikalische Elemente umzuformen. Solche Umformungen sind schon das eigene Werk der Bauern als Masse.»... «Also ist Bauernmusik im engeren Sinne das Resultat der Umgestaltungsarbeit einer unbewusst wirkenden Naturkraft: die triebhafte Schöpfung einer von jeder Gelehrsamkeit freien Menschenmasse...»⁶

⁶ BARTÓK: *Das ungarische Volkslied*. Berlin—Leipzig, 1925, S. 13—4.

Weiter oben sagten wir, dass *auch* die kollektive Variierung künstlerische Werte schafft, nun sagen wir bereits, dass in der Volksmusik deshalb in ihrem Stil eigenartige, von jedem anderen Stil abweichende Werte massenweise zustande kommen, *weil* sie Ausdruck des kollektiven Schaffens sind.

Vorläufig bleiben wir die Beschreibung der eigenartigen Züge schuldig, in denen sich das «unpersönlich» entstandene Werk von denen der grossen Künstler, der Kunstmusik und Literatur unterscheidet. Doch bleiben wir auch die Analysen schuldig, die in den anderen Kunstgattungen der Folklore das Verhältnis von individueller Beteiligung und ererbter Stiltraditionen im Variieren, Neugestalten und Schaffen aufzeigen sollte. In einer Klage-Improvisation überwiegt offensichtlich der individuelle Anteil, kein Zufall, dass die russische Volkskunde auf diesem Gebiete von hervorragenden Persönlichkeiten berichtet. Auch im Märchen wird der persönliche Anteil überwiegen, denn der Vortragende muss die überlieferten Geschichten immer von neuem abfassen und hat weniger «gebundenes», «fertiges» Material als der Sänger des Volksliedes; denn beim Märchen sind höchstens der Rahmen der Erzählung und gewisse Formeln an den entscheidenden Punkten der Handlung gegeben. Und in der ornamentalen Kunst ist jede Verzierung als «Schöpfung», wenngleich als eine weitgehend traditionsbestimmte Schöpfung anzusprechen, denn die Ausfüllung der Fläche, jede neue «Komposition» ja selbst die Benutzung und Neubildung der überlieferten Formen bedingt schon künstlerische Fertigkeit.

Diese Verschiedenheit kann sich auf die Beschaffenheit der folkloristischen Kunstgattungen auswirken, die Unterschiede zwischen ihnen und der hohen Kunst beeinflussen und den Raum der einzelnen Werke in der Reihe der menschlichen Kunstschöpfungen bestimmen.

Das Studium dieser Probleme können wir in den Kunstgattungen, die improvisiert werden und längere Texte ergeben, wie bei dem Märchen, Klage- und Lied usw. gleichsam erst jetzt, mit Hilfe des Magnettongerätes in Angriff nehmen. Denn es ging bisher bei den Aufzeichnungen dieser Werke eben das verloren, was nur durch das mechanische Aufzeichnen der Vortragsweise studierbar wird: der Stil der Abfassung. Das Magnettongerät ermöglicht eben dies durch einen ungestörten Vortrag, erleichtert auch die Sammeltätigkeit durch die Beschleunigung der Arbeit, und macht uns viele hundert, auch in den Einzelheiten zuverlässige Varianten zugänglich. So können wir das Gesetzmässige vom Individuellen oder Eventuellen unterscheiden und unseren theoretischen Standpunkt auf Grund eingehender Analysen einnehmen.

Zur erfolgreichen Arbeit sind theoretisch und prinzipiell begründete, praktische Einzelforschungen ebenso unerlässlich wie die theoretischen Arbeiten, die — wie K. MARÓTS Homeros-Abhandlung — die grossen Zusammenhänge aufzeigen. Die richtige Erkenntnis der grossen Entwicklungslinien und die minutiöse Ausarbeitung der Einzelheiten wird uns zu der eingehenden Theorie der Volksüberlieferungen und somit auch der Volkskunst führen.

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Л. ВАРДЬЯШ

Резюме

Автор статьи анализирует две серии вариантов из венгерских народных песен. Одна из этих серий показывает изменения одного простого мотива через разные метрические, мелодические и ладовые преобразования. Другая серия содержит песни, подобранные из материала, собранного одновременно в одной деревне, которые сходны по некоторым музыкальным критериям, независимо от того, с какими другими песнями сходятся их отдельные мелодические элементы.

В обеих сериях чередуются такие близкие варианты, расхождения в которых являются следствием минимальной индивидуальной «творческой работы». Роль индивидуального творчества тем менее важна здесь, что даже эти минимальные расхождения возникают явно на основе образцов стилового порядка. В то же время среди них имеются песни высокой эстетической ценности, которые служили основой разных художественных обработок.

