STUDIA MEMORIAE BELAE BARTÓK SACRA

AEDES ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
BUDAPESTINI, MCMLVI

Adiuvantibus
Z. KODÁLY et L. LAJTHA

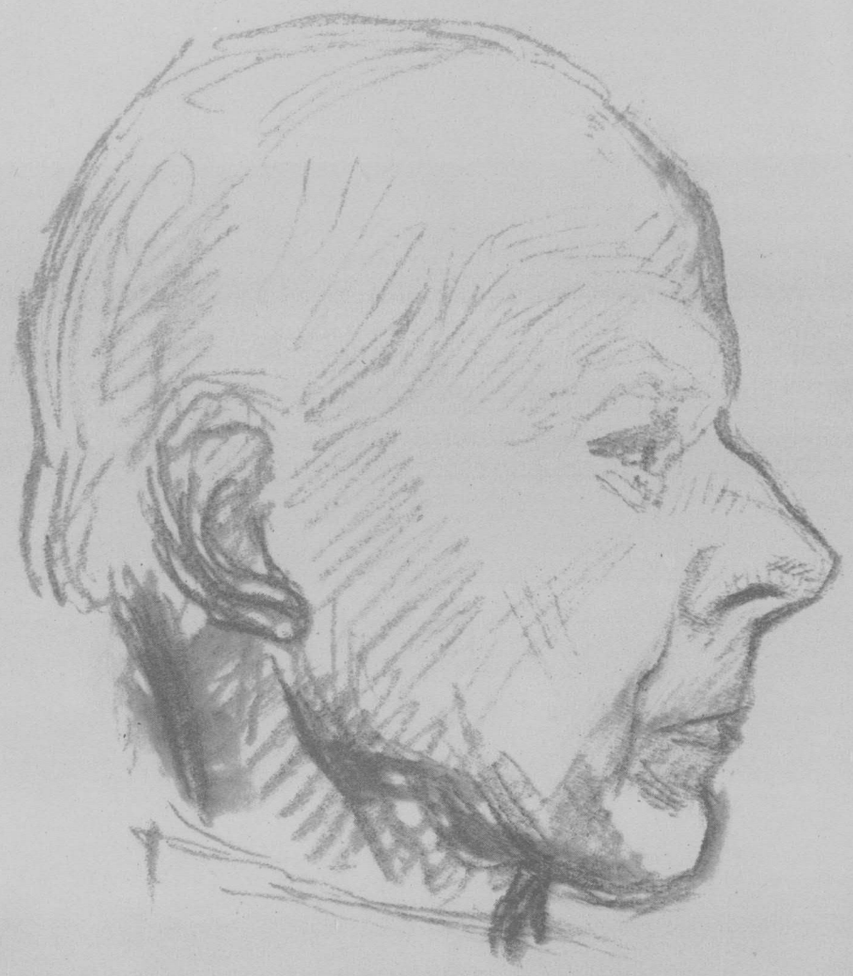
Curant
B. RAJECZKY et L. VARGYAS

© *Akadémiai Kiadó, 1956*

Voluminis tegumentum exteriusque involucrum designavit
V. CSILLAG

De libro edendo respondet Magister Aedium Academiae
Edendo praefuit E. Görög — De excudendo libro respondet Á. Kondor
Officinae traditum XIX Kalendas Februarias, MCMLVI
Exemplaria: 1100 Continens 47.6 (A/5) fasciculos, 10 figuras et notas musicas
38615/56 — Typis Academicis, V., Gerlóczy u. 2. Budapest — Architypographus: F. Puskás

EFFIGIEM
BELAE BARTÓK
DELINEAVIT
BÉNI FERENCZY



MEMORIAE BELAE BARTÓK,

qui cantus agricolarum Hungarorum, Slovacorum, Rumenorum, Turcorum et Arabum labore immani collegit, melodiasque Meridionalium Slavorum notis musicis mandavit,

qui cantionum popularium complura milia Hungarico aeque ac sermone alienarum nationum contexta opere laborioso notis memoriae tradidit et artem qua carmina popularia conservari debent cura exactissima ac subtili perfectissimam reddidit,

qui cantionibus Hungaricae gentis in ordinem disponendis addictissimus earum descriptionem primam accurate concinnavit et systema aptissimum carminum popularium Slovacorum Rumenorumque rite in ordinem redigendorum elaboravit,

qui populare melos gentis nostrae vicinarumque gentium comparando respexit et scientiae musicam popularem in partibus Europae Orientalis comparanti fundamenta iecit,

qui melodias gentium in artis sublimia evexit,

qui pro plebe populorumque fraternitate nunquam perterritus semper certavit,

qui labore indefessus, animo ad omnia capacissimus viri doctissimi exemplum in aevum nobis praestat,

recurrente die natali septuagesimo quinto

SOCIETAS ETHNOGRAPHICA HUNGARIAE

studia quae sequuntur animo grato dedicat.

SUMMARIUM

Zoltán Kodály (Budapest): Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung 7
Sabin Drăgoi (Bucharest): Musical Folklore Research in Rumania and Béla Bartók's Contribution to it 9
Emilia Comişel (Bucarest); La ballade populaire roumaine 27
Jozef Kresánek (Bratislava-Pressburg): Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder 51
Raina Kacarova-Kukudova (Sofia): Verbreitung und Varianten eines bulgarischen Volkstanzes 69
Božidár Širola (Zagreb): Die Volksmusik der Kroaten 89
Tiberiu Alexandru (Bukarest): Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument 107
Luis-Heitor Corrêa De Azevedo (Paris): La guitare archaïque au Brésil .. 123
Paul Collaer (Bruxelles): Musique caraïbe et maya 125
Jaap Kunst (Amsterdam): Fragment of an essay on „Music and Sociology" 143
Laurence Picken (Cambridge): Twelwe Ritual Melodies of the T'ang Dynasty 147
Werner Danckert (Krefeld): Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker 175
Walter Wiora (Freiburg i. Br.): Älter als die Pentatonik 185
Lajos Bárdos (Budapest): Natürliche Tonsysteme 209
Béla Avasi (Budapest): Tonsysteme aus Intervall-Permutationen 249
Pál Járdányi (Budapest): The Determining of Scales and Solmization in Hungarian Musical Folklore 301
Viktor Beljaev (Moscow): Early Russian Poliphony — Раннее русское многоголосие 307, 327
Benjamin Rajeczky (Budapest): Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied 337
Vinko Zganec (Zagreb): Die Elemente der jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen Gesange 349
Samuel Baud-Bovy (Genève): La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque 365
Constantin Brăiloiu (Paris): Pentatonismes chez Debussy 385

Margaret Fay Shaw (Isle of Canna): Gaelic Folksongs from South Uist 427
Maud Karpeles (London): Cecil Sharp, Collector of English Folk Music . 445
György Kerényi (Budapest): The System of Publishing the Collection of Hungarian Folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae 453
János Jagamas (Cluj-Klausenburg): Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien 469
Lajos Vargyas (Budapest): Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik 503
Nachwort der Redakteure 541
Postface des Rédacteurs 542
Postscript of the Editors 543
Послесловие редакторов 544

ZOLTÁN KODÁLY

EINE VORBEDINGUNG DER VERGLEICHENDEN LIEDFORSCHUNG

Trotz gewisser Anfangsresultate der vergleichenden Liedforschung empfindet jedermann, der sich darin versucht, den Mangel musikalisch geordneter Sammlungen als grosses Hindernis. Der Forscher ist ausschliesslich auf sein Gedächtnis angewiesen, das bekanntlich oft versagt. Die vergleichende Sprachwissenschaft wäre auch nicht weit gekommen ohne alphabetisch geordnete Wörterbücher.

Das erste bedeutende Beispiel geordneter Liedersammlungen — um frühere Versuche wie Zahn's monumentale Sammlung deutscher Kirchenlieder nicht zu erwähnen (Siehe den Aufsatz von *Gy. Kerényi* in diesem Buche, S. 453) — bieten die von *Ilmari Krohn* und seinen Nachfolgern, *A. Launis*, *A. O. Väisänen*, redigierten finnischen Sammlungen und *Maissen—Schorta—Wehrli:* Rätoromanische Volkslieder I—II. Basel, 1945.

Es ist zu verwundern, dass ihr Besipiel so wenig Nachahmung findet. Noch in unseren Tagen erscheinen Sammlungen ohne jeglichen Versuch einer Systematischen Ordnung des musikalischen Teiles. Höchstens der Text ist irgendwie geordnet, im Sinne der einseitig literarischen Auffassung, wonach der Text der wichtigere Teil, die Melodie nur eine zufällige Beigabe ist.

Auch in solchen Sammlungen wäre es leicht möglich, durch einen musikalischen Index einen Überblick der Melodien zu geben, oder wenigstens auf Varianten hinzuweisen, die inner- und ausserhalb der betreffenden Sammlung aufzufinden sind.

Doch was geschehe mit älteren Publikationen, die oft wertvolles, heute nicht mehr zugängliches Material enthalten? Es erscheinen zwar hie und da anastatische Neudrucke (wie *Haupt* und *Schmaler*, Volkslieder der Sorben 1953., oder *Beljaev*'s musterhafte Neuausgaben der Sammlungen *Rupin*. *Lvov-Pratsch* und *Trutovsky*), die allerdings einen modernen Variantenindex nicht entbehren sollten. Doch alles neu herauszugeben wäre wohl unmöglich, aber auch unnötig.

Jedes Sprachgebiet sollte seinen einheitlichen, vollständigen »Catalogue raisonné« sämtlicher gedruckten, eventuell auch handschriftlichen Sammlungen redigieren, der volle Aufklärung über jedes einzelne Lied gibt. Zum Beispiel die Neuausgabe von *G. Raynauds* Bibliographie des altfranzösischen Liedes (Brill, Amsterdam, 1955), welche auch die Fundorte der Melodien angibt, würde durch Zugabe einer systematischen übersicht der Melodien für den Musikforscher doppelten Wert besitzen.

Die Indices der im Gang befindlichen ungarischen Volksliedersammlung (Magyar Népzene Tára — Corpus Musicae Popularis Hungaricae I—III.) machen den Versuch, noch ausser der systematischen Gruppierung einen tief ins einzelne gehenden Nachweis der ähnlichkeiten aufzuweisen. (Siehe namentlich Bd I. S. 689 ff.) Auch wo das Material nach textlichen Gesichtspunkten geordnet werden musste (Bd II. und III.), liefern musikalische Indices und Anmerkungen möglichst vollständige Auskunft über die Melodien.

Ein einheitlich-mechanisches System ist wohl nicht recht zu finden, jedes Material fordert sein eigenes. Das beste System wird jenes sein, welches die charakteristischen Eigenschaften der Melodien aufweist, das Auffinden der Varianten am meisten erleichtert, und die wesensverwandten Melodien (die nicht immer zugleich Varianten sind,) übersichtlich gruppiert.

Werden mehr und mehr, änhliche und bessere Überblicke der einzelnen Gebiete erscheinen, wird die Zeit ähnlicher internationaler Typensammlungen kommen, wie auf dem Gebiet des Märchens Aarnes und Thompson's Kataloge, und Thompson's Motif-Index of Folk-Literature.

Dann erst wird die vergleichende Liedforschung heute noch ungeahnte, tief in das Wesen der in mündlicher Tradition lebenden Musik einleuchtende Resultate zeitigen.

SABIN V. DRĂGOI

MUSICAL FOLKLORE RESEARCH IN RUMANIA AND BÉLA BARTÓK'S CONTRIBUTION TO IT

Interest in collecting musical folklore began later in our country than in other countries which did not experience the sufferings of political dependence. The secular Ottoman domination, supported by the servile government of Phanariotes obstructed in every way possible the penetration of our country by culture from the east and west, and its generalisation here. Science and arts could not develop sufficiently to permit us to speak about a Rumanian musical tradition. Only at the end of the 18th and the beginning of the 19th century did some distinguished intellectuals with a national conscience make their appearance, especially in Transylvania and later in the counties of Moldova and Muntenia.

Nevertheless, we find references to the existance and beauty of our musical folklore, and especially our dances, in the travel notes of foreigners who visited our country, such as *Martin Opitz* (17th century), *Paul of Strassburgh* (17th century). There are numerous and important descriptions of the epoch in Hungarian documents: *Bálint Balassa* (16th century), *Nicolaus Istvánffy* (16th century), *Eszterházy* Codex (Vietoris) (17th century), *Péter Apor* (17th century). Even two Rumanians left valuable writings, proving their interest in folk song. An anonymous chronicler from the Bánát region (18th century) mentions two dances very widespread at that time, and prince *Dimitrie Kantemir* describes the ritual dance »Călușul« and some others in his »Descriptio Moldovae« (1715). Very significant for us also is the indignation of the clergyman *Andreas Mathesius*, expressed in his Memoires of 1647, where he complains that the Valahs sing pagan carols at Christmas time instead of Christian ones.

Up to the beginning of the 19th century we know of only two documents with written melodies: namely a Codex by *Caioni* (a Franciscan monk of Rumanian origin 1629—1687) containing some dances, and a booklet of 11 melodies published by Franz Joseph Sultzer under the title »Walachische Tänze und Lieder« in the »Geschichte des Transalpinischen Daciens« (1781).

We can say that *Anton Pann* was the first Rumanian collector who gathered and published a significant number of songs, which he did not always take directly from the people, but sometimes from the professional popular musicians or the urban circles he frequented. The majority of these songs were of professional origin — written by himself or somebody else.

With the wakening of national consciousness and the thirst for freedom, which fired the imagination of the European peoples as a result of the French Revolution, at the beginning of the 19th century the intellectuals of our country manifested attention and interest in the people.

But this attention for the people, this interest in their creations can only be considered as a romantic approach, devoid of any scientific basis. Therefore the collecting which was carried on chaotically and not always from authentic sources, could not result in the discovery of genuine musical folklore as it is and as we know it today. Small, or sometimes slightly more comprehensive publications of »*national airs*«, arranged for the piano after the fashion and the possibilities of the times (since the collected material did not offer anything more or new) did not represent the traditional popular songs, connected with the life of the people, with their feelings, customs and struggles, songs that were constantly polished through the centuries. We could expect no more from them than what they did, because even in the case of more advanced peoples than ourselves, things happened exactly in the same way. That is why their value is relative, second rate. Of these we can consider as most valuable — from the point of view of their selection as well as masterful arrangements — the publications by *I. A. Wachmann, Carol Miculi, Erlich Alfred Heinrich, G. Muzicescu, Jacob Mureşianu, G. Dima* and *D. Vulpian.*

Only at the beginning of the 20th century did the collecting of musical folklore begin to become an occupation, and a decisive beginning was made by *I. Vidu, A. Voievodea, P. Ciorogario, P. Pîrvescu, D. G. Kîriac* and *Tiberiu Brediceanu,* the last three having already collected melodies by means of the phonograph. We may say that *D. G. Kîriac* laid the basis for researches in musical folklore in our country. If no more could be done, it was not due to the lack of interest on the part of our musicians, but to the contemptuous attitude of those who assumed the responsibilities of the government.

*

This was the position of folklore research in our country when the powerful personality of *Béla Bartók* and his love of folk song intervened beneficiently and lent it an impulse that increased interest in folklore and brought it to its present deserving appreciation.

As a matter of fact, *Béla Bartók, Zoltán Kodály, László Lajtha* and *Antal Molnár* came to the conclusion around 1905, that Hungarian professional music would not be able to find its way out of the difficulties brought upon it by completely exhausted romanticism, by modern alien influences — all of them trying to find new means of expression. They understood that the exhausted traditions needed regeneration through the contemporary elements to give new life to old values; these contemporary elements they found in the folk song. So they began intensively to collect musical folklore in a scientific and planned way, using the technical means of the time. The more they collected, the more knowledge, love and appreciation of folk music they gained.

But while *Bartók*'s colleagues limited their activities to collecting and studying Hungarian folk songs, he himself extended his interest also to the musical folklore of the other nationalities living in Hungary, he collected music from Rumanians, Slovaks, Serbs and Ruthenians with the same scientific care and probity.

He was very much interested in comparison, in mutual influences, likenesses and differences in the musical folklore of nations living in the Danube Basin (South-East Europe). Later this man with a passion for science extended his researches even beyond Europe.

Bartók first collected Rumanian music in the former district of Bihor in 1909—1910. For this he received material assistance from the Hungarian Ethnographic Museum and the Rumanian Academy. The latter also published this collection in 1913. In 1913—1914 he collected abundant material in the forest villages and in Hatzeg in the former district of Hunedoara, in 1913 continued his collecting work in Maramuresh, the material being published by the »Drei Masken Verlag« publishing house in 1923. He collected songs also in North Banat, and in various places in Transylvania, among which was a big collection of Christmas Carols published in facsimile by Universal Edition at Bartók's expense (1936). All this material was supplied with explanations and studies which offered a synthesis of his long and careful analyses. He also published several smaller writings about our folk songs — some articles in magazines and lexicons, giving conclusions that are in the main still valid today. But a great number of his collections (he gathered approximately 3500 melodies, 1194 of which are published) and a study written already in America, are not yet known to us.

A distinguished musician and progressive composer, *Bartók* brilliantly and masterfully arranged some of the collected melodies and transformed them in immortal compositions, offering for the first time to the world *genuine* Rumanian folk song.

Thus he did not only teach us how to collect songs but left us indications as to how to arrange them without spoiling their original beauty. These works are : Sonatine for piano (1915), Rumanian Christmas Carols (1915) for piano and a Suite of Bihor Dances for piano (1917) — all of

them published by Universal Edition. He also used Rumanian dancing melodies in his two Rhapsodies for violin and piano and violin and orchestra. The two Rumanian Dances (1905) published by Rózsavölgyi Publishing House are his own themes, which proves the rapidity and the profoundness with which *Bartók* picked up the characteristics of our folk songs. In his work »Cantata Profana« he used the text of a Rumanian Christmas Carol.

Bartók loved the Rumanian peasants as he loved all peasants among whom he travelled, collecting songs. In order to gain the confidence of the peasants (the principal requisite for a good folklorist), in order to get to know them in all their manifestations and pursuits, he learned Rumanian, which was very useful to him in his researches in our folklore ; it enabled him to express his really scientific convictions and conclusions.

Due to his democratic conceptions and his appreciation of our folklore, he was maliciously attacked by Hungarian chauvinistic circles of his country, who accused him of being a traitor to the national interests, while similar circles in our country did »recompense« by calling him an instrument of Hungarian revisionism. In spite of all the bitterness that such ingratitude and misunderstanding evoked in him, he did not swerve from his path, did not abandon his convictions.

The facts enumerated here speak for themselves. In order to make them clear we have described the man, his work and the difficulties he had to face. Besides his merits related above, being the collector of and a researcher in numerous Rumanian melodies, their scientific and artistic messenger throughout the world, he has a special merit for us Rumanians, for our musicology. We can say without hesitation that he was the folklorist who gave us the first extensive collection, accompanied by scientific studies.

Concomitantly with Bartók's collecting activities, that is, in the second and third decade of our century, there appeared a Pleiade of talented and learned composers under the creative ancouragement of *George Enescu*. Among them some like *C. Brăiloiu* and the author of these lines, were galvanised by *Bartók*'s results and teaching, understanding the invaluable services he brought to Rumanian folk art. Awakening thus our interest, understanding and love for folk songs, he gave us a strong impetus. Enthusiastically we began to study his collections in order to put them at the disposal of composers, who would use them as a basis for creating a national school. Together with us, others came from all corners of the country to give their worthy contribution, though we had no other support than our enthusiasm.

Among them were *G. Galinescu, A. Zirra, G. Cucu, G. Fira, Emil Riegler-Dinu, M. Negrea* and others.

C. Brăiloiu succeeded in creating a folkloristic archive at the Society of Rumanian Composers, patronised by *George Enescu*, and

proceeded systematically and scientifically to collect our musical folklore by means of mechanical apparatus of the time, maintaining continuous and close contact with *Bartók*. But in order to work well he needed help. He trained his assistants himself, bringing up disciples in the spirit of *Bartók*'s teaching and method. When the Institute of Folklore was established, we received not only some 30 000 folkloric pieces, documents registered on phonograph cylinders and gramophone records that belonged to the archive of the Society of Rumanian Composers, but also his co-workers turned folklorists, who are the principal supporters of the Institute of Folklore such as : *Ilarion Cocișiu* (1910—1952), *Paula Carp, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, G. Ciobanu, Ion Nicola* and *Achim Stoia*.

With their help and always following *Bartók*'s system, the Institute trains new folklorists. Our aim is to create several folkloric circles in the main provincial centres which will help to rear numerous amateur folklorists all over the country, closely guided by us.

On the other hand, Prof. *Georgescu-Breazul*, our eminent and learned musicologist, very passionately interested in collecting and studying our folklore, created an Archive of Phonograms at the Ministry of Arts in 1925, which, owing to the indifference and carelessness of various officials, functioned with interruptions and difficulties. Nevertheless, some 10 000 folkloric pieces were collected and registered. Breazul also trained disciples such as *C. Ionescu, G. Bălănescu, C. Mareș, G. Crețoiu* and *Adriana Sachelarie*, who joined our Institute when the Archive was put into our care.

These two archives with their documentation and personnel today form the basis of the Institute of Folklore.

This is the rich crop of *Bartók*'s sowing.

*

But we did not limit ourselves only to following *Bartók*'s spiritual footsteps, we undertook vast research (for the time being only in the Hunedoara region) trying to get the same melodies at the same places and from the same persons who sang to Bartók 40 or more years ago, in order to verify scientifically what transformations took place in this half century.

A team of 5 persons — musical, literary and choreographic people headed by *Emilia Comișel* — undertook several expeditions in a group of villages called Pădurenești. The expeditions were preceded by careful preparatory documentation.

Collecting work has been done thoroughly in the villages of Cerișor and Cerbăl and in another 22 places only to learn the circulation of different types of melodies. A study will be made on 955 melodies recorded between 1933—1955, to which will be added those collected

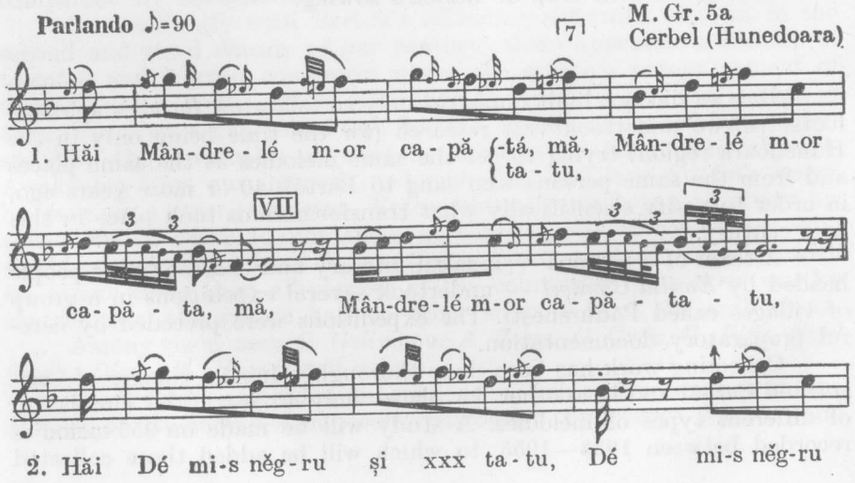
by *Béla Bartók* and some others written down by ear. There has been extensive informative material prepared which comprises card indexes indicating the frequency of the songs, repertory of genres of songs and the categories of singers' ages, questionaries, card indexes with direct observations made at weddings, public merry-makings, Christmas greetings, burials, social gatherings for work etc. Moreover, where possible, posthumous card indexes were made for singers and for material collected by *Bartók*. This was done in order to verify if the singers were the most representative.

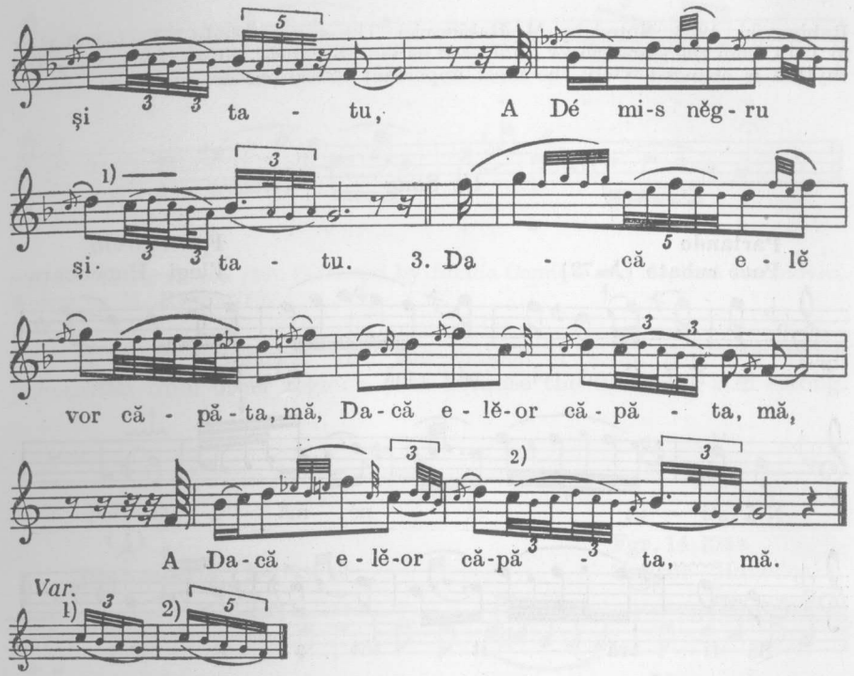
The villages were visited several times — from 2 to 14 days every time, especially on folkloric occasions. The real life of folklore has been followed up as well as its frequency and evolution during the 40 years (from *Bartók*'s first collection). The material gathered by *Bartók* was followed up as well as its evolution and the differences from one generation to another (grand-father, father, son), the continuity of tradition and the present influences, the researches on musical phenomena in the society where it originated and developed.

Although research and study on this vast material is still going on, up till now the following problems have been selected and the following conclusions drawn :

1. a) Generally it has been observed that the dialectal song was maintained (old style), due to social-economic causes : way of life, reserved economy, geographical position etc.

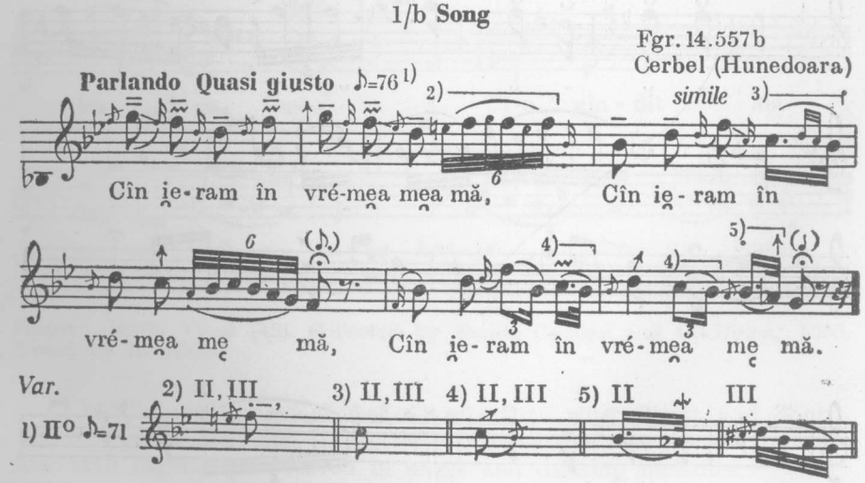
1/a





Singer : Marie Costa (15) and another girl. Collected by B. Bartók, 1914.

1/b **Song**



Singer : Crăciunescu Susana (Sana) (60). Collected by Emilia Comișel and Mariana

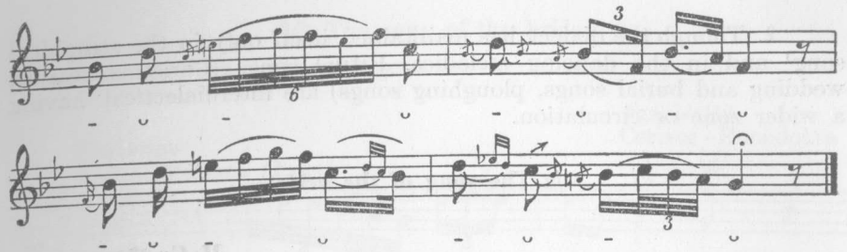
Rabinovici, 1954. Noted by M. Rabinovici. The same melody collected Bartók in 1914 from the same singer (indicated as »another girl«). From the 2. verse the rhythm is changed. Only the most important deviations are indicated.

1/c **Song**

Parlando
Poco rubato (♪=72)

Fgr. 14.580b
Flugi - Hunedoara

e N-ă şti - ut ci - né mă ţî - né,
N-ă şti - ut ci - né mă ţî - né,
Să fi tră - it tăt a - şe mă.



Singer : Maria Săracu (48). Collected by Emilia Comişel and Mariana Rabinovici. Noted by M. Rabinovici.

b) The assimilation into the dialect of some melodies which penetrated from other regions, just because the dialect is still strong.

2. **Song**

Poco rubato (♪=174)

Fgr. 14.104a
Cerişor - Hunedoara

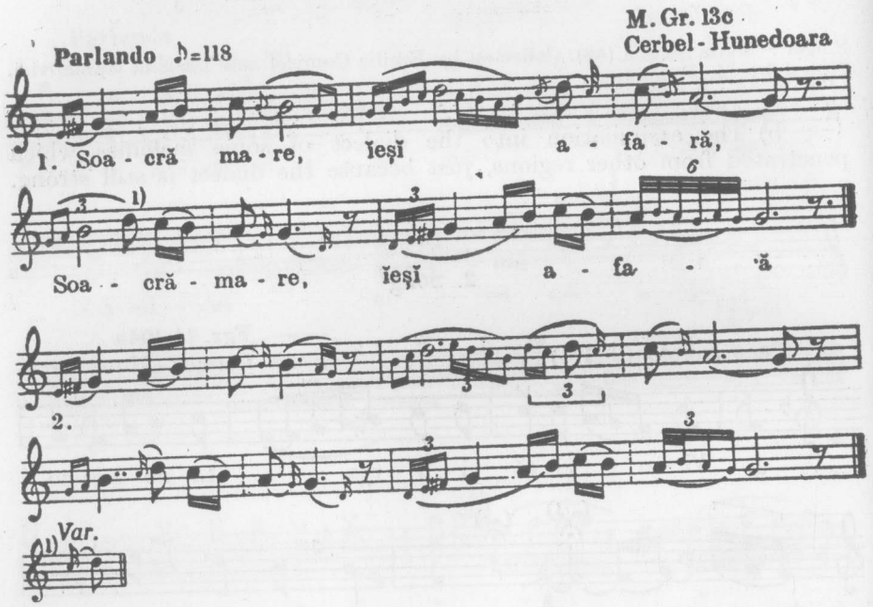
i Vi - o - ri - că vi - o - rea, Li - no Lea-no
dra - ga mea i, Ci-o gîn - dit Mă -
ri - oa - ra? Li - no Lea - no dra - ga mea.

Singer : Maria Vinea (42). Collected by Emilia Comişel and O. Bîrlea, 1950. Noted by R. Weiss.

c) The enrichment of the old repertory with Banat and South-Transylvanian melodies. The strong influence of the Banat material has been especially observed in songs and dancing melodies.

2. Though the dialect has maintained itself only in the strophical song[1] and in the dancing melodies. Ritual songs (Christmas carols, wedding and burial songs, ploughing songs) are interdialectical, having a wider zone or circulation.

3/a The song of the bride

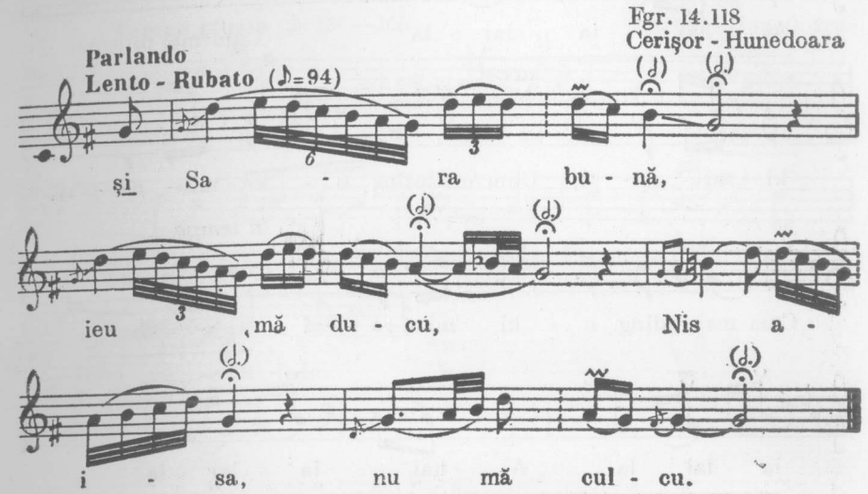


Singer: Marie Costa (15) and another girl. Collected by B. Bartók, 1914.

[1] Here the musical and not the poetical strophe is understood, the doina and the ballad not having a strophical structure. Rumanian popular poetry does not know strophes.

3/b The song of the bride

The same tune from other singers.



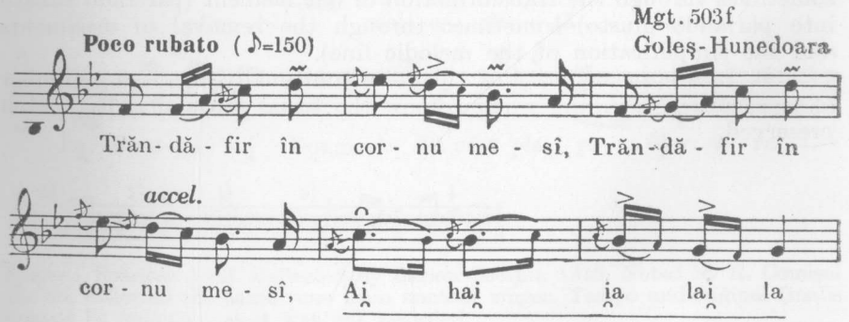
Singers: a group of women — Ticula Maria (27), Pocnita Maria (21), Goanta Cosana (27). Collected by Emilia Comişel and O. Bîrlea, 1950. Noted by R. Weiss.

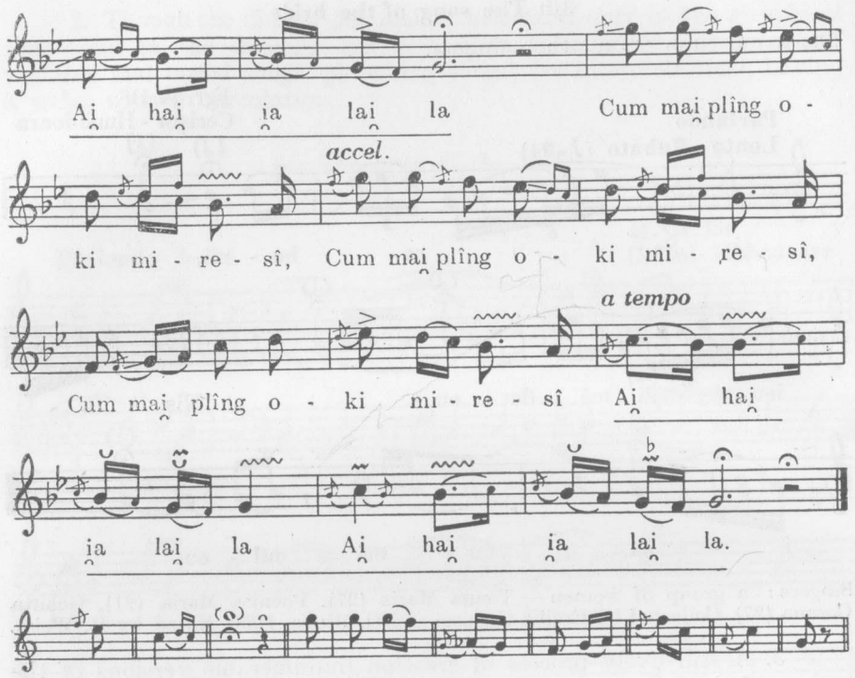
3. A still lively process of creation (innumerable versions of the same melody by means of creative interpretation.)

4. The continuation of the traditional song alongside the new melodies (old style coexisting with the new).

5. The creation of new melodies even within the ritual genre.

3/c The song of the bride





(A new tune in the new style.)

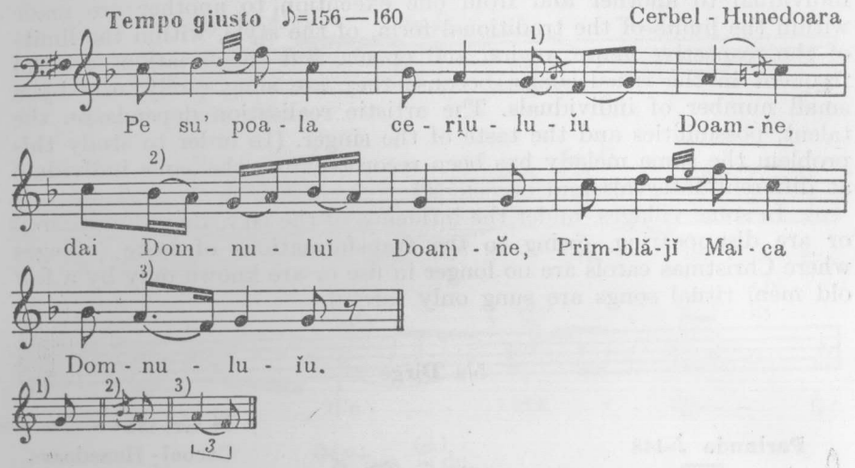
Singers : a group of girls — Ticula Lucuţia (15), Catrîna Armína (18), Popa Maria (16) and Bogdan Victoria (17). Collected by M. Rabinovici and O. Bîrlea, 1955. Noted by E. Comişel.

(New wedding songs side by side with old ones. New and old style, sometimes through the transformation of one element (parlando rubato into parlando giusto) sometimes through the removal of ornaments and the simplification of the melodic line).

6. In a large majority of villages a continually decreasing number of »specialised« men and women know the ritual songs that have been preserved.

4/a **Colinda (Christmas carol)**

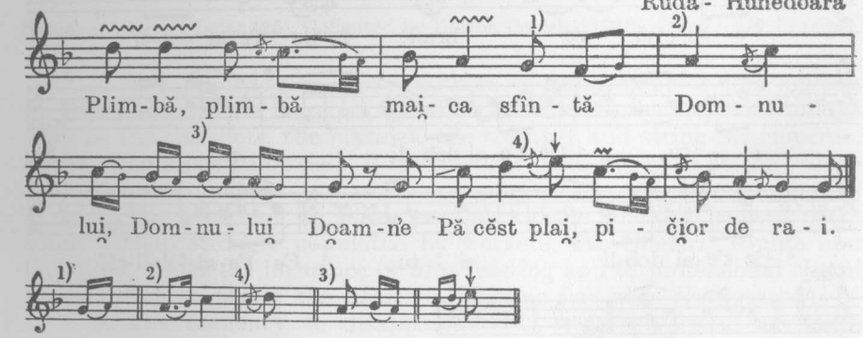
M.Gr. 8a
Cerbel - Hunedoara



Singers : two men (20—25). Collected by Bartók, 1914.

4/b **Colinda (Christmas carol)**

Fgr. 10.198a
Ruda - Hunedoara



Singer : Spăriosu Josif. Collected by Ilarion Cocişiu, 1946. Noted by E. Comişel Bartók collected the same tune from another singer. Tempo and original finalis cannot be indicated as it was not recorded.

The melodies collected by Bartók survived up to now with some changes.

It has been stated that these transformations differing from one individual to another and from one execution to another are made within the limits of the traditional form, of the style, within the limits of the respective genre, region and epoch. But the variations are less frequent in the ritual songs, because they are sung rarely, and by a small number of individuals. The artistic realisation depends on the talent, possibilities and the taste of the singer. (In order to study this problem the same melody has been recorded from the same individual at different intervals and occasions.)

In some villages, under the influence of the city, they disappeared or are disappearing, owing to the transformations of taste (villages where Christmas carols are no longer in use or are known only by a few old men, ritual songs are sung only rarely).

5/a **Dirge**

M. Gr. 13a
Cerbel - Hunedoara

Parlando ♪=148

1. Ce-t'i-nă d'e bra - du-, Ce - t'i-nă d'e
bra - du, Aĭ Ce - t'i-na d'e bra-du,
Ce - t'i - nă d'e brad. 2. Ce t'e-ai dob-li
ci - tu, Ce t'e-ai dob-li ci - tu, Ă
Ce t'e-ai dob-li ci - tu, Ă Ce t'e-ai dob-li-cĭ.
Var.

Singer : Marie Costa (15) and another girl. Collected by Bartók, 1914.

5/b **Dirge**

F. Gr. 10.268
Cerbel - Hunedoara

Če - ti - nă d'e bra du, ă
Če - ti - nă d'e bra - du ă,
Če - ti - nă d'e bra - du, ă
Če - ti - nă d'e. *

Singer : Pătruţa Ispas (25). Collected by Ilarion Cocisiu, 1946. Noted by E. Comişel.

7. The tendency to disappearance of some popular instruments like the flute and the bagpipe, and their substitution by city instruments such as the »taragot«, the clarinet, the trumpet and string instruments. If the instrument still exists, it is no longer used, not even at the village festivities.

8. The tendency to disappearance of the dialectal repertory in some villages strongly populated by workers, like Ghelari, Topliţa and Govajdia, under the influence of broadcasting and of professional choral songs (in these places the national costume has also disappeared).

9. The tendency to disappearance of some occasions for songs

* Double elision (of two syllable).

and dances : a) Sunday village merriments, one of the causes of which is scarcity of young people (the decrease in population) ; b) the wedding is usually celebrated without music (»night feast«) ; c) for funeral songs mourners are called from neighbouring villages.

10. Regarding the dependence of the text on the melody, among ritual songs of the same village a grouping of several texts to the same melody has been observed (in villages where the ritual is disappearing). The same thing happens to the simple songs in the first phases of their penetration from other regions.

I. It is necessary to add that there exist some genres that are absent from *Bartók*'s collections. Their existence in his time is indisputable but they escaped his attention. Thus there have been found and collected :

a) children's songs and dances

b) ritual songs for drought (babaluga ploii, băbăruţa)

c) reaping songs

d) songs used on occasions of collective social work do exist, but the text is sung to the melodies of strophical songs,

e) cradle songs (songs to the melodies of funeral or strophical songs),

f) songs for St. Theodore's day (helps the hair to grow), the old original melody being substituted by one of a strophical song,

g) among funeral ritual songs, besides the »fir tree« and mourning »The daybreak« »the watchsongs« are used in the North.

II. Epic texts, few in number, are sung by the peasants to the melodies of strophical songs. Here neither the style of professional interpretation nor the epic recitative, which is characteristic for the old monarchy are known. Besides, even to the dancing the music is performed by peasants, it was played by semi-professional musicians only in the last decades and rarely.

III. The 6 syllable verses are very frequent in ritual songs (fir-tree, daybreak, paparude, Christmas carols) and even in some strophical songs.

IV. As an answer to *Bartók*'s statement, expressed in »Rumanian Folk Music«, an article published in »The Dictionary of Modern Music and Musicians«, London 1924, and in »Das neue Musiklexikon«, Berlin 1926, where he maintains that for centuries no new melodies have been created — with the exception of Maramuresh and neighbouring regions — we bring a single example, a new wedding melody created in recent decades and influenced by the strophical song. This melody is not executed with other texts (see Example No. 3).

People remember *Bartók* with affection. Among the many references that have been written down, we reproduce here one by the

peasant Bistrian Alexandru from the village Feregi, now 52 years old, who was a child when he met *Bartók:* »He was a kind man, who spoke gently. It was evident that he strove to speak Rumanian with the people. He offered them money and tobacco. He came to see the dances and described them afterwards«.

Ilarion Cocişiu, a learned collaborator of the Institute of Folklore, also undertook, on his own initiative, a trip to retrace *Bartók*'s footsteps in Bihor. There he found people who had sung for *Bartók* and remembered him with love. But *Cocişiu*'s premature death prevented him from sharing his findings with us.

In 1950 the collecting expedition being in Maramuresh, village Ieud (where *Bartók* also worked in 1913), some findings were made like the uneven disappearance of the long-song »Hora lungă«, for example, as well as the change of taste and mentality, but not in all villages.

Besides writing to *Constantin Brăiloiu*, *Bartók* carried on extensive correspondence with *I. Buşiţia*, *I. Bianu*, *I. Bîrlea*, *D. G. Kîriac*, *Tiberiu Brediceanu* and *Octavian Beu*.

Though the scope of the present article does not permit us to express our entire appreciation of *Bartók*'s numerous deeds for the benefit of our people's culture, I still wish it to testify to our gratitude, which I express in the name of the Institution most authorized to do so.

EMILIA COMIŞEL

LA BALLADE POPULAIRE ROUMAINE

La création populaire roumaine est caractérisée par une grande variété de genres, de styles régionaux et de variantes, dûs à la complexité de la vie qu'elle reflète, à sa formation au cours d'époques différentes et à ses transformations continues — spécifiques à l'art populaire — selon les lieux, les époques et les circonstances.

La poésie épique populaire roumaine versifiée est spécialement riche en ce qui concerne le contenu littéraire et les styles musicaux dont elle se revêt. Généralement, elle est encore vivante et est exécutée à différentes occasions.

On distingue plusieures catégories : la poésie épique liée à différentes rites et cérémonies et la poésie épique proprement dite, la ballade, nommée dans la terminologie populaire «chanson ancienne». (Cîntec bătrînesc.)