Анализом приведенных примеров автор доказывает, что народная музыка является результатом не индивидуального, а коллективного творчества.

1-2 *Parlando* Somogy m., Surd. S. V.

Le - szál - lott a pá - va Vár - me - gye - há - zá - ra.

De nem ám a ra - bok Sza - ba - du - lá - sá - ra.

Somogy m. S. V.

Há - la Is - ten makkis van, Majd meghízik a kis kan.

Ha még - hí - zik, lé - vág - juk, Majd ta - risznyá - ba rak - juk.

3 Somogy m. K. Z.

Volt ne - kém egy kecs - kém, tu - dod - ë?

Kert - be rē - kesz - tēt - tem tu - dod - ë?

Még - ét - te a - far - kas, tu - dod - ë?

Csak a szar - vát hagy - ta. lá - tod - ë?

4 Tolna, Felsőíreg, B. B.

Az ú - rő - gi uc - ca si - ke - res,

Ben - ne, paj - tás, szép lányt ne ke - res!

Mer a - ki van ben ne, mind gör - be,

Ki - nek a szá - ja szé - le csem - pe

5 Fejér m., Baracs. B. B.

Bé - res - le - gény, jól meg - rakd a sze - ke - ret.

Sar - ju - tús - ke bö - kö di a te - nye - red!

Men - nél job - ban bö - kö di a te - nye - red,

An - nál job - ban rakd még a sze - ke - re - det!

6 Somogy m., Karád. K. Z.

Meg - is - mer - ni a ka - nászt elf - ra já - rá - sá - ról,

Ú - zött - fű - zött bocs - ko - rá - ról, ta - risz - nya - szlj - já - ról.

Hűcs ki, disz - nó, a be - rek - ből! Csak a fü - le lát - szik,

Kanász - boj - tár bo - kor a - latt me - nyecs ké - vel ját - szik,

7 Somogy m., Bolhás. K. Z.

Hej - két ti - kom ta - va - li, három harmad é - vi,

Ha tud - tá - tok, * hogy az e - nyém, mért ad - ta - tok en - ni?

Tyu - tyu sző - ke, tyu - tyu bar - na, tyu - tyu, mind a há - rom.

A ka - ka - som sem ve - szett el, nincsen semmi ká - rom.

8 Tolna m., Ócsény. V. L.

Hol jár-tál az éj-jel, ci-ne-ge-ma-dár?

Ab-la-kod-nál jár-tam, drá-ga-vi-o-lám.

Mért be-nem-jöt-tél-hát, ci-ne-ge-ma-dár?

Fél-tem az u-rad-tól, hogy ha-rám-ta-lál.

Gespielt auf dem Dudelsack.

9 Pest m., Kiskunhalas. V. L.

Hochzeitlicher Kerzentanz, gespielt auf der Geige.

10 Borsodszentistván. S V

11 Borsod m., Kisgyőr L. L.

Mi-kor a mēny-asz-szonyt fek-tet-ni el-vi-szik,

Ak-kor a vő le-gény pu-ha párnán fek-szik.

Mi-kor a mēny asz-szonyt fek-tet-ni el-vi-szik,

Ak-kor a vő-le-gény pu-ha párnán fek-szik.

12 Hont m., Nagypeszék. K. Z.

El-ment az u-ram, bo-lond ku-ra-fi,

Cser-fá-ba ój-tott al-mát ke-res-nyi.

An-nál az Is-ten, hogy o-da-vesz-ne,

Ak-kor lēn-nék-én új-ra mē-nyes-ke.

13 Bars m., Moht. K. Z.

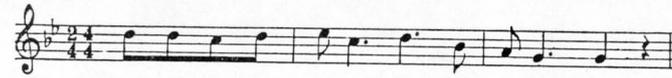
Gyuj-tot-tam gyēr-tyát a vő-le-gény-nek,

Lát-tam szé-mé-lyit a mēnyasz-szony-nak.

Hej pár-tám, pár-tám, gyön-gyös ko-szo-rúm,

Majd szög-re tész-tek é-des haj-fo-nóm.