Dans les chansons liées aux rites et cérémonies, on rencontre des chansons ayant un caractère plus ou moins épique ; ainsi dans les chants funèbres (le chant de l'Aube «Zorile», du Sapin «al bradului» et de la Veillée «Priveghiul»), dans la poésie épique nuptiale, chantée ou récitée (La chanson de la mariée «Cântecul Miresii», chanson ou récital de bons souhaits »Oraţia«), dans la poésie épique agraire (la chanson de la moisson «Cântecul Secerii»). Un caractère franchement épique existe dans les chansons liées aux fêtes d'hiver (les «Colinde», la Charrue »Pluguşorul», les voeux de bonheur «Urarea», tandisque dans les chansons du printemps (le «Lăzărel», les «Toconele») il est moins marqué.

Dans les collections de folklore macédonien, une autre catégorie a été signalée, celle liée aux danses ; chansons épiques exécutées pendant la danse, aux fêtes importantes.[1]

La majorité de ces productions de folklore est chantée en groupe par les femmes, les hommes — jeunes, vieux ou adultes — et les enfants ; accompagnée ou non par certains rites. Les «colinde», les chants funèbres

[1] *T. Papahagi* — Antologie Aromînească, 1922, p. 365—370.

et ceux accompagnant les danses sont exécutés, quelquefois de manière antiphonique (par deux ou trois groupes alternatifs). Les vers ayant six (cinq) et huit (sept) syllabes, appartenant au type de formation trochaïque, sont isomètres. Les souhaits de mariage et les voeux de bonheur d'hiver, qui sont récités, sont hétéromètres. Sans avoir l'ampleur épique des ballades, certains arrivent à avoir de grandes dimensions (300 vers). Dans les «colinde» on remarque aussi un art épique héroïque : le jeune homme amène «le lion ligotté», «indemne», il lutte contre le cerf, contre la jeune fille de la citadelle etc. La concision de la mélodie et le rythme «giusto» varié donnent à certaines de ces chansons un caractère optimiste, tandisque d'autres, ayant une ligne mélodique richement ornée et un souffle large, ont un caractère solennel, dramatique. Elles ont acquis une maîtrise supérieure et une ciselure artistique. Quelques thèmes circulent aussi dans d'autres genres : le conte, la ballade, la chanson.

La poésie épique, proprement dite, — »la chanson ancienne« —, due à la variété et à la grande richesse des motifs et des thèmes, ainsi qu'au procès de création encore vivant, dans certaines régions, occupe une place importante dans la création populaire roumaine.

Les ballades ne sont chantées que pour le «public», à certaines occasions (sans qu'elles aient un caractère rituel) : fêtes, relations de parenté, auberges, cabarets. Dans les régions où le genre est encore vivant, l'exécution de la ballade aux noces, particulièrement au grand festin du dimanche soir, représente le moment le plus important. Ayant un caractère déclamatoire, la ballade ne peut être rendue de façon réelle sans deux éléments essentiels : l'interprète et l'auditoire. La ballade est chantée individuellement par les paysans ou les ménétriers de campagne,[2] avec ou sans accompagnement (un seul instrument : la «cobza» [sorte de guitare], le cymballum, le violon et le «taraf» [groupe d'instruments]). Les paysans sont accompagnés quelquefois par le «taraf».

L'exécution de la ballade est basée, en grande partie, sur l'improvisation, dans le cadre de certains procédés et formules traditionnels, ce qui exige un chanteur doué, ayant une bonne mémoire, connaissant les procédés poétiques et musicaux spécifiques du genre. Pour la mise en valeur du genre, certains interprètes emploient avec grande maîtrise aussi des moyens dramatiques, — mimique, gestes, déclamation. Les véritables gardiens et exécutants de ce genre sont, aujourd'hui, les ménétriers de campagne — qui ont contribué au maintien, à la diffusion et au développement de la «chanson ancienne». Ils ont une mémoire extraordinaire, ils connaissent de 30 à 40 ballades, ce qui représente approximativement 12 000 vers.

[2] L'opinion qui a contesté la valeur et l'authenticité des ballades recueillies chez les ménétriers tziganes, a été combattue ultérieurement.

La ballade ne peut être parfaitement comprise, dans toute sa compléxité et sa valeur expressive, que lorsqu'elle est écoutée dans des conditions réelles, dans l'atmosphère où elle se déroule. Généralement l'exécution de la ballade représente le moment culminant de l'intérêt et de la tension, autant de l'auditoire que de l'interprète, et elle s'accomplit dans le plus parfait silence. Au moment où la ballade «est demandée», l'exécutant prend une attitude de grande prestance, tel un rhapsode des temps passés. »Ceux qui écoutent, magnétisés par la figure, les gestes et le regard inspiré, prêtent l'oreille, immobiles et leurs pensées s'envolent vers les lieux, les personnages et les faits que le chanteur décrit ou raconte«.[3]

Les ballades étant connues à l'auditoire, celui-ci intervient et parfois corrige l'interprète. Ainsi, dans la réalisation artistique de la ballade, en outre de la connaissance du style et de la maîtrise de l'interprétation, l'auditoire joue un rôle important, car il stimule l'imagination créatrice et les dons d'improvisation du chanteur.

Bien plus, l'exécution de la ballade étant un moment important de vie collective, nous devons souligner sa valeur idéologique. Ainsi que dans les autres genres, dans la ballade se reflète — dans des images artistiques spécifiques — la manière de penser et de sentir du peuple, sa conception du monde et de la vie, le folklore ayant été autrefois la forme presque unique d'expression de sa culture. C'est pourquoi la ballade est toujours d'actualité, même si elle a été créée à des époques antérieures et décrit des faits ou les aspects d'une vie d'autrefois. Les ballades des heïduques (hommes ayant pris individuellement ou en groupe les armes contre un régime injuste ou étranger) et les ballades héroïques, — exemples parfaits de patriotisme qui préservent les meilleurs traditions du passé héroïque du peuple, — maintiennent la volonté d'une vie heureuse et libre.

Aujourd'hui encore elles peuvent influencer de façon active la conscience humaine, constituant ainsi un moyen d'élever le niveau intellectuel des masses.

Quoique l'existence de la ballade est attestée dans les chroniques et les publications roumaines et étrangéres dès le XVI-ème siècle,[4] les premiers recueils de ballades roumaines ont commencé au XIX-ème siècle[5]. Conçus sous l'influence de l'école romantique occidentale, d'après

[3] G. Dem. *Teodorescu* — Poezii populare romînesti, 1885, p. 418.
[4] B. P., *Haşdeu* — Arhiva Istorică a Romînilor, tom. II, 1865, p. 7.
[5] *Anton Pann* — Poezii deosebite sau cîntece de lume, 1831 (avec notes).
V. Alexandri — Poezii populare ale Romînilor, Balade (cîntece bătrîneşti, adunate şi îndreptate, 1852—53, 1866.
A. Marienescu — Balade culese şi corese, I, II, 1859—1867.
S. F. Marian — Poezii populare din Bucovina, 1869.
N. Pompiliu — Balade populare romîneşti, 1870.
A. Caramfil — Cîntece populare de pe valea Prutului, 1872.

des critères esthétiques et historiques, le matériel est inégal, en ce qui concerne sa valeur de folklore. Certains collectionneurs ont pris la liberté de «corriger», de changer le nom des héros, afin qu'ils correspondent à certains personnages historiques et même de créer, en style populaire, des ballades ayant un sujet historique.

T. T. Burada — Un călător în Dobrogea, 1880.
G. Dem. Teodorescu — Poezii populare romîne, 1885.
D. Vulpian — Balade, Colinde, Doine, Idyle, vol. I, 1884, vol. II, 1885, avec notes.
T. Frîncu, G. Candrea — Romînii din Munţii Apuseni, 1885.
E. Sevastor — Cîntece Moldoveneşti, 1888.
N. Canianu — Poezia populară, doine culese şi publicate întocmai cum se zic, 1888.
C. Rădulescu-Codin — Din Muscel, cîntece populare I, 1896 ; idem Literatură, tradiţii şi obiceiuri, 1929 ; idem Chira Chiralina, cîntece bătrîneşti, 1924.
C. Negoescu — Poezii populare alese. Balade adunate din diferite colecţiuni şi reviste, 1896.
I. Bibicescu — Poezii populare, 1893.
E. Hodoş — Poezii populare din Banat, 1892.
A. Corcea — Balade poporane, 1899.
Gr. Tocilescu — Materialuri folcloristice, 1900.
P. Papahagi — Din literatura populară a aromînilor (sans date).
Al. Tiplea — Poezii populare din Maramureş, 1906.
Iosif Popovici — Poezia populară romînă, Vol. I, Balade, 1908.
T. Bud — Poezii populare din Maramureş, 1908.
C. N. Mateescu — Balade, 1909.
Al. Vasiliu — Cîntece, urări şi bocete de ale poporului, 1909, (avec notes).
C. Ciobanu-Pleniţa — Cuvîntări adînci. Cîntece din vechime, 1909.
I. N. Păsculescu — Literatura populară romînească, 1910 (avec notes).
C. Rădulescu-Codin, St. Tuţescu şi *T. Chirileanu* — Cîntece voiniceşti şi ostăşeşti, 1910.
T. Panfile — Cîntece de ţară, 1913 ; idem — Cîntece bătrîneşti, doine, mustrături şi blesteme, 1926.
Gh. Giuglea şi *G. Vîlsan* — Dela Romînii din Serbia, 1913.
O. Densuşianu — Graiul din Ţara Haţegului, 1915 ; idem — Flori alese, 1920.
G. Cătană — Balade populare, 1916.
T. Chirileanu — Comoare sufletului. Cîntece populare, 1920.
T. Papahagi — Antologia Aromînească, 1922 ; idem — Graiul şi folclorul din Maramureş, 1925.
Pr. I. Bîrlea — Balade, colinde şi bocete din Maramureş, I, 1924.
D. Furtună — Cîntece bătrîneşti din părţile Prutului, 1927.
N. Georgescu — Tistu — Folclor din jud. Buzeu 1928.
C. Brăilou — Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina 1932 — (avec notes).
I. Diaconu — Ţinutul Vrancei, 1932 ; idem — Folclor din R. Sărat, 1934.
C. S. Timoc — Poezii populare ale Romînilor din Valea Timocului, 1943.
Din folclorul nostru — ESPLA în colaborare cu Inst. de Folclor (avec notes).
Antologie du muzică populară, vol. I, Poezia, Ed. Acad. RPR, 1953.
Balade populare — ESPLA, 1955.
Des ballades ont été publiées encore dans des calendriers, revues, journaux littéraires, en particulier dans Columna lui Traian, Convorbiri Literare, Familia, Grai şi Suflet, Arhivele Olteniei, Rev. pentru Istorie, Arheologie şi Filologie, Anuarul Arhivei de Folclor (Cluj), 1932—1945, etc.
Poezii populare culese din valea Timocului, C. Sandu Timoc, 1943.

En ce qui concerne la valeur de documentation historique de la ballade, la conception adoptée par les critiques littéraires, les philologues et les historiens — dont les plus fervents adeptes sont *B. P. Haşdeu* et *N. Iorga* — survit encore chez nous au XXème siècle.

Les problèmes les plus importants posés par la ballade ont été : l'origine, la véracité, l'originalité, le rapport avec les épopées d'autres peuples, la liaison entre la ballade et l'épopée, le rapport entre la ballade et la littérature écrite. Mais les études faites selon des conceptions et des méthodes différentes, ayant comme point de départ des publications, et très rarement la réalité vivante, n'ont pas toujours donné des résultats de quelque valeur. Les monographies, les études et les essais publiés n'embrassent pas entièrement le concept des problèmes à résoudre ni celui des thèmes à réaliser du genre.[6]

Les essais musicaux n'ont paru qu'en 1954,[7] l'unique monographie musicale d'une ballade n'ayant pas été publiée.[8] Les dernières recherches faites dans le cadre de l'Institut de Folklore sont complétées par l'étude des styles musicaux.

Dans les chansons anciennes on trouve des sujets ayant pris naissance dans la vie même du peuple roumain et des motifs originaires

[6] *H. G. Ubicini* — Introductions aux ballades et chants populaires de la Roumanie, 1955 ; Al. Odobescu — Cîntece poporane ale Europei răsăritene în raport cu ţara, istoria şi datinile Romînilor ; idem Răsunete ale Pindului în Carpaţi, 1861 ; *B. P. Haşdeu* — Cuvinte din bătrîni, 1879 ; *Al. Philippide* — Incercări asupra stării sociale a poporului romîn în trecut, 1881 ; *M. Găster* — Literatura populară romînă, 1882 ; idem Cucul şi turturica (etude comparative) dans Convorbiri Literare XIII, 1879, p. 229—234 et 322—344 ; *L. Săineanu* — Studii folcloristice ; *Al. Russo* — Poezia poporală, dans Scrieri 1909 ; *N. Iorga* — Balada populară romînească, 1910 ; idem Istoria Literaturii Romîneşti, 1929 ; D. *Marmeliuc* — Figuri istorice romîneşti în cîntecul popular al Romînilor, 1914—1915 ; *A. Densuşianu* — Epopeea noastră populară dans Revista critică literară III p. 351 ; *P. Cancel* — Origina poeziei populare — 1922 ; *O. Densuşianu* — Viaţa păstorească în poezia noastră populară ; D. Caracostea — Cours universitaire, 1936—1937 ; idem Mioriţa în Moldova (figures se trouvant dans l'histoire et l'esthétique de l'épopée de la poésie populaire roumaine). Convorbiri Literare XLIX (1915) p. 1214—1250, I (1916), p. 77—101 et 181—196 ; idem Mioriţa în Muntenia şi Oltenia II, Contaminări în epica Munteniei, Convorbiri Literare, LII (1920) p. 1613—1634 şi 715—723 ; LIII (1921) p. 144—149. Mioriţa în Oltenia şi Muntenia, IV, Legătura cu lirica bocetelor, Conv. Lit. LV (1923) p. 465—485. Mioriţa în Moldova şi Oltenia. Totalizări. Obiecţiile lui Densuşianu anul LVI (1924) p. 811—839. M. Ştefănescu — Din trecutul Iugoslavilor şi Romînilor. Despre haiduci şi haiducie, 1931 ; *D. Găzdaru* — Legenda Meşterului Manole dans Arhiva p. 88—92 ; P. Caraman — Contribuţii la cronologizarea şi geneza baladei populare la Romîni; *O. Bîrlea* — Procesul de creaţie al baladei dans Rev. Fundaţiilor Regale, VIII, 1941 ; *T. Ionescu-Nişcov* — Haiducia şi cîntecul haiducesc, conférence, dans Studii şi Cercetări de Istorie, Literatură şi Folclor, 1953, II, p. 267—268 ; *A. Stoia* — Folclor din Sibiu — Mioriţa, Ethnos, 1941.

[7] *E. Comişel* — Recitativul epic al baladei, Rev. Muzica, VI, 1954.

[8] *O. Bîrlea* et *E. Comişel* — Balada haiducească Radu Anghel, 1953 manuscrit.

du sud-est européen, voisinant avec des motifs appartenants au fond ancestral indo-européen, qui ont une circulation universelle. Le classement de la ballade, du point de vue littéraire, présente de nombreuses difficultés dues aux aspects différents du même motif, provenant des interpénétrations, des transformations et des adaptations continuelles, des superpositions au cours du temps ; ainsi la même ballade peut appartenir à plusieurs catégories. Néanmoins, tenant compte du sujet, qui relate un fait imaginé ou réel, vu par le peuple, ainsi que des idées et des sentiments des collectivités et de l'auteur, on distingue trois groupes : *la ballade fantastique*, à la base de laquelle se trouvent les mythes, les légendes, les contes ; *la ballade héroïque, des heïduques, historique* et *la ballade-nouvelle*, qui parle des événements de la vie quotidienne de l'individu et de la famille, de certains aspects de l'époque etc. *N. Iorga* a essayé de faire une classification des ballades par cycles.[9]

Versification et poétique

Les ballades sont chantées sur des vers du type «trochaïque», isométriques, de six (cinq) syllabes et huit (sept) syllabes. Les vers sont groupés de façon fort variée par 2, —3, —4, etc. d'après la rime ou l'assonance, suivant l'idée. Les rimes intérieures donnent du mouvement et de la souplesse :

Doi cotoi în loc de boi	Deux matous au lieu de boeufs
Stejar drept tare-n piept	Chêne droit à la potrine puissante
'Nalt la stat mare la sfat Şi viteaz cum n'a mai stat	La taille haute le conseil sage Et courageux comme il n'en fût.

Le professeur *N. Iorga*, avec une intuition remarquable, a décrit le mode d'alternance et d'accouplement des vers : »une rime trop plate, répétée à chaque paire de vers, serait une entrave. On exigerait trop de celui qui «dit» (récite ou chante), s'il devait savoir par coeur tant de ballades. D'ailleurs il y a des rimes qu'on rencontre dans la même chanson fournies par des personnes différentes. Elles représentent des conquêtes techniques tellement importantes, qu'on ne peut les oublier aisément. Elles plaisent trop pour ne pas finir par s'ancrer dans la mémoire. Et, elles

[9] *N. Iorga* — Balada populară romînească, 1910, p. 25—65.

sont utiles, servant de point de repère. De temps à autre, une rime remarquable jaillit, rassurant le chanteur qu'il est en bonne voie, et qu'en vérité, sans marcher, à la lettre, sur les traces de ses devanciers, il a néanmoins atteint le point qu'il fallait atteindre où se dessine la route».[10]

La majorité des ballades ont un grand nombre de vers, dépassant quelquefois 1000 vers (La ballade de Tanislav — 1042, Badiu — 1020 etc.).

Pendant la dictée, le chanteur scande les vers de plusieurs façons. Généralement les syllabes accentuées sont la 1-ère, la 5-ème ou bien la 3-ème, la 7-ème (la 7-ème rarement).

´ ∪ — ∪ ´ ∪ — ∪	″ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ″ ∪ — ∪ ″ ∪	— ∪ — ∪ ″ ∪
— ∪ — ∪ — ∪ ″ ∪	

Le complètement des vers catalectiques (de 5,7 syllabes) les anacrouses, les élisions qui ont lieu pendant l'exécution du chant, imposées par la mélodie, suivent les mêmes lois que les autres genres.

Dans les anciennes ballades, l'action forme un tout unitaire dans toutes les variantes, ayant une forme parfaitement cristalisée, un équilibre complet. Elle se déroule dans une atmosphère épique de conte, de grandeur qui impressionne fortement l'auditoire. L'hyperbole, les personnifications, les allégories, les descriptions détaillées, la répétition de certains groupes de vers typiques, les dialogues, l'alternance des passages pathétiques avec les passages gais, ne constituent qu'une partie des procédés poétiques du style.

Des groupes de vers typiques, cristalisés le long des siècles circulent dans différentes ballades, afin de rendre des moments, des descriptions, des caractères analogues. Ainsi dans les ballades «Antofiţă al lui Vioară« et »Miu«, le festin est décrit par les mêmes vers, etc.

Le peuple a créé ses héros, ses types, ses caractères. Les heïduques ont tous les mêmes traits qui les caractérisent : la bravoure, le courage, l'amour et la pitié pour les humbles, la beauté et la vigueur physiques, la tendresse pour leur camarade d'existence et de lutte, leur cheval, et pour la nature, au milieu de laquelle ils vivent. Mais l'amour et l'admiration que le peuple nourrit pour ses héros, le poussent à exagérer leurs qualités, il leur attribue un pouvoir surnaturel, l'invulnérabilité e.a.d.s. Nous voyons un enfant âgé de 12 ans, tuer, à lui seul, au cours d'une lutte qu'il soutient contre les Tartares, 16 000 ennemis ; Gruia, abat 100 Turcs avec sa massue, pesant cent kilos ; Doicin le malade, jette en l'air sa massue, pesant 5000 kilos et l'attrappe de l'autre main ; les armes et la selle de Miu le Jouvenceau sont tellement lourdes qu'aucun des 50 gars robustes ne peut les soulever.

[10] *N. Iorga*, op. cit. Istoria Literaturii . . . p. 33—34.

L'exagération des traits des personnages à caractère positif et négatif intensifie le conflit dramatique. Le fait de rendre archaïques des faits actuels, et actuels des faits survenus autrefois, les éléments de conte, qui souvent atténuent les faits réels, se rencontrent partout dans la ballade (Le cheval merveilleux, les animaux et les plantes qui parlent, les songes prophétiques, les allégories, les métamorphoses etc.).

L'atmosphère dans laquelle la ballade se déroule, les traits des personnages, les vêtements, la chasse au faucon etc., rappellent l'époque féodale.

Certains interprètes, au point de vue de la construction épique, témoignent d'un talent remarquable en ce qui concerne l'emploi des moments scéniques, les rendant de plus en plus dramatiques. Ces procédés de composition sont employés beaucoup moins dans les ballades d'origine plus récente.

La ballade fantastique la plus réussie — étayée sur la croyance populaire relative au serpent du foyer, — est le Serpent ou le Dragon.

Le vaillant, que sa mère a maudit d'être dévoré par le serpent du foyer, part :

Intr-o joi de dimineaţă	Un jeudi matin
Pe rouă şi pe ceaţă	Par la rosée et la brume

(vers typiques rencontrés dans plusieurs ballades) avec les faucons et les lévriers

Tot la vînătoare	Toujours à la chasse
Pentru-nsurătoare	Pour les épousailles
Vînat să găsească	Gibier trouver
Masă să-şi gătească	Festin préparer

Dans certaines variantes il traque une colombe — son âme — qui l'implore de ne pas la percer de sa flèche. Il veut la rôtir et, s'imaginant voir un grand feu au loin, il tombe sur un dragon

Cu şolzii de aur	Aux écailles d'or
La soare sclipind	Brillant au soleil
Ca focul lucind	Luisant comme le feu

Celui-ci lui conseille de déposer les armes, car la lutte entre eux est vaine, sa mère l'ayant voué à lui depuis son tendre âge. Le serpent l'avale à moitié :

Jumătate nu mai poate	L'autre moitié ne peut
De armele-ncărcate	A cause des armes chargées
La brîu înţesate	A la taille massées

Après trois jours il est sauvé par un jeune moldave, avec lequel il se lie «frate pîn' la moarte» (frère jusqu'à la mort), quoique le dragon ait promis à son sauveur :

Şoimei	Des faucons,
ogărei	des lévriers
Şi arme cu zale	Et des armes à mailles
Şi murgul din vale	Et le bai* de la vallée
Pietre nestemate	Des pierres précieuses
Şi comori bogate	Et de riches trésors

Dans certaines variantes, le moldave brûle le serpent qu'il attire dans les roseaux ; de ses cendres croît une plante pareille aux perles portées par les jeunes-filles. D'autres variantes font mourir le vaillant, empoisonné par la bave du dragon, quoique son sauveur l'eût trempé dans du lait.

L'action a lieu dans une atmosphère de conte, développée jusqu'à des proportions de grandes dimensions (560—700 vers).

Dans *Antofiţa al lui Vioară*, des aspects de la vie des pêcheurs nous sont donnés dans une atmosphère fantastique. Antofiţă pêche dans le Vidros, à l'eau profonde «du ciel jusqu'à terre». La souveraine des eaux, Vidra, l'aide, car le pêcheur a pris son unique rejeton et le torture. Certaines variantes sont interpénétrées par les sujets du blasphème et de la mort du père, de la fiancée qui lui demande d'apporter

Ştiucile	Les brochets
ca vacile	comme des vaches
Morunii	Les esturgeons
ca bivolii	comme les buffles

Les images poétiques décrivant le père de Antofiţă rappellent celles de Corbea :

Cu bărbuţa pîn' la brîu	La barbiche jusqu'à la taille
Barba-i bate braţele	La barbe couvre ses bras
Genele	Les cils
sprîncenele	ses sourcils
Şi chica călcîile	Et sa chevelure ses talons

Toma Alimoş «heïduque du Bas-Pays» — berger cossu, dans certaines variantes —, blessé lâchement par Manea,

Stăpînul moşiilor	Le maître des terres
Şi domnul cîmpiilor	Et le seigneur des champs . . .

* Le cheval bai.

se venge et meurt. L'amour infini de la nature est rendu dans des images poétiques d'une grandeur inégalable. Le héros lève son verre à la santé des arbres :

Că-mi sînt mie frăţiori	Car ils sont mes petits frères
De poteri ascunzători	Qui me cachent aux yeux des patrouilles
De-oi muri	Si je dois mourir
m-or tot umbri	Leur ombre me couvrira
Cu frunze m'or înveli	Leurs feuilles m'envelopperont
Cu freamătul m-or jeli	Et leur bruissement me plaindra

Lorsqu'il lève son verre, «la forêt frémit».

Fagi şi paltini se pleca	Hêtres et érables se penchaient
Fruntea de i-o răcorea	Pour rafraichir son front,
Mîna de i-o săruta	Ils lui baisaient la main
Armele din teci ieşea	Les armes jaillissaient des fourreaux
Murguleţul necheza	Le bai hennissait.

La tendresse du cheval pour son maître prend des aspects humains émouvants. C'est lui qui creuse la fosse du heïduque

Cu copita cînd săpa	Lorsqu'il creusa avec son sabot
Groapă mică că-i făcea	Petite fosse il lui fît,
Floricele că-i sădea	Il planta des fleurettes
Cu trei lacrimi le stropea	Il les arrosa de ses larmes

Iovan Iorgovan, — le brave qui s'en va à la chasse suivi de ses faucons et de ses lévriers, — tue le serpent ; des mouches empoissonnées sortent de son crâne. Cette ballade qui circule dans tout le pays, offre de nombreuses variantes. Le sujet est interpénétré par celui des frères qui se retrouvent, par le motif des métamorphoses et celui de l'inceste (le frère et la sœur) etc.

Le jeune homme, arrivant à la Cerna (rivière dans le Banat), la prie d'arrêter son cours pour qu'il puisse passer ; sur l'autre berge il trouve la fille sauvage. Malgré les protestations de celle-ci, qui reconnaît en lui son frère, Iorgovan la ravit. Le jeune homme se noie, tandisque la jeune fille se sauve en nageant. Dans d'autres variantes, elle se transforme en fleur, ou est tuée par Iorgovan ; ou bien l'empereur promet à celui qui tuera le serpent, une récompense. Iorgovan, après avoir brûlé le serpent reçoit :

Jumătate din cetate	La moitié de la citadelle
Şi din sate-a treia parte	Et la tierce part des villages

La ballade de Meşterul Manole est un chef d'œuvre du genre épique, réalisée dans une forme artistique supérieure ; elle est localisée au moment de la construction du monastère Argeş. Empruntant le motif principal — l'offrande d'une être humain, faite à la Divinité protectrice d'une nouvelle construction — de chez les peuples du sud-est européen, chez lesquels le sujet a été rendu typique dans la ballade,[11] les Roumains lui ont donné une forme autochtone. Des études et des monographies concernant cette ballade ont été publiées par *D. Caracostea*,[12] *P. Caraman*,[13] *I. Popovici*,[14] *D. Găzdaru*.[15] Cette ballade circule en beaucoup de variantes.

Le prince Negru-Vodă, accompagné par

Nouă meşteri mari	Neuf grands artisans,
Calfe şi zidari	Apprentis et mâçons,
Cu Manole zece	Avec Manole, dix,
Care-i şi întrece	Qui les dépasse tous,
Stă inima rece	On en a froid au coeur

cherche un emplacement pour le monastère qu'il veut construire. Un petit gardien de pourceaux, rencontré en route, leur indique un «vieux mur abandonné» ou, selon d'autres variantes, un petit lac de montagne. Malheureusement, ce qu'ils construisent le jour, est démoli de façon mystérieuse pendant la nuit. Manole, le personnage central, fait un songe, dans lequel il lui est révelé que tant que la femme d'un des artisans ne sera pas emmurée vivante, leur travail ne durera pas. Après s'être liés par un serment solennel de ne pas trahir le secret, les maçons s'en vont chez eux. Seul Manole reste près du mur et, luttant contre le serment prêté et l'amour de sa femme, il écrit à celle-ci de lui préparer un plat «avec la viande d'un boeuf perdu depuis un an». L'auteur de la ballade décrit l'amour et le dévouement de la jeune femme, qui accomplit le désir de son époux, — désir que Manole pensait irréalisable — et lui apporte à manger. Les autres maçons n'ont pas respecté leur serment. Lorsque Manole aperçoit sa femme, du haut des échafaudages, il prie Dieu d'envoyer une pluie

Brazii să-i despoaie	Qui dépuille les sapins
Paltinii să-ndoaie	Qui plie les platanes

[11] *Kurt Schladesbach* — Die Aromunische Ballade von der Artabrücke, dans le Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache, I, 1892.

[12] *Caracostea* — Material sud-est european şi formă romînească dans la Rev. Fund. Reg., 1942.

[13] *Caraman* — Consideraţii critice asupra genezii şi răspîndirii baladei Meşterului Manole în Balcani, Bul. Inst. Fil. Al. Philippide, I, 1934.

[14] *I. Popovici* — Balada Meşterul Manole, Rev. Transilvania, 1909, p. 5—19.

[15] *D. Găzdaru*, Legenda Meşterului Manole, Arhiva, 1932.

ainsi qu'un ouragan. D'autres variantes parlent de fourrés broussailleux, d'une louve et d'un animal vénimeux. Son épouse, Caplea (le nom n'est pas toujours le même dans les variantes) vainquant tous les obstacles, rejoint Manole. Ce dernier, désespéré, respecte toutefois son serment. Pendant que Caplea est emmurée, les vers suivants, qui, tel un leit-motiv, se répètent le long de la ballade, se font entendre :

Var și cărămidă	Chaux et briques
Că-i pustie multă	Nous devons abattre de la besogne
Că-i lucrare lungă	C'est un travail de longue durée

Les vers ci-dessus alternent avec les soupirs de la jeune femme sacrifiée :

Manole, Manole	Manole, Manole,
Zidul rău mă strînge	Le mur m'étreint,
Trupușoru-mi frînge,	Il brise mon corps,
Țîțișoara-mi curge,	Le lait jaillit de mon sein,
Copilașu-mi plînge.	Mon petit enfant pleure.

L'auteur populaire trouve des mots d'un dramatisme puissant ; pendant qu'il travaille de sa truelle, Manole entend :

Un glas răgușit	Une voix rauque
Un vaet topit	Une plainte étouffée

Lorsque le monastère est bâti, le prince demande aux artisans s'ils sont capables de construire un édifice surpassant celui-ci en beauté. À leur réponse affirmative, le prince fait enlever les échafaudages et laisse les maçons mourir sur le toit. Les artisans se font des ailes en lattes, mais ils s'effondrent lourdement. Les maçons sont changés en statues de pierre et Manole en fontaine

Cu apă curată	Ayant l'eau limpide,
Trecută prin piatră	Tamisée par la pierre,
Cu lacrămi udată	Arrosée de larmes,
De Caplea vărsate	Par Caplea versées

Les incursions des Turcs et des Tartares ont laissé des traces dans la ballade.

Tanislav,

Măcelarul turcilor	Le boucher des Turcs,
Hîngherul tătarilor	Le dépeceur des Tartares

quelquefois cabaretier, dont la vaillance est admirée, est poursuivi par les Turcs. Des aspects réels et des éléments fantastiques s'entrelacent. Rencontrant les jeunes filles qui blanchissent du linge, les Turcs leur demandent l'endroit où se cache Tanislav. Son ancienne maîtresse abandonnée, leur indique la cachette du vaillant, qui dormait dans un caïque «Incrusté de lettres d'argent, l'épée nue sur la poitrine». La description du héros endormi, celle du capitaine turc, et la réponse des jeunes filles sont rendues par des groupes de vers typiques répétés. Les Turcs — aidés par Nedea, le domestique de Tanislav, qu'ils ont acheté — ligotent le héros à une meule de moulin et le jettent au Danube. Tanislav se réveille au bout de trois jours, charge la meule sur ses épaules et remonte à la surface de l'eau. Aperçu par une jeune fille, il est sauvé par le père de celle-ci. Après s'être vengé des Turcs, en les massacrant et en les brûlant, après avoir puni Nedea, Tanislav se marie et quitte le métier de heïduque. Dans d'autres variantes, le héros punit sa maîtresse infidèle en la brûlant. L'action se déroule dans un tension accroissante, atteignant des dimensions importantes.

Les ballades des heïduques, — qui reflètent la lutte organisée de ceux-ci contre l'injustice sociale, les oppresseurs indigènes et étrangers, — sont très nombreuses. La révolte des heïduques «forme de lutte et de résistance sociale, devient plus intense dans la seconde moitié du XVIIème siècle. Étant de provenance plus récente, les créations populaires dédiées aux heïduques ont aussi la même facture»[16] Quoique, en général, l'action soit la même, dûs à la localisation, le nom du heïduque et les épisodes secondaires sont différents. Du point de vue artistique, ces dernières ballades sont rendues de façon moins réelle. Malgré le dessous réel du sujet, «à mesure qu'elles s'éloignent du lieu d'origine, les détails qui les rattachaient à leur point de départ disparaissent . . . la trame intérieure commence à se généraliser, les éléments mythiques prennent la place des éléments locaux accidentels[17]».

*

Du point de vue musical, il a été constaté que le style des ballades n'est pas égal. On a remarqué deux styles différents des mélodies, ayant une structure libre et des mélodies ayant une structure fixe. Néanmoins, le style spécifique de ce genre est le style libre, le récitatif épique. Le contenu riche et dramatique de la ballade, ses dimensions et son caractère déclamatoire ont determiné la formation et le développement, au cours du temps, des moyens d'expression et de la structure spécifique du genre. Les moyens d'expression — subordonnés à l'idée du contenu — sont réduits à la plus grande simplicité, parvenant ainsi, à créer un

[16] *Ionescu Nișcov* Tr., op. cit. p. 267.
[17] *O. Bîrlea*, op. cit., p. 584.

style d'expression récitative, à *une récitation mélodique*, dans une forme architectonique adequate qui laisse une grande liberté au chanteur.

Donc, la mélodie spécifique de la ballade proprement dite est le récitatif épique, dont les éléments de base sont : a) le récitatif simple, le vers chanté sur un seul ton — recto-tono — ; b) le récitatif mélodique — formule mélodique caractéristique, ayant un ambitus restreint, correspondant à un vers ou à un hémistiches ; c) «parlato», vers déclamés, récités, racontés (notés ♭).

La connexion de ces éléments se fait librement, de façon improvisée, avec une infinité de possibilités. Chaque élément a un sens bien déterminé. Ainsi, le rôle du récitatif mélodique et simple est de mettre en valeur le texte — élément primordial — sans l'atténuer et de contribuer au déploiement de l'action dans un temps relativement court, dans une atmosphère narrative, épique. En accord avec le texte, il devient spécialement expressif en employant des moyens simples : la répétition identique ou variée, l'alternance irrégulière etc. Le chanteur fait alterner le récitatif mélodique avec le récitatif simple pour prévenir la monotonie, il répète une formule mélodique afin d'accentuer une idée, un vers, il passe ensuite à une autre formule, maintenant continuellement éveillée l'attention de l'auditoire. Aux moments culminants, quand l'action se précipite, il «dit», déclame les vers, imprimant un changement sonore au timbre de sa voix et en même temps il accorde, par ce fait, une détente à l'auditoire ; il reprend ensuite, s'accompagnant de son instrument, le cours de son récit qui se déroule dans une forme continuellement variée et vigoureuse, jusqu'à la fin de l'idée, grâce à une formule expressive et suggestive, généralement «cantabile» mélismée (formule finale). Les procédés de variation, très nombreux, sont déterminés par les nécessités d'expression de la mélodie ou du texte, des possibilités, du talent et de la fantaisie du chanteur, dans les limites de la tradition. Les procédés de variation les plus usités sont : a) la transposition d'une formule sur différents degrés, b) la modification d'un ou de plusieurs sons par degrés ou par sauts, c) la répétition d'un son, afin de rendre un accent tonique ou expressif, d) la gradation expressive obtenue par la durée, la hauteur etc.

La forme architectonique qui correspond à ce genre de grandes dimensions, en plus du fait qu'elle accorde une liberté d'improvisation créatrice, elle élimine la monotonie qui pourrait résulter de la répétition invariable d'une mélodie ayant un contour fixe, avec une forme architectonique cohérente et fixe. Dans la musique populaire, pour déterminer la structure on doit tenir compte du nombre et de l'alternance des lignes mélodiques (nous entendons par ligne mélodique un fragment mélodique qui correspond à un vers du texte poétique), de leur ressemblance ou dissemblance dans le contenu. En général, la longueur du vers détermine la phrase musicale, qui peut être construite par une ou deux formules mélodiques, identiques ou différentes ; rarement, la formule mélodique se développe sur deux vers.

Dans la ballade, la mélodie s'organise en «périodes» (terminologie provisoire, étant donné que nous ne pouvons assimiler ces fragments musicaux avec la strophe qui repose sur un nombre fixe de lignes mélodiques, qui se suivent dans le même ordre). «Les périodes» sont formées par un nombre variable de lignes mélodiques (dans les ballades étudiées jusqu-ici, de 3 à 16), organisées en groupes de phrases symétriques ou asymétriques, dont la répétition et la succession sont arbitraires. Ainsi, la première période peut avoir six phrases, la seconde trois, la troisième, quatre, etc. (chacune ayant 2—3—4 formules différentes).

La formule initiale (qui se trouve souvent dans le régistre aigu), avec laquelle une «période» commence et la formule finale qui la clôt, ont des traits spécifiques et sont soumises à des transformations de peu d'importance. Les formules médianes sont soumises aux transformations les plus nombreuses dues au principe de la répétition identique ou variée et de la succession libre. Généralement, elles se déroulent dans le registre moyen, atteignant des sons aigus pour marquer l'accentuation, tandis que les sons du régistre grave sont réservés à la récitation.

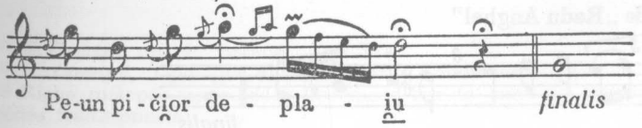
La formation des phrases en groupe dépend, en général, de l'idée et du talent du chanteur. Chez les bons interprêtes, «la période» correspond à un épisode littéraire.

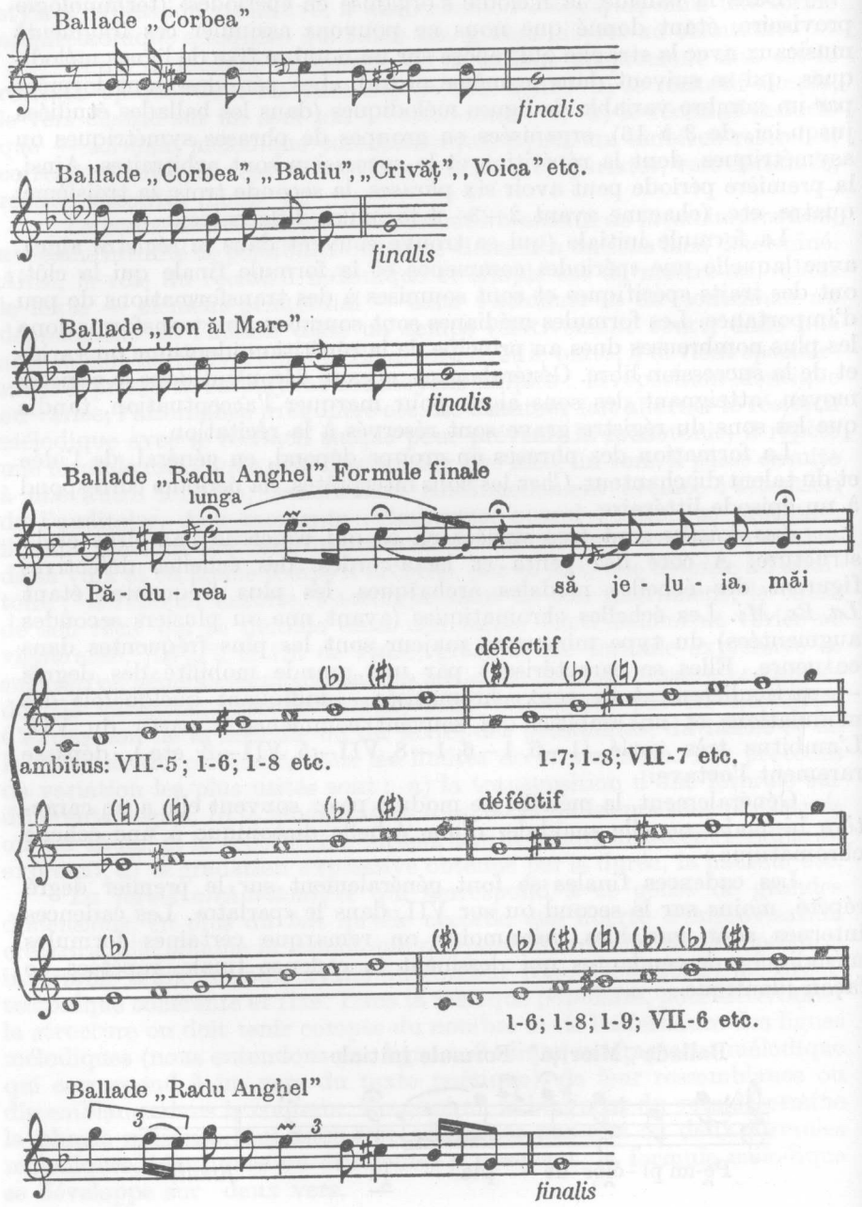
Les échelles sont très variées en ce qui concerne l'ambitus et la structure. A côté des penta et hexa-cordes, des échelles défectives figurent des échelles modales archaïques, les plus fréquentes étant *La, Re, Mi*. Les échelles chromatiques (ayant une ou plusiers secondes augmentées) du type mineur et majeur sont les plus fréquentes dans ce genre. Elles se caractérisent par une grande mobilité des degrés — particulièrement de ceux chromatisés — indiquant quelquefois des modulations et un ambitus qui souvent commence à partir du VII. L'ambitus très varié (1—5, 1—6, 1—8, VII—5, VII—6 etc.), dépasse rarement l'octave.

Généralement, la mélodie ne module pas ; souvent elle a un caractère bi-modal ou elle «module» d'une échelle diatonique à une échelle chromatique.

Les cadences finales se font généralement sur le premier degré répété, moins sur le second ou sur VII, dans le «parlato». Les cadences internes sont variables, néanmoins on remarque certaines formules mélodiques descendantes qui dessinent la cadence finale, répétées de façon identique.

Ballade „Miorița" Formule initiale





Le rythme. Le récitatif épique se développe de façon vivante sur un rythme libre, parlando, dans lequel alterne de façon variée ♪ et ♩. Les grandes valeurs et les pauses sont utilisées plutôt dans les formules initiales et dans les finales ou à la fin de la ligne mélodique. Ce style rythmique, influencé ou déterminé par le vers ou par les accents toniques et expressifs, échappe à l'isochronisme rigoureux du temps fort, ne pouvant pas être encadré dans les mesures. Notre mode schématique de notation ne peut pas rendre toute sa richesse expressive que les bons chanteurs savent assouplir par différents procédés.[18]

Dans certaines ballades on remarque une tendance d'arriver à une plus grande précision rythmique par l'emploi des triolets, des accents métriques, dû en partie, à l'influence de l'accompagnement instrumental. Par ailleurs, les ballades sont chantées en entier dans le rythme mesuré.

Le tempo varie entre ♪ = 160—380 (approximativement).

L'adaptation du récitatif épique à différents milieux de folklore a conduit à des dissemblances régionales ; ainsi on distingue un style de ballade valaque (appartenant aussi à la Petite Valachie), un style du Banat (influencé, en partie, par le caractère mélodique du chant proprement dit et par la musique serbe), — ce qui indique une phase de désagrégation de l'ancien style etc. Le problème reste ouvert car des recherches suffisantes dans ce domaine, n'ont pas été entreprises.

En général, le récitatif épique roumain rappelle le récitatif liturgique grégorien et celui des psaumes, ainsi que les ballades ukrainiennes et bulgares.

On a remarqué que certaines ballades ont une mélodie propre (Miorița, Manole, Corbea etc.), d'autres ont emprunté des formules mélodiques communes à plusieurs ballades. Mais il arrive que la même ballade soit chantée dans des régions différentes, sur des mélodies différentes. On a constaté une tendance de formation cyclique des ballades, dans le sens que les ballades dont les contenus se ressemblent sont chantées sur des mélodies ayant des formules identiques (Badiu, Tanislav, Voica etc. emploient les mêmes formules mélodiques). Il ressort des recherches faites sur la formation des types musicaux de la ballade Miorița[19] que la majorité des variantes circulent avec une mélodie propre, quelquefois ayant une structure fixe, d'autres emploient le récitatif épique avec des formules différentes ; en Moldavie et en Transylvanie, sur des mélodies de «Colinde». La ballade a approximativement 500 variantes littéraires.

Les ballades plus récentes sont adaptées aux mélodies de la »doïna«,[20] spécialement celles relatives aux heïduques et celles relatant des faits

[18] *E. Comișel*, op. cit. Balada . . . p. 214.
[19] *E. Comișel*, Tipologia baladei Miorița, manuscrit.
[20] Riche mélopée improvisée librement sur la base de certains éléments et procédés traditionnels.

de la vie quotidienne. L'adaptation du texte épique à la mélodie de la »doïna« — ayant un caractère intime, dans lequel le récitatif alterne avec une ligne mélodique richement ornée et mélismatique — a exigé des transformations dans la structure mélodique de celle-ci. Par le fait du grand nombre de récitatifs et de «parlato», de l'organisation des lignes mélodiques en »périodes« amples, ainsi que par la signification et les lieux où elle est exécutée, par son contenu littéraire, une nouvelle qualité est obtenue. Néanmoins, étant donné les formules mélismatiques, la ballade se déroule dans une atmosphère plus chaleureuse et plus lyrique.

Dans les ballades relatant des faits de la vie quotidienne et très rarement dans les ballades plus anciennes, les textes sont adaptés aux mélodies des chansons de la région respective. Le même texte épique sur lequel on chante des textes et des sujets lyriques, dans des régions différentes, est adapté à des mélodies différentes. Le texte épique circule rarement avec la même mélodie dans différentes régions. Dernièrement on a observé une tendance à remplacer le récitatif épique par des mélodies de chants ou bien de cristaliser le récitatif dans des formes comportant des strophes, ce qui indique un relâchement du genre.