14



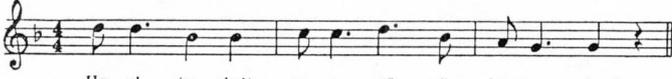
Ez a kis-lán tej-jel mos-dik, nem víz zel,
Tö-rül - kö-zik ró-zsa bim-bó - le-vél - lel,
Fe-hé - rebb is a hó-szl-nű vi-rág - nál,
Pi-ro sabb is a pün-kös - di ró-zsá - nál

15 *Poco rubato*

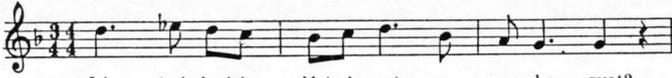


E - de - li ni kur-ta kocs-ma bel-se - je
Pi - ros vér - rel a - ludt vér - rel van te - le.
Meg - gyil - kol - ták a kocs - má - rost és ne - jét.
Egy szép lány-nak ki - ol - tot - ták é - le - tét.

16

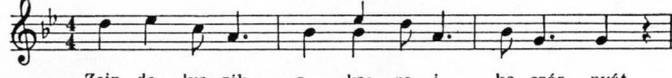


Ha el - in - dult ez a gő - zös, hagy men - jen!
Én u - tá - nam sen ki ne ke - se - reg - jen!
Ke - se - reg - jen min - den a - nya fi - á - ér!
Én is ke - ser - gek a ked - ves ba - bá - mér.



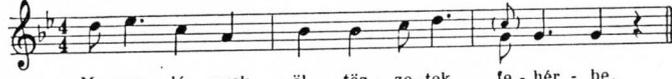
Lá - tod, ba-bám, lá-tod azt a nagy he - gyet?
Ha az el - fogy, ak - kor le - szek a ti - ed.
Azt a he - gyet zseb - ken - dő - vel is el - hor - dom,
Mé - gis csak a ti - ed le - szek ga - lam - bom.

18



Zsin - de - lye - zik a kas - sa - i ka - szár - nyát.
Be - so - roz - ták a le - gén - ség leg - ja - vát.
Ma - radt it - ten ket - tő - há - rom nyo - mo - rult;
Rá - tok lá - nyok még az ég is be - bo - rult.

19



Magyar lá - nyok, öl - töz - ze - tek fe - hér - be,
Men - je - tek a nagy ka - szár - nya e - lé - be!
Nyis - sá - tok fel a ka - szár - nya ka - pu - ját;
Min - den kis - lány ö - tel - je a ba - bá - ját!

20

Mi-kor men-tem Me-cen-zé-fen ke-resz-tül.
A le-gé-nyek sfr-va jöt-tek u-tá-nunk.
Min-de-gyik kel ke-zet fog-tam sor-já-val.
A ba-bám-tól bú-esúz-tam u-tol-já-ra.

21

Ki-nyí-lot-tak a me-ze-i vi-rá-gok.
Fér-hez men-tek az új-fa-lu-si kis-lá-nyok.
Nem is ma-radt a szá-mom-ra még egy se.
Kit a szí-ve-m, az ár-va szí-ve-m sze-ret-ne.

22

Aj-fa-lu-ba két ú-ton kell be-men-ni.
De sze-ret-nék a ba-bám-mal be-szél-ni!
Mett ha szép lesz, más is fog-ja sze-ret-ni!
Ár-va szí-ve-m száz-fe-lé fog re-ped-ni.

23

Még a ka-lász ki sē hán-ta a fe-jit.
Már a ma-dár ki is vág-ta a sze-mit.
Megálj, ma-dár, lész rád gon-dom a nyá-ron:
Lē-szék va-dász az á-ji nagy ha-tá-ron.

24

Kék szí-vár-vány ko-szo-rúz-za az e-get.
El-til-tot-ták tő-lem a sze-re-tő-met.
El-til-tot-ták, hogy én-hoz-zám ne ad-ják.
Ver-je meg az Is-ten az é-des-any-ját!

25

Poco rubato

É-des-a-nyám, most va-gyok szép i-dő-be.
Most va-gyok a ti-zen-nyol-ca-dik év-be.
Kár vol-na még i-lyen ko-rán meg-hal-ni.
Rózsa he-lyett bim-bót le-sza-kaj-ta-ni.

26

Pár - ja nélkül száll a ma-dár a ré - ten.
 1) Pár-ját ke - res az i - de - gen vi - dé - ken.
 1) Pár-ját ke-res ma-gá - nak, de nem ta-lál.
 E - nye, ba-bám, de i - de - gen vagy hoz - zám!
 1)

27

Di - ó - fá - ból van a há - zunk fe - de - le,
 A to - po - lya mind ki - lát - szik be - lő - le,
 Lám, meg-mondta bar - na le - gény, ne sze - res!
 Nincs e - gyebem, csak mit két ka - rom ke - res.