Lorsque la ballade est exécutée par des ménétriers, le récitatif vocal est précédé et alterne avec des parties instrumentales. Ceci est remarqué aussi chez les paysans qui s'accompagnent eux-mêmes, pendant l'exécution, de la cornemuse ou du pipeau. Ce procédé d'exécution a une fonction expressive et pratique. Le chanteur parvient ainsi à maintenir éveillée plus facilement l'attention de l'auditoire pendant un récit musical de telles proportions ; on obtient, de cette manière, des images plus fortes, une variation expressive plus grande, l'instrument stimulant la fantaisie du chanteur. En même temps sa voix se repose et il se rapelle les vers suivants. Quelquefois, pendant l'exécution vocale, le chanteur s'aide du violon, en complétant certaines lignes mélodiques, en accentuant les formules mélismatiques ; on contribue ainsi, à rendre plus riche et plus belle la ligne mélodique.

Quatre parties sont à observer :

1. *L'introduction instrumentale*, de dimensions variables, basée sur la mélodie de la ballade, mais enrichie, d'après les possibilités techniques et le talent du chanteur —avec différents ornements, broderies, trilles etc. Quelquefois elle est construite sur deux mouvements contrastants. Certains ménétriers l'appelle «taxîm».

2. *La «période» vocale* est accompagnée, de façon très variée par les instruments.

3. *L'intermède instrumental*, — nommé par les ménétriers «vivart» — est formé par quelques accords, d'une nouvelle mélodie, ayant un tempo plus vivace ou giusto ou par l'introduction instrumentale, variée. Les «périodes» alternent avec les intermèdes instrumentaux.

4. *Le final instrumental* est une mélodie de danse ou l'introduction instrumentale, avec un tempo plus vivace. Quelquefois il manque.

Les procédés d'accompagnement sont différents, selon l'individu et la région. Au cours du temps, les ménétriers ont formé certaines formules d'accompagnement qui sont différentes, selon le style, la pratique locale et le talent et les possibilités techniques de l'individu. Nous en mentionnons quelques unes : a) l'accompagnement simple, dans lequel domine le rythme ; b) l'accompagnement rythmico-harmonique qui forme un tissus harmonique, au-dessus duquel la voix se déploie en liberté ; c) la combinaison de l'accompagnement avec différents procédés hétérophoniques et polyphoniques etc.

La situation actuelle. Aujourd'hui la ballade est encore vivante dans l'ouest et le sud de la Valachie, dans le sud de la Petite Valachie, et au nord de la Dobroudja. Les vieilles gens se rappellent encore les exploits de certains heïduques, dont les ballades sont «demandées» et ils les écoutent avec grand intérêt. On remarque, en général, la tendance de relâchement du genre ; certaines ballades ont disparues, d'autres circulent de façon fragmentaire, d'autres, enfin, ne sont plus exécutées que par les instruments, le texte étant oublié.

Par leur contenu riche et varié, exprimé dans une forme spécifique, adéquate, par leur niveau de haute maîtrise artistique, les ballades populaires font parties du trésor de notre culture nationale. Elles constituent des valeurs authentiques, classiques, capables de servir de modèle et d'encouragement à la création artistique. La mise en valeur artistique de ce genre a contribué pleinement à la formation de certaines œuvres d'art d'une grande valeur artistique, œuvres littéraires, musicales et plastiques.

L'emploi créateur du récitatif épique de la ballade dans différents genres : musique de chambre, instrumentale, dramatique, a préoccupé dès le siècle passé nos meilleurs compositeurs. A part les ballades simplement harmonisées, les adaptations pour voix et piano, voix et orchestre symphonique, chœurs *(G. Dima, T. Brediceanu, T. Rogalski, P. Constantinescu)* nous mentionnons aussi des œuvres de grandes proportions : L'Oratoire-cantate «Tudor Vladimirescu» de *G. Dumitrescu*, l'opéra «Napasta» de *Sabin Drăgoi*, l'opéra «Pană Lemnea Rusalim» de *P. Constantinescu* (texte Victor Eftimiu).

La connaissance du récitatif épique de la ballade et de sa façon d'exécution peut aussi enrichir l'expérience artistique du style vocal, par sa manière de chanter, par sa voix naturelle et simple, — impressionante dans sa simplicité. L'interprétation même de la ballade populaire est un problème qui doit préoccuper nos chanteurs.

La ballade populaire représente, autant pour les compositeurs que pour les interprêtes, une source remarquable d'inspiration.

Corbea

Parlando. Rubato M.M. ♪=180 Fgr. 9334a. Ploeşti

Fo - i - ci - că de-un mă - cris, La tem - ni - ţa lui O - priş,

Un - de za - ce Cor-bea-n chis. De no ani si ju-mă - ta - te,

De cînd în tem-ni-ţă-mi za-ce, De cîn' în tem-ni-ţă-mi za'.

A - co - lo cînd l-a bă - gat, E - ra ti - ne - rel bă - iat,

Dar a - cu moş-neag bă-trî - nî, Ie cu bar - ba pîn' la brî-u,

Şi cu bar - ba pîn la brîu, Bar-ba-i ba-te bra-ţi - li

Şi chi-ca căl-că - i - li, Mus-tă - cioa-ra u-me-ri - i,

De i-au us - cat je - li - li. A - co-lea cîn' l-a bă - gat,

Şerpi ie - ra ca a - ci - li, S-a cu sin' ca grin-zi - li.

Broaş - te le ca nu - ci - li,

Ş-a cu sîn' ca ploş - ti - li. a-poi Dar o oa - ţă de bros-coai, că

s-a o - uat ş-a îm - pu - iat. In gu - ra caf - ta - nu - lui,

Fun-du bu-zu-na - ru - lui. Co - pi - laş' cu ce şî-i creş-te?

Sîn - ge din iel că ciu-peş-te, Sîn - ge din iel că ciu-peş-te.

Chanteur : Dobrică Cius (42). Collectionneur : Em. Comişel.
Transcrite par Em. Comişel et V. Dosios.

Radu Angel

Disc. 803. Bărbăteşti - Vedea - Piteşti

Allegro ma non troppo. Rubato. ♪=208 appr.

Violon

accel.

mf

Foa-ie ver-de bo-bi-lor măi hei

Sus pe dea-lu Gre-ci-lo-rî, Sus pe dea-lu Gre-ci-lo-rî,

mf

Dea-lu Cîr-ste-ie-ni-lo-rî, Pe sub um-bra nu-ci-lo-rî,

Stă sta-ros-tea ho-ţi-lo-rî. La cel fag ver-de din coa-stă-î,

Şa-de Ra-du ca-ntr-o ca-să, Şa-de Ra-du ca-ntr-o ca-să,

Şi lui Ra-du că nu-i pa-să, Şi lui Ra-du că nu-i pa-să.

Violon

tr *tr* *tr*

accel.

tr *tr* *tr*

f

Prin cră-ci-le fa-gu-lui, măi Prin cră-ci-le fa-gu-lu-i,

Pis-toa-li-li Ra-du-lu-i, La tul-pi-na fa-gu-lu-i,

Ca-ra-bi-na Ra-du-lui. Nu ştiu goa-lă sau e pli-nă,

Ba-gă po-te-ra-n i-zi-nă, Ba-gă po-te-ra-n i-zi-nă.

Violon

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

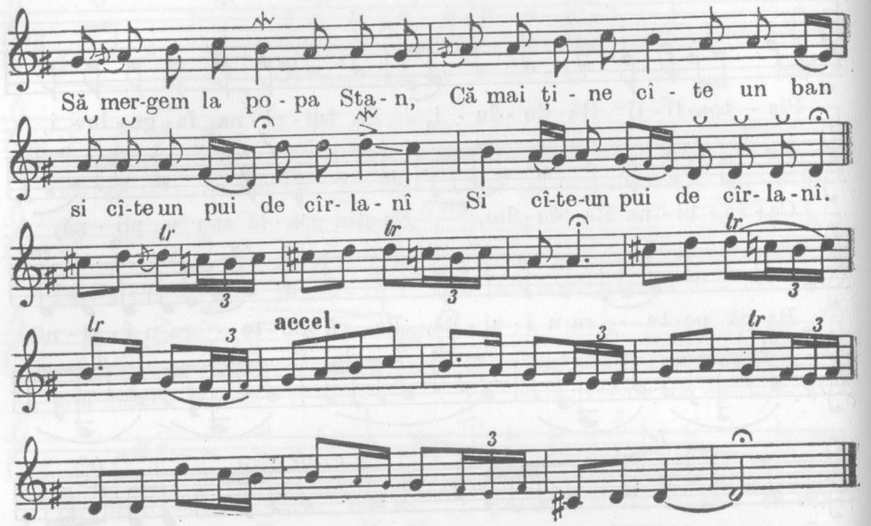
Ia-ră Ra-du ce fă-cea?

De-get în gu-ră bă-ga, Şi-n ce-pea d-a şu-e-ra, î

Si-n ce-pea d-a su-e-ra, Multi voi-ni-ci că să strîngea,

Ca frun-za şi ca iarba î Si la Ra-du că ve-nea.

Ia-ră Ra-du le spu-nea î Hai bă-eţi pî-nă co-lea, î



Chanteur : Alexandru Chirită (38). Transcrite par Em. Comişel.

JOZEF KRESÁNEK

BARTÓKS SAMMLUNG SLOWAKISCHER VOLKSLIEDER

Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder stellt nicht nur das Ergebnis einer grossen Sammlerarbeit dar, aber sie ist auch eine wahre wissenschaftliche Tat : die systematische Ordnung und Gliederung der reichen slowakischen Musikfolklore. Das Manuskript ist ein stattlicher Band von 1121 Seiten (auf dicht beschriebenem Kanzleipapier), dazu kommen die Einleitungskapitel (28—8 Seiten), die Erklärung der Zeichen (6 Seiten) und eine grosse Anzahl Anmerkungen (der erste Teil allein hat 25 Seiten). Dies alles ist aber das Ergebnis einer Arbeit, die ohne noch viel mehr Vorbereitungsarbeiten unvorstellbar ist. Bartók führt z. B. in der Sammlung keine nahen Varianten an ; er weist dort nur auf die abweichenden Töne oder Textverse hin. Um aber diese Methode anwenden zu können, musste er vorher komplette Aufzeichnungen aller Varianten gehabt haben, Übertragungen von phonographischen Walzen, Korrekturen der Übertragungen und ähnliches. Im Rahmen der philologischen Arbeit nahm *Bartók* in seine Sammlung alle bis zur Zeit erschienenen slowakischen Sammlungen auf, auch einen überwiegenden Teil der mährischen und tschechischen Sammlungen.[1] Dieses Werk *Bartóks* ist tatsächlich bewundernswert. Wenn wir dazu bedenken, wieviel Arbeit *Bartók* noch ausserdem leistete, dass er ungarische, rumänische, jugoslawische und andere Lieder sammelte, komponierte, Konzerte gab, unterrichtete, begreifen wir schwer, wie es ihm überhaupt möglich war, dafür Zeit zu finden?

Sowohl für die slowakische als auch für die ganze mitteleuropäische Folkloristik bedeutet der Umstand, dass die Sammlung bis zum heutigen Tage unter Schloss und Riegel lag und nicht gedruckt wurde, einen grossen Schaden. Bis jetzt konnte niemand sich von dem Reichtum der Melodien, die sie enthält, überzeugen und kein Komponist, ausser dem Autor selbst, konnte aus ihr für sein Schaffen schöpfen. Deshalb können wir einstweilen nicht über die Bedeutung von Bartóks Sammlung auf die Entwicklung der slowakischen Musik berichten. Es ist auch schwer über ein bisher nicht veröffentlichtes Werk so zu schreiben, dass

wir dem Leser weder zu ausführlich, noch sehr subjektiv erscheinen. Da wir hoffen, dass wenigstens der erste Teil in absehbarer Zeit auf dem Büchermarkt erscheinen wird, scheint uns jedwedes Paraphrasieren, sei es auch nur das der Einleitungskapitel, überflüssig zu sein. In dieser kurzen Abhandlung wollen wir uns deshalb auf einige Hinweise beschränken, die den ersten Band betreffen. Die Herausgabe der ganzen Sammlung ist in drei Teilen geplant. Es war uns nicht möglich den zweiten und dritten Teil in diesem Artikel zu analysieren, da die Handschrift dieser Teile sich gerade unter Druck befindet. In der Zukunft wird es hoffentlich möglich sein , auch das Unterbliebene durch eine weitere Studie nachzuholen.

Um *Bartóks* Beiträge bewerten zu können, müssen wir wenigstens in groben Umrissen auf die Situation hinweisen, die in der slowakischen Folkloristik herrschte, als Bartók an der Sammlung der slowakischen Volkslieder arbeitete. In den 70-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts — abgesehen von den älteren ziemlich bedeutungslosen Bestrebungen (Füredy, Suchá) — erarbeitete sich die Matica Slovenská in Turč. Sv. Martin die ersten Erfolge durch die Sammlung und Herausgabe slowakischer Volkslieder. Unter der Redaktion von *Michal Chrástek* erschien in Jahre 1870 in Wien der erste Band unter dem Titel »Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, priekadiel atď.« (»Sammlung slowakischer Nationallieder, Sagen, Sprichwörter, Sinnsprüche usw.«). Unter der Redaktion von *Pavel Dobšinský* erschien der zweite Band schon im Jahre 1874 in Turč. Sv. Martin. Beide genannten Sammelschriften waren eher allgemein ethnographisch orientiert und brachten. wie schon die Aufschrift zeigt, nicht nur musikalisches Material. Der erste Band enthielt nur 66, der zweite 65 Melodien. Nach der Auflösung der Matica Slovenská im Jahren 1875 bildete sich eine besondere Kommission »Priatelia slovenských spevov« (»Freunde der slowakischen Gesänge«), die vom Jahre 1880 an in Martin mit der Herausgabe der »Slovenské spevy« (»Slowakische Gesänge«) begann. Sie wurden in Heften veröffentlicht und die Sammler waren zumeist Lehrer. Den ersten Band redigierte *Ján Kadavý*, den zweiten und einen Teil des dritten Bandes *Karol Ruppeldt*. Während die Sammelschriften die Tendenz gehabt hatten, soweit als möglich wissenschaftliche Sammlungen zu sein, wenn auch mehr ethnographisch als musikalisch orientiert (ähnlich wie in Polen Kolbergs Serie »Lud«), stellten die »Slovenské Spevy« eher ein gesellschaftliches Gesangbuch dar und erhielten dadurch mehr das Gepräge einer normativen Sammlung, die als Wegweiser dazu diente, was für Lieder und auf welche Art und Weise sie in der Gesellschaft gesungen werden sollten. Wenn wir bedenken, unter welchen Umständen die »Slovenské Spevy« erschienen sind, wird uns diese Einstellung begreiflich. Es war in einer Zeit, wo man das Volk zum Leben wecken musste und wo der Hinweis auf den Reichtum der Volkskultur zur Belebung des Nationalstolzes dienen konnte. So stützte sich die slowakische Kleinbourgeoisie, für welche die »Slovenské Spevy« in erster Reihe bestimmt waren, auf ihren stärksten Partner — das Volk, denn eine slowakische Aristokratie gab es damals kaum.

Im Jahre 1906, in der Zeit als schon der dritte Band der »Slovenské Spevy« erschien, begann auch *Béla Bartók* zusammen mit einigen Mitarbeitern (*Z. Kodály*, M. *Vikár*, A. *Baník)* mit der Sammeltätigkeit in der Slowakei. Zuerst hatte Bartók die Absicht, sich der Herausgabe der »Slovenské Spevy« anzuschliessen und trat mit deren Herausgebern in Verbindung. Er bot ihnen zuerst unentgeltlich etwa 400 Lieder an, die meistens aus dem ehemaligen Nitraer Komitat und zum Teil auch aus dem ehemaligen Gemerer Komitat, unter der einzigen Bedingung, ihm 4—5 Ehrenexemplare zukommen zu lassen. Da damals *Bartók* schon eine weitere wissenschaftliche Studie über das slowakische Volkslied plante, wollte er die Ehrenexemplare zerschneiden und für die Zusammenstellung seines weiteren Werkes benützen. Die Verhandlungen zogen sich vom Jahre 1910 bis zum Jahre 1913 hin, bis es zu einem Bruch zwischen *Bartók* und dem Herausgeber der »Slovenské Spevy« kam. Es ist möglich, dass von slowakischer Seite ein gewisses Misstrauen gegenüber dem »Professor der ungarischen königlichen Musikakademie« eine gewisse Rolle spielte, der Hauptgrund der Entzweiung jedoch, wie er auch in den Aufzeichnungen vermerkt ist, war der, dass die Herausgeber der »Slovenské Spevy« (nach dem Tode von *Karol Ruppeldt !*) gegenüber der Art und Weise der Aufzeichnungen Bartóks ratlos waren. Diejenigen, welche die Lieder für die »Slovenské Spevy« notierten, gaben sich wahrlich nicht soviel Mühe um die Aufzeichnungen auf die genaueste Weise durchzuführen ; im Gegenteil, sie erachteten als es Errungenschaft, wenn sie die Melodien der vulgären Vortragsmanieren (glissando, schwankende Intonation, rhytmische Ungleichmässigkeiten) entledigten und wenn sie in der Sammlung die kleinbürgerlichen Varianten der Volkslieder anführen konnten. Sogar auch *Karol Ruppeldt*, der ein verhältnismässig geschulter Musiker war (er studierte Musik in Prag), änderte die Notierungen ab und begründete ähnliche Korrektionen in der »Anmerkung« zum II. Teil . . . »dort musste man abändern, denn solch ein willkürlicher Gesang, ohne Regel, kann nicht in Notenschrift veröffentlicht werden«.

Bartóks Einstellung zu dieser Frage war eine ganz andere. Er hatte nicht die Absicht, kleinbürgerliche Varianten aufzuzeichnen und diese dann als Normen darzubieten, er war vielmehr bestrebt, das echte Volkslied, so wie es im Dorfe von den Bauern gesungen war, aufzuzeichnen und auf die treueste Weise wiederzugeben. *Bartók* benützte niemals Vermittler. Beim Notieren eines Liedes wendete er sich nicht z. B. an den Lehrer, der es von den Dorfbewohnern gelernt hatte, er suchte immer direkt Personen aus dem Volke auf, die von der städtischen Kultur unberührt blieben. Und speziell ging es ihm um die Bauernkultur am Dorfe. Dieses Moment, die Einstellung speziell auf die Bauern-

kultur, ist das Bezeichnendste, wodurch sich *Bartóks* Sammlung nicht nur von den »Slovenské Spevy«, aber von beinahe allen bis heute erschienenen Sammlungen slowakischer Volkslieder unterscheidet. Die Folgen davon sind besonders an den Liedern aus dem ehemaligen Zvolener Komitat bemerkbar. Es wurde bei uns zur Gewohnheit, den Typ nicht im Dorf, sondern auf der Alm zu suchen. Der Pferch, der Senner, Hirten, Schafe : in ihnen sah man das Charakteristische aus dem Gebiet Zvolen, Detva, Očová und vergass dabei, dass dies nur ein Teil ist ; dass dieses walachische Hirtenleben zwar eine besondere, für diese Gebiete charakteristische Kultur darstellt, jedoch keineswegs ihren folkloristischen Reichtum erschöpft. Weitere Einzelheiten werden später erwähnt werden.

Um die Charakteristik des ersten Teiles von Bartóks Sammlung treffender hervorzuheben, wollen wir einige Zahlen anführen. Der erste Teil enthält 421 Variantengruppen, in deren Rahmen *Bartók* 761 eigene ganze Melodien veröffentlichte (ausser den die weiteren Varianten betreffenden Angaben). Die meisten Lieder in dieser Sammlung stammen aus dem Komitat Zvolen — 426, dann aus dem Komitat Hont — 133 und weiter aus den Komitaten Nitra (75), Gemer (74), Trenčín (32), Tekov (10), Pest (6), Bratislava (2), Militärlieder ohne Angabe des Komitats (2), aus dem Komitat Szilágy (1). Hinsichtlich der Tonalität zeigt die Sammlung folgende Einteilung :

Tabelle I

	Zvolenská	Hontianská	Nitrianská	Gemerská	Trenčianská	Tekovská	Peštianská	Bratislavská	Soldaten	Siládská	Zusammen
Nur ein Centralton	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
Pentatonik	5	4	1	—	—	—	—	—	—	—	10
Tetrachord-tonsystem	33	3	3	4	—	1	—	—	—	—	44
Tetrachord-pentakord. Zwischensystem	70	21	11	20	4	6	3	—	—	—	135
Pentakord-Tonsystem	214	72	35	39	15	3	—	—	—	—	378
Harmonisches-Tonsystem	99	33	25	11	13	—	3	2	2	1	189

Den Arten nach sind die Lieder in den einzelnen Komitaten folgenderweise vertreten :

Tabelle II

	Zvolenská	Hontianská	Nitrianská	Gemerská	Trenčianská	Tekovská	Peštianská	Bratislavská	Soldaten	Siládská	Zusammen
Wiegenlieder	7	1	—	—	—	1	—	—	—	—	9
Erntelieder	5	—	—	—	1	—	—	—	—	—	6
Heulieder	15	—	—	1	—	1	—	—	—	—	17
Hochzeitslieder	41	4	4	5	3	3	—	—	—	—	60
Johannisnachtslieder	2	2	—	1	—	—	—	—	—	—	5
Epische Lieder und Balladen	61	22	16	16	5	1	1	—	—	1	123
Tänze	100	31	15	7	7	—	3	1	—	—	164
Soldatenlieder	25	10	4	5	2	1	—	—	2	—	49
Hirten-und Räuberlieder (Rebellenlieder)	40	3	—	7	—	—	—	—	—	—	50
Spinnlieder	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Kinderspiellieder	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	3
Weihnachtslieder	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Faschingslieder	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Übrige nicht bezeichnete (Liebes-,Scherz-,Spottlieder)	128	57	36	31	14	3	2	1	—	—	272

Die hier angeführten Statistiken muss man selbstverständlich kritisch betrachten und beinahe in keinem Falle kann man sie als Teil auf das Ganze applizieren. Nicht nur deshalb, weil sie bloss aus einem Drittel der Sammlung zusammengestellt sind, sondern auch darum, weil sie bloss aus einem Drittel des Materials, welches nach speziellen Gesichtpunkten gewählt und nach speziellen, in erster Linie musikalischen Kriterien geordnet wurde, verfertigt sind. Das einzige, wo wir eine solche Applikation auf das Ganze wagen, ist die Vertretung der einzelnen Gebiete. Es ist wahr, dass auch die einzelnen Gaue ihre besonderen musikalischen Eigenheiten haben, das heisst man muss mit einem Zusammenhang der musikalischen Systeme mit der Gegend, aus welcher das Lied stammt, rechnen ; doch ist dieser Zusammenhang nicht so streng zu nehmen, besonders der Zusammenhang mit denjenigen charakteristischen Zeichen, die *Bartók* als Grundlage seiner Einteilung dienen : mit den Fragen der Form und der Silbenzahl. Aus den Daten der letzteren geht hervor, dass die sechssilbigen Verse für die ganze Slowakei charakteristisch sind — dies beweist auch die Aufzählung der sechssilbigen Lieder und Varianten aus den »Slovenské Spevy« in *Bartóks* Sammlung selbst. Unter den Liedern, die *Bartók*

aus eigenen Aufzeichnungen anführt, befindet sich im ersten Teil kein einziges aus den Gegenden Turiec, Liptov, Orava, Spiš und Šariš und aus der Gegend um Bratislava sind da bloss zwei Lieder. Demgegenüber lässt die hohe Anzahl der Lieder aus dem Komitat Zvolen ahnen, dass dies in der ganzen Sammlung der Fall sein wird. *Bartók* sammelte, wie ersichtlich, auch in den Komitaten Hont, Nitra, Gemer ; im Komitat Trenčin sammelte für ihn nur *Vikár* und zwar kam er nicht nördlicher als nach Ilava und Poruba. In der sonstigen Nordslowakei sammelte weder *Bartók* noch jemand von seinen Mitarbeitern.

Nach *Bartóks* Einteilung fallen auf den ersten Teil die vierzeiligen Lieder, mit nichtpunktiertem Rhytmus und mit gleicher Silbenzahl in jeder Zeile (isometrische Verse). Um eine bessere Übersicht zu gewinnen, stellen wir den Inhalt in einer Tabelle dar.

Tabelle III

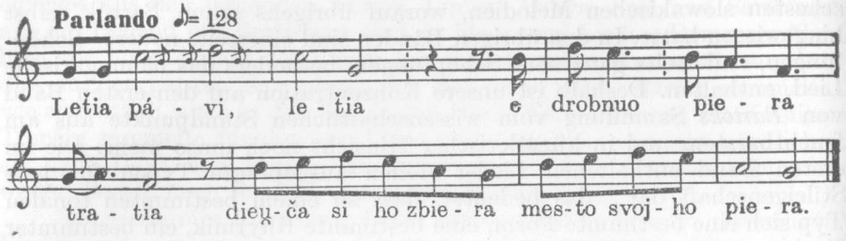
	parlando-rubato	isometrische Verse	heterometrische Verse	Zahl der Lieder in der Sammlung
fünfsilbige	—	1—5	6—10	19
sechssilbige	11—53	54—97	98—214	378
siebensilbige	—	215—232	233—261	76
achtsilbige	262—279	280—302	303—351	166
neunsilbige	—	352—364	365—366	16
zehnsilbige	—	367—384	385—397	63
elfsilbige	—	398—401	402	9
zwölfsilbige	—	403—408	409—416	22
dreizehnsilbige	—	417	418—419	5
vierzehnsilbige	—	420	—	4
fünfzehnsilbige	—	421	—	3

In den weiteren zwei Bänden sind die Lieder folgendermassen verteilt: im zweiten Band sind vierzeilige Lieder mit unpunktiertem Rhytmus, aber mit verschiedener Silbenzahl der einzelnen Zeilen (heterometrische Verse). Dies betrifft die Variantengruppen von 422 bis 1077. Der dritte Band enthält vierzeilige Lieder mit punktiertem Rhytmus zuerst mit isometrischen, dann mit heterometrischen Versen. Nach ihnen folgen Lieder mit architektonischer Struktur AAAA, AABA mit nichtpunktiertem und punktiertem Rhytmus. Weiter kommen dreizeilige Melodien, mit unpunktiertem und punktiertem Rhytmus ; zweizeilige Melodien ; Melodien unbestimmter Form ; Lieder für Kinder und Kinderspiele und schliesslich Instrumentalmusik. Hier befinden sich die Variantengruppen von 1048 bis 1620.

Durch diese Einteilung der Lieder enthält der erste Teil die typischesten slowakischen Melodien, worauf übrigens schon Bartók selbst hingewiesen hatte. In den übrigen Bänden sind einerseits neuere Schöpfungen, anderseits ganz neue Schöpfungen, besonders das neuungarische Lied, enthalten. Deshalb ist unsere Konzentration auf den ersten Band von *Bartóks* Sammlung vom wissenschaftlichen Standpunkte aus am fruchtbarsten, und in künstlerischer Hinsicht noch umso mehr. Die im ersten Band enthaltenen Lieder stellen ausgeprägte Typen für jede Stileigenschaft dar ; das bedeutet, dass zu einem bestimmten tonalen Typ sich eine bestimmte Form, eine bestimmte Rhytmik, ein bestimmter Vortragstyp usw. bindet. So geschah es, dass *Bartóks* Klassifikationskriterien beiläufig zu denselben Ergebnissen, wenn auch auf anderen Wegen, geführt haben, wie diejenigen, welche wir heute anzuwenden bestrebt sind.[2] In *Bartóks* Klassifikation, die in erster Reihe die Form, die Silbenzahl der einzelnen Verse und dann erst die Schlusstöne einzelner Arten und Typen beachtet, trafen die einzelnen Arten und typen einander genau so wie in unserer Konzeption, die vor allem von der tonalen Seite ausgeht. Gerade auf diese Tatsachen ist besonders hinzuweisen.

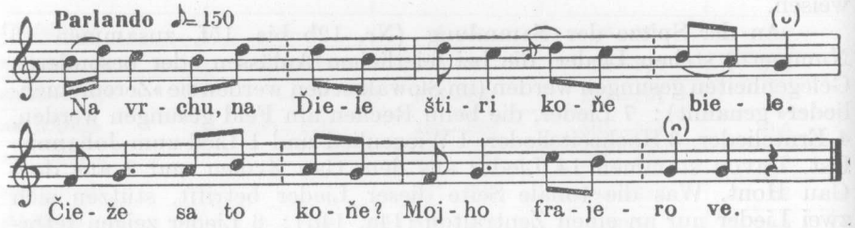
An der Spitze der Sammlung (Nr. 12b bis 15f, zusammen 16 Nummern) stehen Lieder, die bei feierlichen Anlässen oder besonderen Gelegenheiten gesungen werden (im Slowakischen werden sie »Zeremonienlieder« genannt) : 7 Lieder, die beim Rechen am Feld gesungen werden, 4 Erntelieder, 3 Hochzeitslieder, 1 Wiegenlied und 1 Lied zum Johannisfest. Davon stammen 14 Lieder aus dem Gau Zvolen und 2 aus dem Gau Hont. Was die tonale Seite dieser Lieder betrifft, stützen sich zwei Lieder nur an einen Zentralton (14a, 14d) ; 6 Lieder zeigen tetrachordale, zwei pentachordale Struktur und drei bezeichnen den Übergang vom tetrachordalen zum pentachordalen System. Zwei Hochzeitslieder, die tonal den Übergang vom pentachordalen zum tetrachordalen System zeigen, haben ihren Ursprung im Komitat Hont, alle übrigen im Komitat Zvolen. Wenn wir von anderen slowakischen Sammlungen und in diesem Falle hauptsächlich aus Valašťans »Slovenské spievanky«[3] (»Slowakische Gesangsweisen«) ausgehen, erscheint das Komitat Zvolen als ein Gebiet mit überwiegend walachischer Pentachordmelodik und hypoionischer (mixolydischer) Tonalität. Da *Bartók* sich in erster Reihe für die Musikkultur des Bauernvolkes interessierte, zeichnete er auch in dieser Gegend typische Äusserungen der landwirtschaftlichen Kultur mit dem charakteristischen tetrachordalen System auf. Das Hochzeitslied »Leťia pávi, leťia« (13b) dokumentiert das tetrachordale System (aber auch die Sorgfältigkeit, mit welcher Bartók die Melodie festhielt). Eine so sorgfältig aufgezeichnete Melodie finden wir in den »Slovenské Spevy« nicht ; es ist auch nicht zu verwundern, dass die Methode der Aufzeichnung für die Herausgeber der »Slovenské Spevy« unannehmbar war.

1



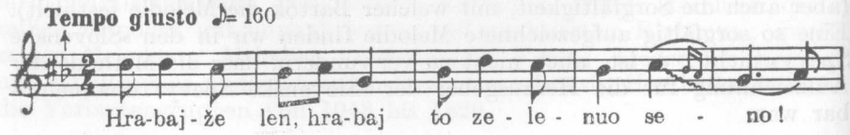
Als Beispiel desselben Systems und der Art der Aufzeichnung führen wir an das Lied, welches rund um das Johannisfeuer (am 24. Juni) gesungen wird — »Na vrchu, na Ďieľe« (15e).

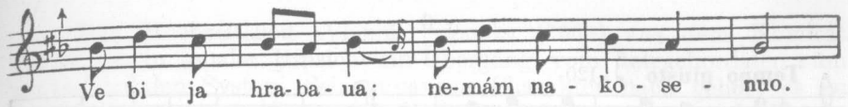
2



Das Lied »Hrabajže len, hrabaj« (14f) ist ein pentachordales, durch eine vergrösserte b-cis Sekunde charakterisiertes Lied. Es ist interessant, dass bei uns gerade in Zeremonienliedern vom Typ der Sennerlieder auch diese Sekunde vorkommt (auch im Sennerlied »Kebych ja vedela«, »Slovenské Spevy« II. Nr. 359, im Erntelied »Žnica som ja, žnica«, »Slovenské Spevy« II. 234). Bei Liedern dieser Art darf man keinesfalls an den Einfluss des Zigeunervortrags denken, da es sich hier um die Kultur der Wiesen und Felder handelt, bei welcher mitzuwirken den Zigeunern keine Gelegenheit geboten wurde.

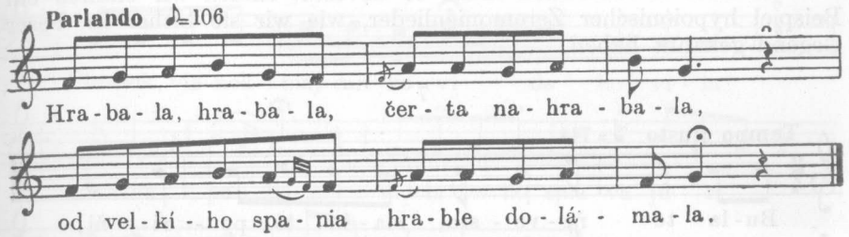
3





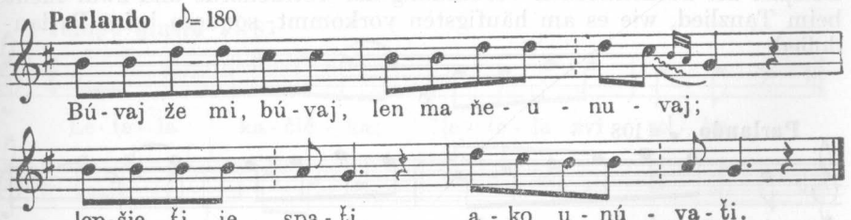
Zu den Zeremonienliedern der vorhergehenden Gruppe gehören auch weitere Zeremonienlieder aus dem Komitat Zvolen. Das Lied »Hrabala, hrabala« (19d) hat überwiegend Elemente des tetrachordalen Systems.

4



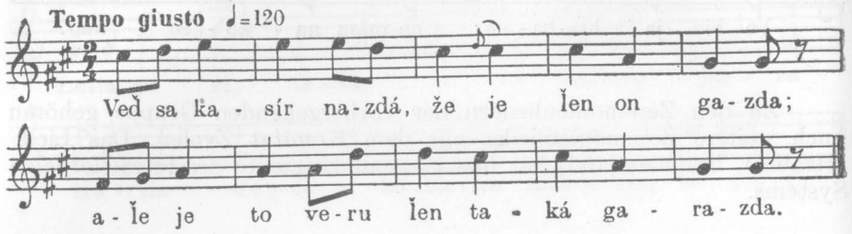
Die zwei folgenden Lieder, das Wiegenlied »Buvaj že mi, búvaj« (20) und das Lied mit Räubertext »Veď sa kasír nazdá« (25c) zeigen, dass in den Dörfern um Zvolen auch Lieder mit lydischer Quarte herrschen — also nicht nur hypoionische Lieder, sondern auch hyperionische, für deren anerkannte Domäne bisher die nordwestliche Slowakei galt.

5



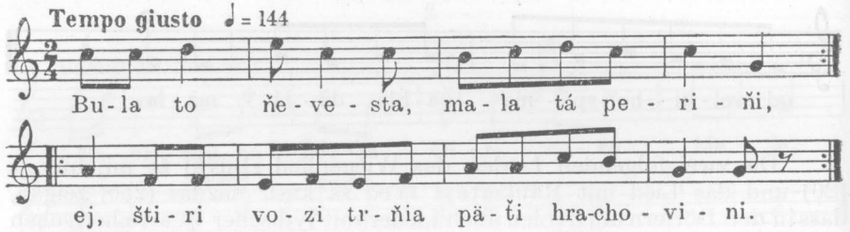
Dieser Umstand ist besonders bei Liedern mit Räubertext auffallend, da solche Lieder hauptsächlich in der Walachei gesungen wurden. Das Lied fängt auch mit der lydischen Quart an.

6



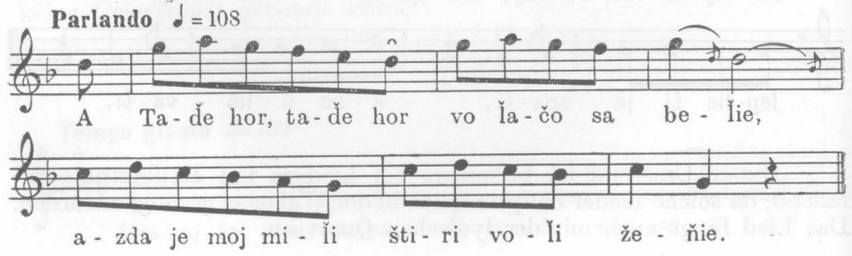
In dem Hochzeitslied »Bula to ňevesta« finden wir endlich ein Beispiel hypoionischer Zeremonienlieder, wie wir sie bisher in dieser Gegend gekannt haben.

7



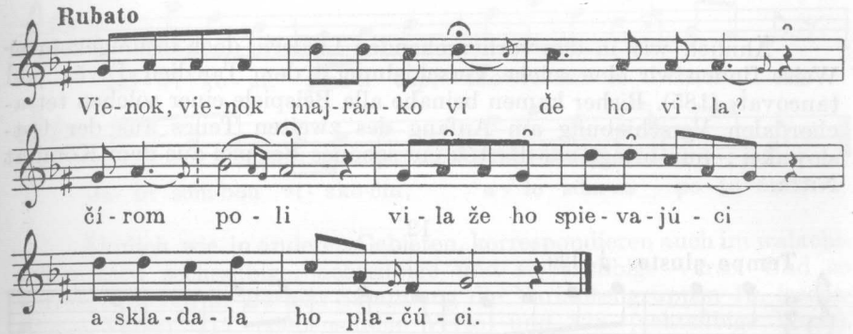
In anderen Gebieten, den Gau Zvolen ausgenommen, sind die Typen des tetrachordalen Systems für das landwirtschaftliche Gemeinwesen kennzeichnend. Aber auch hier bereicherte uns Bartók mit neuen, bisher unbekannten und dabei urwüchsigen Typen. So begegnen wir in dem Lied »A tade hor« (51) aus dem Komitat Hont einem schönen Beispiel der authentischen Verbindung der Tetrachorde und zwar nicht beim Tanzlied, wie es am häufigsten vorkommt, sondern beim Parlandolied.

8



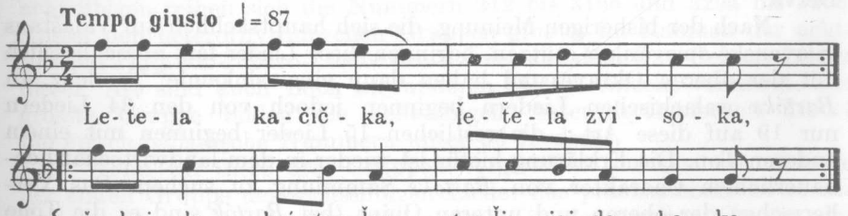
Das Hochzeitslied »Vienok, vienok« (268b) aus dem Komitat Tekov, ist in tonaler Hinsicht ein Übergang vom tetrachordalen zum pentachordalen System. Seinem ganzen Charakter nach gehört es zu den vorhergehenden Zeremonienliedern, trotzdem es aus achtsilbigen Zeilen besteht. Im ganzen ist dieses Zusammentreffen von sechs- und achtsilbigen Liedern auch eines der charakteristischen Zeichen, auf welche uns *Bartóks* Sammlung aufmerksam macht (Siehe die Vetretung des parlando-rubato Typus).

9



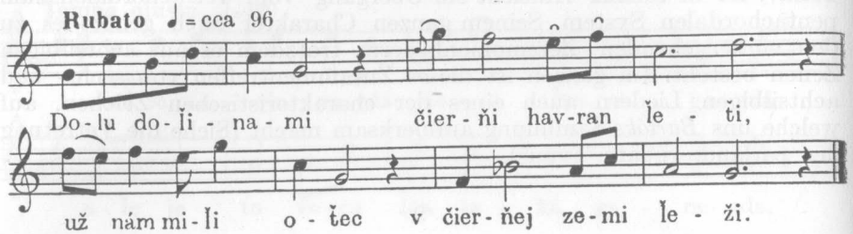
Die bisherigen Forschungen lokalisierten die plagale Verbindung der Tetrachorde (f—c, c—g) auf die Westslowakei (Záhorie). Das Zvolener Material in *Bartóks* Sammlung gibt einen der schönsten Beweise aus der Mittelslowakei im Lied »Letela kačička« (160).

10



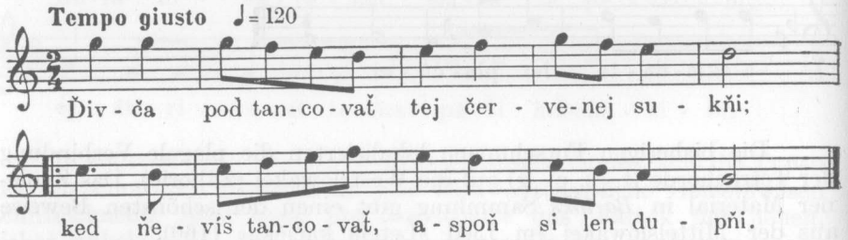
Ein ähnliches Dokument mit Verschiebung des unteren Tetrachordes haben wir in dem Lied »Dolu dolinami« (47a) aus dem Komitat Gemer.

11



Ähnlich wie in den vorhergehenden Liedern, doch in umgekehrter Weise finden wir eine solche Verschiebung in dem Tanzlied »Ďivča pod tancovať« (185). Bisher kamen beinahe alle Beispiele einer solchen tetrachordalen Verschiebung am Anfang des zweiten Teiles aus der Ostslowakei ; nun bringt uns Bartók ein schönes Beispiel aus dem Komitat Nitra.

12

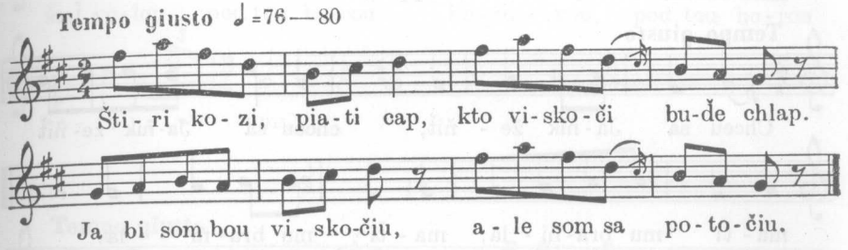


Ein anderes Bild ergeben die Hirten-Räuberlieder aus dem Gebiet Detva.

Nach der bisherigen Meinung, die sich hauptsächlich auf Valaštans »Slovenské spievanky« stützen, beginnen diese Lieder fast ausschliesslich mit der oberen Oktave und haben dann eine sinkende Tendenz. In *Bartóks* walachischen Liedern beginnen jedoch von den 34 Liedern nur 19 auf diese Art ; die restlichen 15 Lieder beginnen mit einem anderen Ton. Die Erklärung hiefür ist wieder in dem landwirtschaftlich-bäuerlichem Charakter von *Bartóks* Sammlung zu suchen. Das Vorherrschen der oberen und unteren Quint (bei *Bartók* sind es die Töne g in C-dur) ist offensichtlich durch die Hirtenflöte, die sogenannte »fujara«, motiviert. Auf den Almen, wo die Sammler, durch die dortige eigenartige Lebensweise begeistert und beeindruckt, gern Lieder sammelten, wurden auch die Lieder durch dieses Instrument, das ein besonderes Vibrato der Töne g^2 g^1 ermöglicht, stark beeinflusst. Im Dorfe aber

entstanden Varianten, die dieser Form nicht mehr huldigten, da sie durch nichts determiniert war. Und dies hielt Bartók in seinen Aufzeichnungen fest. Als Beispiel führen wir bloss einen Tanz »Vo hajduche« (217c) an, welcher ausserdem auch ein schönes Musterbeispiel einer Verbindung von Durdreiklängen d-fis-a / g-h-d ist. Es gibt nicht viele Beispiele für diesen Typ von Verbindungen, aber *Bartók* führt ausser diesem noch zwei Lieder an : 328 a, b.

13



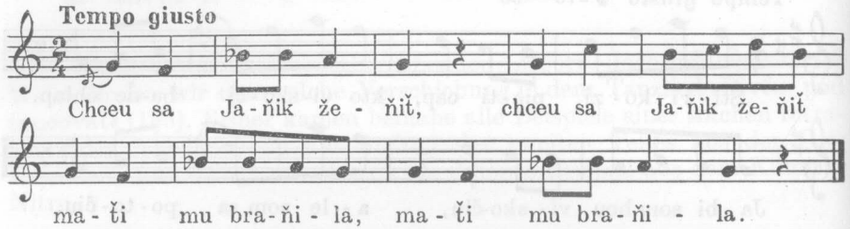
Ähnlich wie in anderen Gebieten, korrespondieren auch im walachischen Lied sechssilbige, achtsilbige und siebensilbige Verse. Und so korrespondieren in *Bartóks* Sammlung die Variantengruppen 16. (sechssilbige Verse), 217. (siebensilbige Verse) und 328. (achtsilbige Verse). Im slowakischen Volkslied ist die Teilung der Silbenzahl nach nicht so wichtig und die Einteilung nach *Bartóks* System hat die einheitlichen Gruppen eher zerschlagen und weit voneinander geworfen.

Balladen — epische Lieder (d. h. Lieder, in welchen irgendein Geschehnis erzählt wird, ohne unbedingt balladenhaft tragisch enden zu müssen) werden im Rahmen heterorhythmischer Formgebilden gruppiert. Zu den sechssilbigen gehören die Lieder von Nummer 184 bis 191c ; zu den siebensilbigen von Nummer 246 bis 259g ; zu den achtsilbigen reihen sich die Nummern 312 bis 316c und 329a bis 345c. Ausser den heterorhythmischen Gruppen gibt es im Rahmen der achtsilbigen Parlando-rubato-Lieder drei Lieder aus dem Gau Gemer. Lieder dieser Art sind auch noch an anderen Stellen einzeln verstreut. Die grösste Gruppe bilden die achtsilbigen heterorhythmischen Lieder (30 episch-balladische Nummern unter 36 Liedern).