28

1a) Ezt a kis-lányt még ak - kor meg - sze - ret - tem,
 2) Mi - kor vé - le leg - e - lő - szőr be - szél - tem.
 2) Meg - tet - szett a győ - nyö - rü szép sza - vá - é,
 3) 1) Hom - lo - ká - ra gón - dő - rő - dő ha - já - é.
 1) 1a) 2) 3)

29

1) De sze-ret-nék csil - lag len - ni az é - gen!
 2) Is - ten tud - ja, hol jár - nék meg az éj - jel!
 2) Éj - fél - táj - ba kö - rül - jár - nám az e - get,
 Út tud-nám meg, hogy a ba - bám kit sze - ret.
 1) 2)

30 *Rubato*

Be-szennyez-tem az én in-gem, ga-tyá mat.
 Be-szeny-nyeztem a kas-sa-i bőr-tön-be.
 Gye-re ba-bám mosd ki az-tat fe-hér-re;
 Hol-nap me-gyek a fő-bí-ró e-lé-be.

31 *Poco rubato*

Be van az én ingem-ga-tyám szennyez-ve,
 Be-szennyez-tem a kas-sa-i bőr-tön-be.
 Gye-re, ba-bám, mos ki az-tat fe-hér-re,
 Hó-nap me-gyek a fő-bí-ró e-lé-be.

32 *Quasi giusto*

Fő-bí-ró úr, ad-jon Is-ten jó na-pot!
 Ad-jon Is-ten, ked-ves fi-am. Mi ba-jod?
 Fő-bí-ró úr, i-gen nagy az én ba-jom!
 Leg-ked-ve-sebb cím-bo-rám szúr-tam a-gyon.

33

Kék szi-vár-vány ko-szo-rúz-za az e-get.
 Jár-tam hoz-zád kis an-gya-lom e-le-get!
 Is-ten tud-ja, mer-re van az én ha-zám,
 Si-rat-e még en-gem az é-des-a-nyám?

34

Szé-na-bog-lya, ne bo-rulj, ne bo-rulj.
 Bar-na kis-lány, ne bú-sulj, ne bú-sulj!
 Bi-zony, bi-zony, nem bú-su-lok már én.
 Úgyis tu-dom, ti ed-le-szek már én.
 1) 2) 2a) 2b)

35

Nincs szebb ma-dár a ger-le-ma-dár-nál,
Pár-ja nél-kül még a víz-re sem száll.
Föl-za-var-ja, úgy isz-sza a vi-zet.
Sír-hatsz ba-bám, nem le-szek a ti-ed.

36

Ró-zsa-bő-kor pi-ros-lik a hegy-te-tón,
Pi-ros ken-dős kis-lány sé-tál a me-zőn.
Szép a me-ző, meg-szé-pül a vi-rág-tól.
Meg at-tól a pi-ros ken-dős kis-lány-tól.

Les Acta Ethnographica paraissent en russe, français, anglais et allemand et publient des mémoires du domaine des sciences ethnographiques.

Les Acta Ethnographica sont publiés sous forme de cahiers qui seront réunis en volumes de 300 à 500 pages. Il paraît, en général, un volume par an.

Les manuscrits, écrits à la machine, doivent être envoyés à l'adresse suivante :

Acta Ethnographica, Budapest 62, Postafiók 440.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entrepise pour le Commerce extérieur de Livres et Journaux «Kultúra» (Budapest, VI., Sztálin út 21. Compte courant No. 43-790-057-181) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

The Acta Ethnographica publish papers on ethnographical science, in Russian, French, English and German.

The Acta Ethnographica appear in parts of varying size, making up volumes of 300 to 500 pages. In general, one volume appears yearly.

Manuscripts should be typed and addressed to

Acta Ethnographica, Budapest 62, Postafiók 440.

Correspondence with the editors or publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription to the Acta Ethnographica is 110 forints a volume. Orders may be placed with «Kultúra» Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest, VI., Sztálin út 21. Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Die Acta Ethnographica veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Volks- und Völkerkunde in russischer, französischer, englischer und deutscher Sprache.

Die Acta Ethnographica erscheinen in Heften wechselnden Umfangs. Mehrere Hefte bilden einen Band von 20—30 Bogen. Im allgemeinen erscheint jährlich ein Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind, mit Maschine geschrieben, an folgende Adresse zu senden :

Acta Ethnographica, Budapest 62, Postafiók 440.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandels-Unternehmen «Kultúra» (Budapest, VI., Sztálin út 21. Bankkonto Nr.: 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.