Wenn wir diese drei Gruppen vergleichen, merken wir, dass in der ersten Gruppe der sechssilbigen Lieder das praeharmonische tonale System vorherrscht (im Verhältnis 7 : 1), in der zweiten Gruppe der siebensilbigen Lieder sind zwar auch noch 13 praeharmonische und 5 harmonische Tonalitäten, aber es gibt unter ihnen überhaupt kein tetrachordales System mehr ; in der Gruppe der achtsilbigen Lieder befinden sich nur zweimal so viel praeharmonische (24) wie harmonische Tonalitäten (12). Beinahe in allen episch-balladischen Liedern

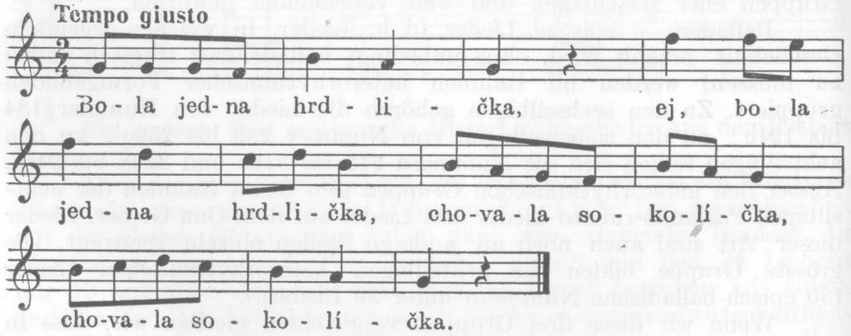
kommt die rhythmische Verkürzung in der Mitte zur Geltung (Bartók nennt sie »slowakische Rhythmusverengung«) und erscheint so als typisches Zeichen der episch-balladischen Lieder. Es ist interessant, dass diese rhythmische Verengung auch in sechssilbigen Liedern mit tetrachordal-pentachordaler Struktur vorkommt. Wir finden dies sogar in vier Liedern und zwar Nr. 186a, b, c, d, von welchen wir als Beispiel Nr. 186b »Chcem sa Jaňik ženiť« zitieren.

14



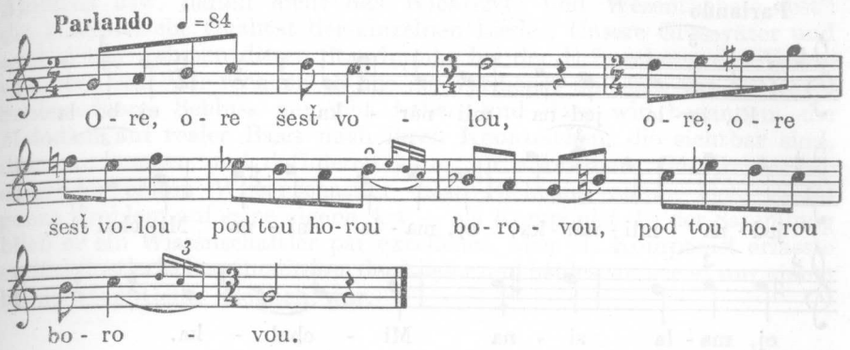
In der Ballade »Bola jedna hrdlička« (Nr. 254b, siebensilbig) offenbart sich die rhythmische Verengung nur halbwegs. Der Anfang ist mit dem des vorhergehenden Liedes verwandt.

15

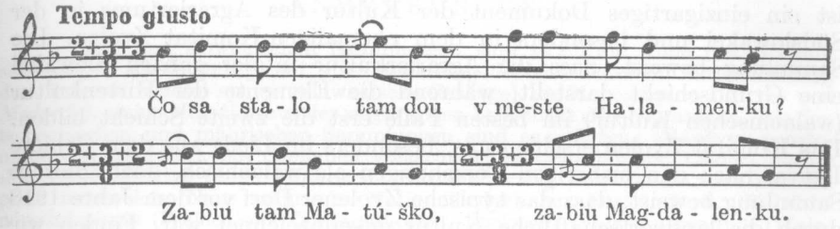


Zu den schönsten Balladen aber gehören diejenigen, bei welchen das Prinzip der Rhythmusverengung sich nicht geltend macht, da die musikalische Rhythmik der Rhythmik des Textes weicht und sich nicht als selbstständiger Faktor behauptet. Als Beispiel führen wir zwei Balladen an: »Ore, ore šesť volou« (Nr. 249a) und »Čo sa stalo tam dou« (Nr. 76c) — beide aus dem Komitat Zvolen.

16

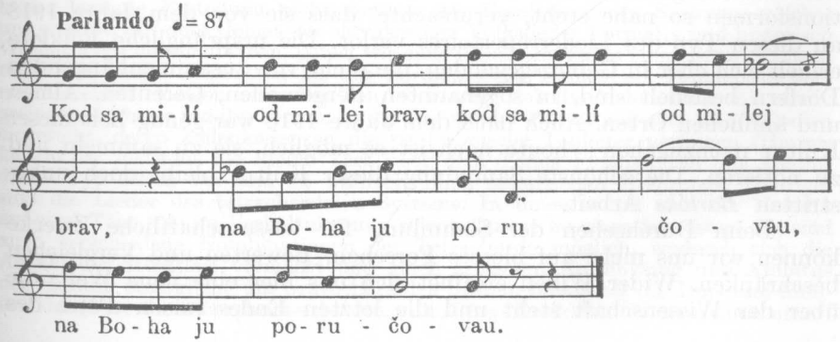


17

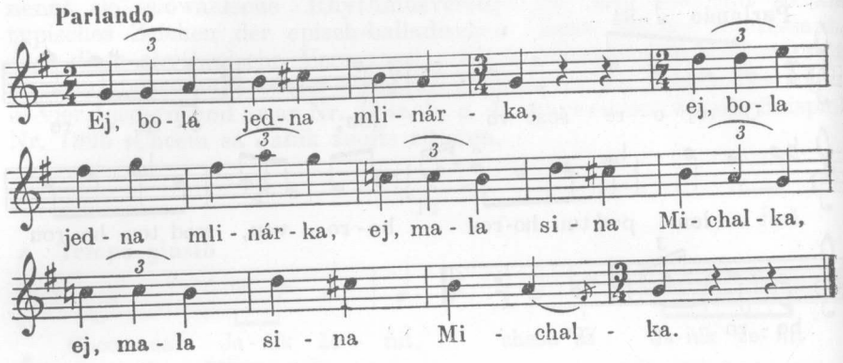


Und genau so die Balladen aus dem Gau Zvolen »Kod sa milí od milej brav« (Nr. 267) und »Ej, bola jedna mlinárka« (Nr. 345/c). In diesen beiden verbindet sich das tetrachordale mit dem pentachordalen System.

18



19



Der erste Teil von Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder ist ein einzigartiges Dokument der Kultur des Agrariertums in der Südslowakei und besonders in dem ehemaligen Komitat Zvolen. Die Sammlung beweist, dass die Agrarierkultur in der ganzen Slowakei eine Grundschicht darstellt, während die Elemente der Hirtenkultur (walachischen Kultur) im besten Falle erst die zweite Schicht bilden. Das Komitat Zvolen erschien uns, besonders im Liede aus dem Gebiete Detva, nach den bisherigen Forschungen als walachisch, doch *Bartóks* Sammlung beweist, dass das typische Zvolener Dorf vor dem Jahre 1918 durch die landwirtschaftliche Kultur gekennzeichnet war. Finden wir doch unter den Liedern aus dem Komitat Zvolen 41 Hochzeitslieder und nur 40 Hirten-Räuberlieder, 61 Balladen und 15 Sennerlieder (die beim Heurechen gesungen wurden usw. siehe Tabelle). Das ehemalige Komitat Zvolen bedeutete keine Unterbrechung der zusammenhängenden landwirtschaftlichen Kultur in der Südslowakei, wie es den Anschein hatte. *Bartók* hat uns durch deren Hervorhebung unschätzbare Dienste geleistet. Der Umstand, dass diese Schicht neuen Zivilisationsformen so nahe steht, verursachte, dass sie von dem Jahre 1918 an diesen Typ des Liederrepertoires verlor. Die ursprüngliche Folklore erhielt sich eher in Gebirgsgegenden, die nicht von zusammenhängenden Dörfern besiedelt sind, in sogenannten Bergeinöden, Gereuten, Almen und ähnlichen Orten. Auch nach dem Jahre 1918 war genug Zeit dieser Kultur nachzugehen; heute noch ist es möglich, sie zu sammeln und zu notieren. Die schönste Sammlung dieser Kultur bleibt doch unbestritten *Bartóks* Arbeit.

Beim Durchsehen der Sammlung für wissenschaftliche Zwecke können wir uns nicht auf blosses Forschen, Bewerten und Vergleichen beschränken. Wider Willen eröffnet sich uns hier eine neue Welt, die über der Wissenschaft steht und die letzten Endes raison d'être des

Liedes ist. All die Formenschemen, Silbenberechnungen, Finaltöne, der Ambitus usw. halten nicht das Wichtigste und Wesentlichste fest: die künstlerische Qualität der einzelnen Lieder. Unsere Grossväter und auch Väter nahmen diesen Standpunkt bei der Erforschung des Volksschaffens ein. Wir rechnen es uns als Verdienst an, dass wir mit ihrer Schönrednerei Schluss gemacht haben und dass wir begannen, die Melodien auf realer Basis nach ihren Kennzeichen, die sichtbar sind, die man messen und definieren kann, zu erforschen. *Bartók*, der als einer der ersten Wissenschaftler diese Richtung nahm, löste dieses ganze Problem auf seine eigene Art — als Komponist. In der Sammlung blieb er ein Wissenschaftler par excellence, aber als Komponist erfasste er die künstlerischen Qualitäten der Lieder und beides so, wie es nur einem begnadeten Genie möglich war.

ANMERKUNGEN

[1] Von den slowakischen Sammlungen sind es: Zwei Teile des »Sbornik slovenských národných piesní . . .« (Sammlung der slowakischen Nationallieder), drei Teile »Slovenské spevy« (Slowakische Gesänge), die Monographie »Detva« von *Medvecký*, einige Melodien aus der ungarischen Zeitschrift »Ethnographia«. Aus den tschechischen und mährischen Sammlungen sind es: *Erben:* »Nápěvy prostonárodních písní českých« (Melodien volkstümlicher tschechischer Lieder), *Sušil:* »Moravské národní písně« (Mährische Nationallieder), drei Teile »Nové národní písně moravské« (Neue mährische Nationallieder) von *Bartoš*, *Peck:* »Valašské národní písně« (Walachische Nationallieder), *Vaclavek:* »Valašská svadba« (Walachische Hochzeit), *Vikoukal:* »Česká svatba« (Böhmische Hochzeit), *Bartoš:* »Naše deti« (Unsere Kinder), *Černík:* »Zpěvy Moravských kopaničárů« (Gesänge der mährischen Einödbauern).

[2] Die hier angewendete Einteilung ist auf Grund des Systems durchgeführt, dessen Aufbau und Ausarbeitung im Rahmen der slowakischen Volksliedforschung Dr. *Jozef Kresánek* in seiner Studie »Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného« (Das slowakische Volkslied vom musikalischen Standpunkt aus ([SAVU, Bratislava, 1951]) versucht hat. Bei diesem Versuch bemüht er sich besonders in die tonale Struktur der Melodien tiefer einzudringen, ein Bestreben, dem eine blosse lexikale Einteilung nicht genügt. Als Ergebnis dieses Systems, welches uns erlaubt, auf dem Gebiet des slovakischen Volkslieder Formales und historisch Wesentliches hervorzuheben, geben wir eine Tabelle im Sinne einer Entwicklungsreihe von einem Zentralton bis zur harmonischen Denkweise. Handelt es sich nur um einen einzigen zentralen Ton, so bewegt sich die Melodie nur mit einem geringen Ambitus um ihn herum. In die Gruppe der Pentatonik sind jene Melodien eingereiht, deren Zeilenkadenzen die pentatonische Tonleiter verfolgen (Hauptkadenz ist meistens die kleine Terz über dem Tonus Finalis). Bei uns kommt dieser Typ selten vor und ist wahrscheinlich ungarischen Ursprungs. Häufiger sind die Lieder des tetrachordalen Systems. In ihnen stützt sich die Melodik auf zwei Töne, die im Verhältnis einer reinen Quarte zu einander stehen. Es sind auch verschiedene Kombinationen der Tetrachorde möglich, wodurch sich die Anzahl der Stütztöne vermehrt und einen grösseren Aufschwung und Ambitus der Melodik ermöglicht. Im pentachordalen System bilden oft die Dur- und Molldreiklangtöne die Stützpunkte der Melodik. Diese Dreiklänge können auch unter-

einander verschiedenartig kombiniert werden, sie können auch mit Tetrachorden begegnen, woraus dann das gemischte tetrachordal-pentachordale System entsteht. Lieder, die wir tonal in die harmonische Denkweise eingereiht haben, sind solche, bei denen wir latent die harmonische Kadenz: $TST^{6}_{4}DT$. herauszufühlen vermögen.

[3] *Ján Valašťan=Dolinsky:* »Slovenské spievanky« (Slowakische Gesangsweisen), Matica slovanská, Turč. Sv. Martin, 1940.

RAINA KACAROVA-KUKUDOVA

VERBREITUNG UND VARIANTEN EINES BULGARISCHEN VOLKSTANZES

Vier Tänze mit allen ihren zahlreichen Varianten und verschiedensten Benennugen sind es, die über ganz Bulgarien und überall dort verbreitet sind, wo Bulgaren leben:

»Pravo horo« — der »einfache Reigen« im $^{2}/_{4}$ Takt;

»Paiduška« — im $^{5}/_{16}$ Takt ♪ ♪.

»Povărnato horo« — der »Hin-und-Her-Reigen«, auch »Napred-nasad« — »Vorwärts-Rückwärts« genannt, im $^{9}/_{16}$ Takt ♪ ♪ ♪ ♪. und »Răčenica«, ein Paartanz im $^{7}/_{16}$ Takt ♪ ♪ ♪. im selben Rhythmus auch als Reigen getanzt.

Dazu kommt noch der Reigentanz »Eleno Mome« (»Elena, mein Mädel«) im $^{7}/_{8}$ Takt ♩ ♩ ♪ ♩, der sich, besonders seit der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen, schon allenthalben eingebürgert hat.

Die Tänze werden nicht nur zu Instrumentalbegleitung, sondern auch zu Liedern getanzt: an vielen Orten in Bulgarien ist diese Tradition noch ganz lebendig.

Neben diesen weitverbreiteten Tänzen hat jedes Gebiet noch seine eigenen charakteristischen Reigen und Volkstänze. Auf dem Wege der Migration dringen die Reigen, ebenso wie die Volkslieder, in benachbarte und auch weiter entfernte Gebiete. Sie werden von Schäfern verbreitet, die früher ihre Herden zur Winterszeit in die wärmeren Ebenen führten, von Schnittern, die zur Erntezeit in Gruppen von den Bergen in die Dörfer der Ebene hinabstiegen, von Musikanten — Bulgaren und Zigeunern, von Töpfern und anderen Handwerkern, die auch heute noch ihre Erzeugnisse in weit abgelegene Dörfer tragen und auf Messen und Jahrmärkten feilbieten. Gegenseitige Besuche, Hochzeiten und Jahrmärkte sind ebenfalls gute Gelegenheiten, neue Reigen zu erlernen.

Die Reigen dringen auch über die Grenzen hinaus. In den Donaudörfern und in der Donauebene werden die Trippelreigen, die sogenannten »Vlaški hora« (walachische Reigen) getanzt. In den südlichen Gebieten tanzt man Varianten des griechischen »Hasapiko« sowie unter verschiedenen Namen oder ohne Benennung, Varianten des »Sirto«. In

Nordwestbulgarien werden Reigen getanzt, deren Namen auf ihren serbischen Ursprung hinweisen. Zwei, drei »makedonische« Reigen gehören zum ständigen Tanzrepertoire des ganzen Landes. Die Tausenden makedonischen Emigranten in Bulgarien tanzen, ausser ihren eigenen, auch albanische Reigen. Die Lasen (ein kaukasischer Volksstamm, der in früheren Zeiten von den fernen südöstlichen Ufern des Schwarzen Meeres beim Fischfang bis zur bulgarischen Schwarzmeerküste kam) brachten ihre Tänze mit. Unsere Fischer tanzen heute noch »Las Havasă« im charakteristischen $^7/_8$ Rhythmus. Während der Türkenherrschaft war der Austausch von Reigen und Tänzen unter den versklavten Balkanvölkern eine durchaus übliche Erscheinung.

Gewisse Reigen und Tänze werden heute nur noch sporadisch gepflegt, sind aber in einem wenn auch nicht sehr dichten Netz über das ganze Land verbreitet. An vielen Orten leben diese Tänze noch in der Erinnerung fort, obwohl sie nicht mehr getanzt werden. Dies beweist, dass das Netz in früheren Zeiten dichter gewesen ist.

Hierzu gehören die Hochzeitstänze »Zaeškata« (»Hasentanz«, nach Hasenart), »Kak se sadi *pipera*« (»Wie man *Paprika* pflanzt«) das vergnügliche »Idi mi, mamo, poiskai« (»Wirb für mich, Mutter«) und die Varianten jenes Tanzes, der den bulgarischen Folkloristen zuerst unter dem Namen »Ovčata« (»Schaftanz«, nach Art der Schafe) bekannt wurde.

Zum erstenmal habe ich den »Schaftanz« im Jahre 1941 im Dorfe Hlevene, Kreis Loveč (Nordbulgarien) gesehen und notiert. Nachforschungen ergaben, dass er auch in der Dobrudža, in Ost- und Westthrazien, im östlichen und mittleren Balkangebirge und im Gebiete des Sredna-Goragebirges getanzt wird, und zwar unter den verschiedensten Benennungen: »Ovčata« (»Schaftanz«) — im Kreise Loveč, »Zaičeskata« (»Hasentanz«) — in Sinemorec im Strandžagebirge, »Kukuvička« (»Kuckuckstanz«) — in Omurtag, »Topčijska «(»Kanoniertanz«) in Spahievo, Kreis Haskovo. Der Tanz wird auch nach dem ersten Vers des Liedes benannt, zu dem er getanzt wird: »Dobre mi došel, Ivančo« (»Sei mir willkommen, Ivantčo«) im Dorfe Mračenik, Kreis Levskigrad, »Mari, babo Hadžijke« (»Oh du, Mutter Hadžijka«[1]), »Kak se čuka čer piper«, (»Wie *Paprika* zerstossen wird«) — in der Dobrudža, »Mari momičence măninko« (»Oh du, mein Mädel, mein kleines«) in den Dörfern Jakovci, Kreis Elena, Šipka, Kr. Kazanlik, Gramatikovo im Strandžagebirge und andernorts, »Kako Marijke kakva si« (»Schwester Marijka, wie bist du nur!«) in Koprivštica und andernorts), »Čičo Koljo ima dve šterki« (»Vater Koljo hat zwei Töchter«) in den Dörfern Evrenozovo, Fakija u. a. im Strandžagebirge.

1941 wurde dieser Tanz im Dorfe Hlevene, Kreis Loveč, nicht mehr getanzt. Ältere Volkstänzer, die ihn aus der Jugend her kannten,

[1] Hadzija (männl.) bzw. Hadzijka (weibl.) — Titel, der den Pilgern nach Jerusalem verliehen wird.

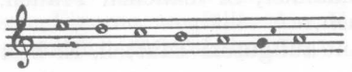
ließen ihn wieder aufleben. Im Strandžagebirge, in der Dobrudža, in den Kreisen von Elena und Haskovo kennt ihn jung und alt. Im Sredna-Goragebirge ist der Tanz von älteren Tänzern aufgeschrieben und aus dem Alltags- und Festtags-Repertoire verschwunden. Selten erinnert man sich seiner bei einer häuslichen Veranstaltung.

Ursprünglich wurde er zu einem Lied getanzt. Im Laufe der Zeit wurde die Instrumentalbegleitung eingeführt, welche die gesungene Melodie mit mehr oder weniger geringen Veränderungen wiedergab. Nur im Dorfe Hlevene entsinnt man sich noch, ihn einst zum Lied getanzt zu haben. Dort wird er zu einer metrisch veränderten Instrumentalmelodie mit vielen Reminiszenzen an die bekannten gesungenen Varianten getanzt, die je nach der Ausführung der Volksmusikanten durch punktierte Rhythmen, Synkopen, Sechszehntelnoten, Triller und Vorschläge abwechslungsreicher gestaltet werden (s. B. Nr. 8).

Die Melodie des Tanzes ist vierzeilig, jede Melodiezeile besteht aus vier Takten. Die bulgarischen Volksreigenmelodien sind gewöhnlich zweizeilig. Vierzeilige Tanzmelodien kommen verhältnismässig seltener vor.

Die zweite Melodiezeile ist, mit geringen oder überhaupt keinen Veränderungen, die Wiederholung der ersten und die vierte Zeile die Wiederholung der dritten.

Die Melodie ist absteigend im Bereich des aolischen Pentachords, des beliebtesten Ambitus der bulgarischen Volksreigenlieder, mit einer grossen Sekunde unter dem Grundton (mit *g*) ergänzt.



Der Grundrhythmus ist $^2/_4$ ♩ ♩. Zu Beginn der ersten und zweiten Melodiezeile zerfällt der Zweiviertelrhythmus in folgende rhythmische Figuren: ♪ ♪ ♪ ♪ oder ♩ ♪ ♪

Die letzte rhythmische Figur: rgebundene oder nichtgebundene Achteln ist für die bulgarischen Tanzmelodien im $^2/_4$ Takt charakteristisch.

Bei einer Variantengruppe ist der zweite Teil der Melodie, der Refrain, wellenartig auf Quarten und Quinten aufgebaut (siehe Notenbeispiel Nr. 4 u. 7). Bei einer anderen Gruppe ist er bogenförmig, wobei aber das grosse Intervall regelmäßig im 11. Takte auftritt (siehe Beispiele Nr. 3 und 5). Bei einer dritten Gruppe ist die dritte Melodiezeile wellen-, die vierte bogenförmig (s. Beispiel Nr. 1 u. 10).

Im Refrain treten weniger rhythmische Abweichungen vom strengen $^2/_4$ Rhythmus auf. Alle vier Melodiezeilen enden mit der rhythmischen Formel ♩ ♩ | ♩. Nur in einem Strandžalied tritt gleichsam eine rhythmische Kontamination ♩ | ♩ ♩ || am Ende der ersten und zweiten Melodiezeile auf (s. Beispiel Nr. 10).

Während alle bekannten Varianten melodisch einander eng verwandt sind und einen ausgesprochen genetischen Zusammenhang aufweisen, sind die Texte heterogen (sie haben nur eine gemeinsame Eigenschaft: den Humor[1]). Nur in zwei Fällen ist der Text einheitlich, und zwar in der Dobrudža, wo vorwiegend das Lied »Mări, babo Hadžijke« gesungen wird (s. Text Nr. 5) und im Strandžagebirge, wo außer dem weitverbreiteten Text »Čičo Koljo ima dve šterki« (s. Text Nr. 3) noch zwei andere Texte sporadisch gesungen werden. (S. Text Nr. 7 und 10.)

Die Textzeilen sind siebensilbig (s. Text Nr. 5). In den ersten zwei Zeilen ist die Isometrie sehr oft verletzt, denn der Vers wird acht- oder neunsilbig (s. Beispiel Nr. 1, 4 u. a.).

Die Verse des Refrains sind immer isometrisch. Gewöhnlich bestehen sie aus kurzen ein- oder zweisilbigen Wörtern, welche die auf der Stelle gestampften Schritte noch stärker akzentuieren:

»Če tăi, če tăi, če pak tăi« (»Ha so, ha so, und wieder so«) (s. B. 7), oder

»He der (Fuß), dann der, dann wieder der« (s. B. 1), oder

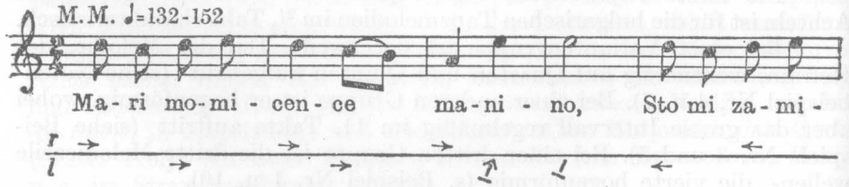
»Aha, aha Kundurki« (»aha, aha Stiefelchen«) (s. B. 4) oder

»Levi, levi || leviat, desni desni || Desniat« (»Linker, linker || linker Fuß, rechter, rechter || rechter Fuß«) (s. B. 3).

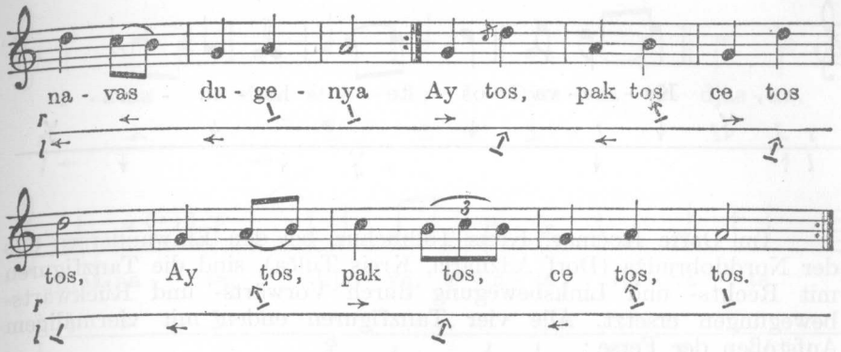
Ausführung. Der Tanz wird von einer nicht großen Anzahl Tänzer (8—10 Personen) ausgeführt, die sich in dichter Aufstellung gegenseitig am Gürtel fassen. In zwei Dörfern, Gramatikovo im Strandžagebirge und Jakovci, Kreis Elena, tanzt man ihn im Kreise. In manchen Dörfern tanzen ihn Männer, in manchen Frauen, in anderen Männer und Frauen zusammen.

Der Tanz beginnt auf gutem Taktteil. Er besteht aus zwei deutlich abgegrenzten Teilen

Nr. 1



[1] Nur in einem der bisher bekannten Fälle hat die Melodie eine mechanische Textabart des bei uns bekannten Motivs »Gespräch mit des Beerdigten nächstem Angehörigen«, in diesem Falle zwischen der Ehefrau und der Schwester des Ehegatten.

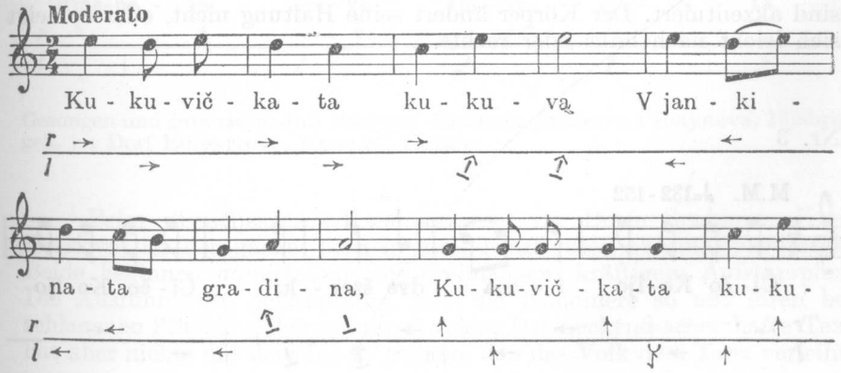


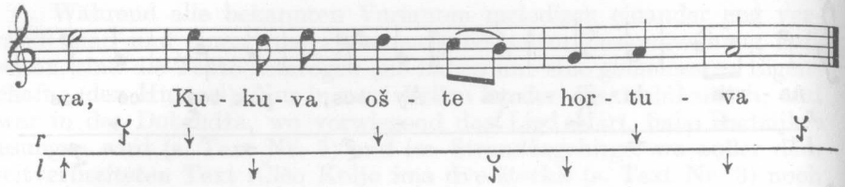
Gesungen und getanzt im Juni 1955 von Nikola Petkov Georgiev, 42jährig, geboren im Dorfe Jakovci, Kreis Elena.

Der erste Teil hat zwei Tanzfiguren, die mit vier Takten Links- und vier Takten Rechtsbewegung ausgeführt werden. Der zweite Teil wird auf der Stelle getanzt. Jede Tanzfigur endet mit zweimaligem Aufstampfen des linken oder rechten Fußes. Auch die Schritte des zweiten Taktteils im 9., 10., 13. und 14. Takt werden durch Aufstampfen bald mit dem einen, bald mit dem anderen Fuß ausgeführt.

In dem Gebiet von Omurtag sind die beiden Tanzfiguren auf der Stelle (II. Teil) durch Vorwärts- und Rückwärtsbewegung ersetzt, wobei das Aufstampfen in diesen Figuren wegfällt. Am Ende jedes zweiten Taktes folgt je eine Wiegeschritt. (Schaukelschritt.)

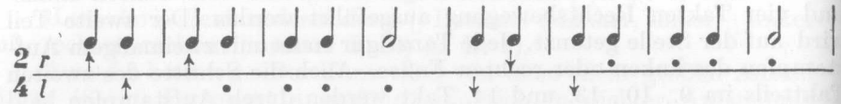
Nr. 2





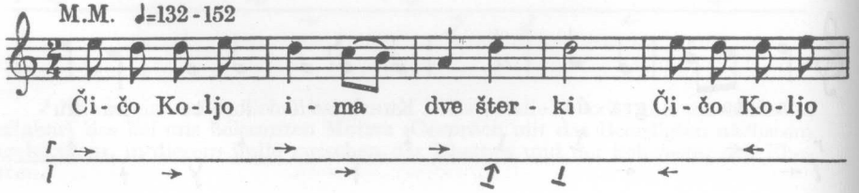
Im Dorfe Kočmar, Kreis Tolbuchin, bei den Einwanderern aus der Norddobrudža (Dorf Adžilarci, Kreis Tulča), sind die Tanzfiguren mit Rechts- und Linksbewegung durch Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen ersetzt. Alle vier Tanzfiguren enden mit viermaligem Aufstoßen der Ferse:

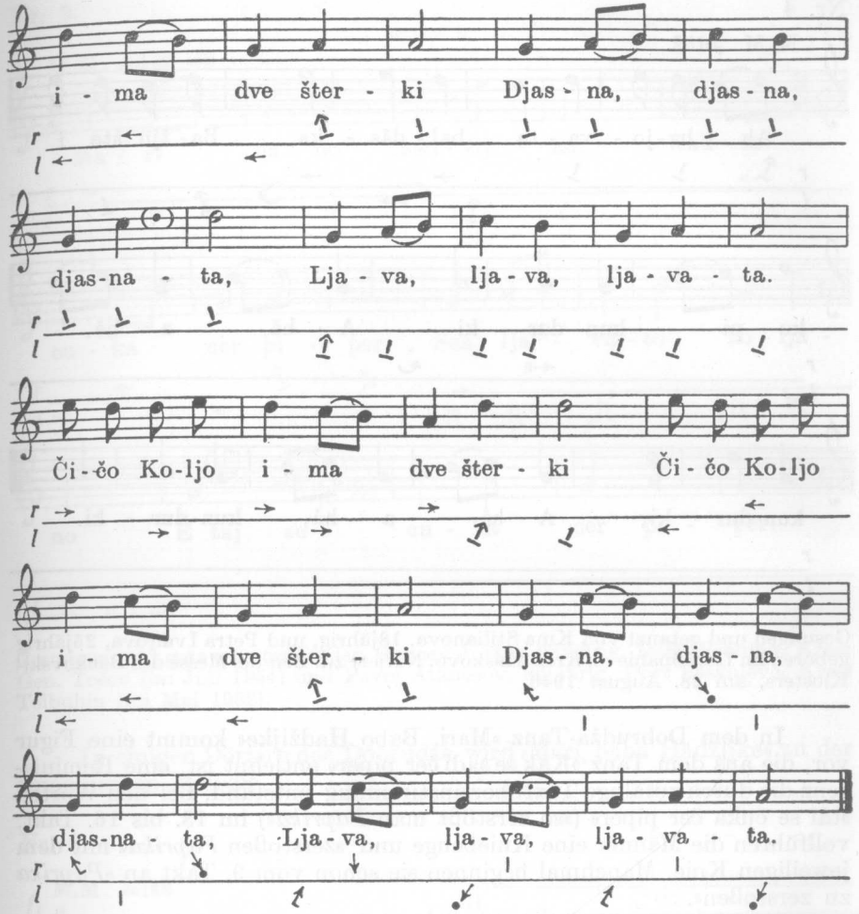
2 a



Bei der Variante aus dem Dorf Evrenozovo (Kreis Malko Tărnovo) wird der zweite Teil des Tanzes auf zwei verschiedene Arten mit entsprechend veränderter Melodie ausgeführt, und zwar das erste Mal mit siebenmaligem Aufstampfen des rechten und siebenmaligem Aufstampfen des linken Fußes auf der Stelle. Bei der Wiederholung des Tanzes wird das Aufstampfen durch Vor- und Rückwärts-Schritte (Halbrechts- und Halblinksbewegung) ersetzt. Die Vorwärtsschritte sind akzentuiert. Der Körper ändert seine Haltung nicht, oder er neigt sich leicht nach links oder rechts.

Nr. 3

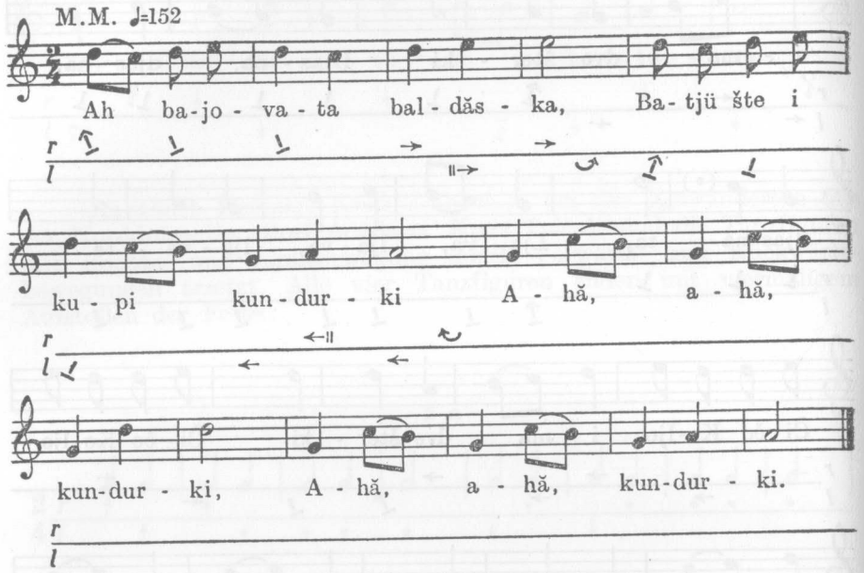




Gesungen und getanzt im Juli 1955 von Anastasia Andreeva Panajotova, 18jährig, geb. im Dorf Evrenozovo, Kreis M. Tárnovo.

Beim »Topčijskata« (»Kanoniertanz«) im Dorfe Spahievo, Kreis Haskovo, ist der ganze Tanz in zwei Tanzfiguren zusammengedrängt. Beide beginnen unmittalbar mit dreimaligem kräftigem Aufstampfen. Die Ausführenden behaupteten, daß die Kanoniere so mit ihren beschlagenen Stiefeln dahergestampft seien. Der neckend-scherzhafte Text hat aber nichts mit dem Inhalt gemein, den das Volk dem Tanz verleiht.

Nr. 4



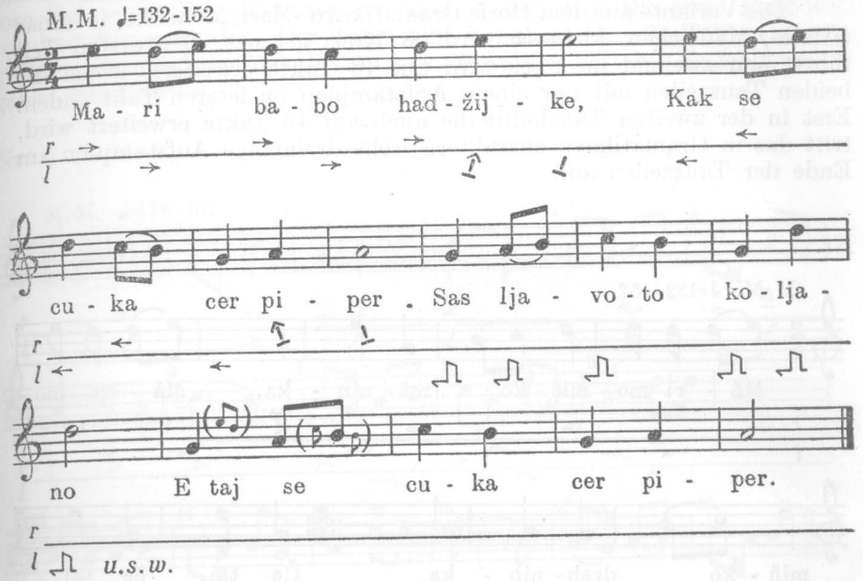
Gesungen und getanzt von Kina Stilianova, 18jährig, und Petra Ivanova, 25jährig geboren im Dorf Spahievo, Kreis Haskovo. Notiert zur Zeit der Messe des Backovski-Klosters, am 28. August 1946.

In dem Dobrudža-Tanz »Mari, Babo Hadžijke« kommt eine Figur vor, die aus dem Tanz »Kak se sadi čer piper« entlehnt ist, eine Reminiszenz die durch zufällige Textübereinstimmung entstand. Bei den Worten »tăi se čuka čer piper« (»so zerstößt man *Paprika*«) im 13. bis 16. Takt, vollführen die Männer eine Kniebeuge und »zerstoßen *Paprika*« mit dem jeweiligen Knie. Manchmal beginnen sie schon vom 9. Takt an »*Paprika* zu zerstoßen«.

Es kam zur Vermischung dieses Tanzes mit dem Originaltanz »Kak se čuka čer piper« (»Wie man schwarzen *Pfeffer* zerstößt«).[2] An vielen Orten wurde mit den Schritten zugleich auch der Name entliehen, wobei hie und da anstatt »*Pfeffer*« »Salz und *Pfeffer*« »gestoßen« wird, so daß der Tanz selbst bald »Sol, piper« (»Salz, *Pfeffer*«) genannt wurde.

[2] Ritualhochzeitstanz zum Lied, ausgeführt während der Hochzeitsnacht der Jungvermählten.

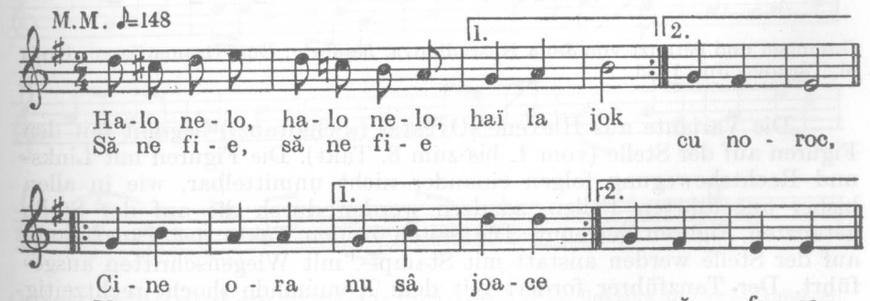
Nr. 5.



Gesungen und getanzt von Jordan Gancev Jovov, 98jährig, Dorf Wranino, Kreis Gen. Tošev (im Juli 1954) und Pavel Atanasov, 86jährig, Dorf Paskalevo, Kreis Tolbuhin (im Mai 1952).

In einigen Dörfern der Dobrudža wird »Mari, babo Hadžijke« zu der rumänischen Melodie

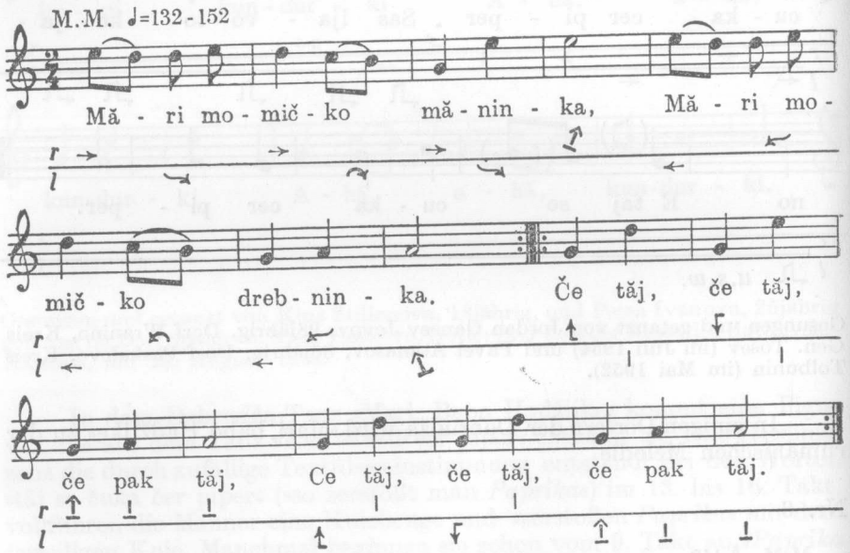
Nr. 6



ausgeführt, die aus der Zeit der rumänischen Herrschaft stammt, während welcher sie den Kindern in den Volksschulen beigebracht wurde.

Die Variante aus dem Dorfe Gramatikovo »Mari, Momičko, mănina« (»Hallo, Mädelchen, kleines«) wird im Kreis getanzt. Den ersten Teil führt man zweimal aus: er wird auf 16 Takte erweitert, wobei die beiden Tanzzeilen mit nur einem Aufstampfen im letzten Takt enden. Erst in der zweiten Tanzhälfte die auch auf 16 Takte erweitert wird, tritt das in Gramatikovo charakteristische dreimalige Aufstampfen am Ende der Tanzzeilen auf.

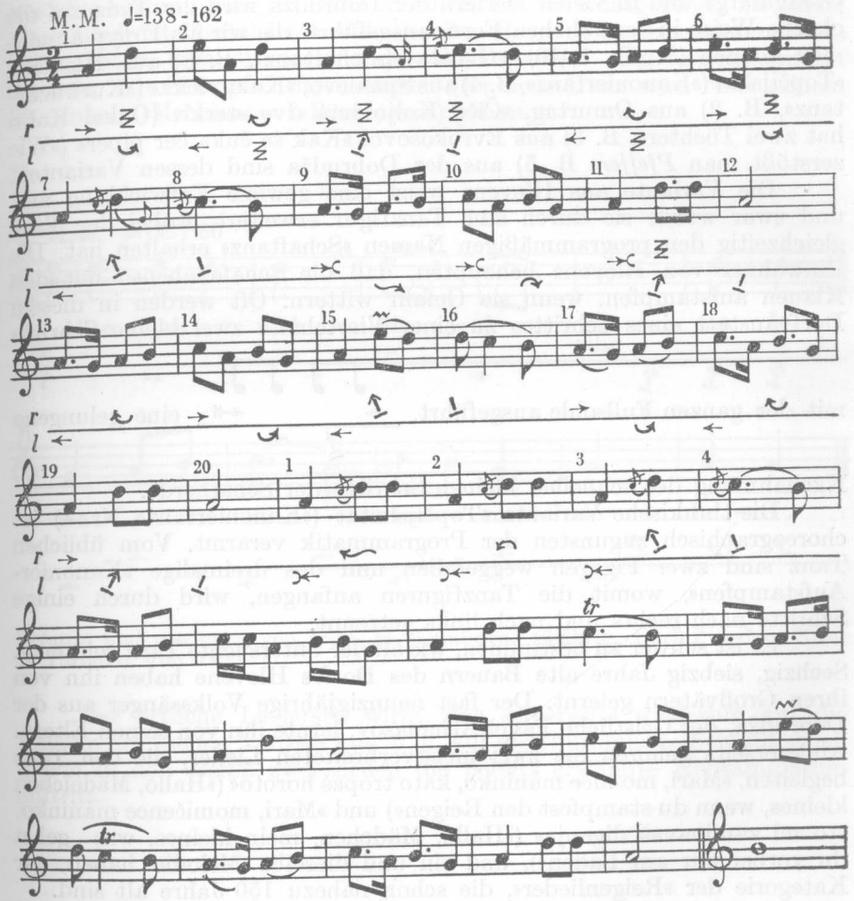
Nr. 7



Gesungen und getanzt von Jana Kostadinova, 58jährig. Dorf Gramatikovo, Kreis M. Tărnovo, Juli 1955.

Die Variante aus Hlevene »Ovčata« (»Schaftanz«) beginnt mit den Figuren auf der Stelle (vom 1. bis zum 8. Takt). Die Figuren mit Links- und Rechtsbewegung folgen einander nicht unmittelbar, wie in allen bisher angeführten Fällen, sondern werden durch die auf der Stelle getanzten Figuren getrennt. Die ersten beiden Takte der Tanzfiguren auf der Stelle werden anstatt mit Stampf-, mit Wiegenschritten ausgeführt. Der Tanzführer fordert mit dem Kommando »hoch« rechtzeitig zum Wiegenschritt auf. Der Tanz entwickelt sich in zwei Zwölftaktperioden. Die Tanzperiode wächst von zwei auf drei Zeilen. Die Instrumentalmelodie hat sich ihrerseits von der grundlegenden Metrik ebenfalls losgelöst und weist einen asymmetrischen Bau auf. Die erste Periode ist dreizeilig geworden. Der Tanz wird innerhalb von 24 Takten ausgeführt, während die Melodie nur aus 20 Takten besteht. Es fehlt eine ganze Melodiezeile

Nr. 8



Getanzt zur Blockflöte von der Männergruppe des Tanzkollektivs im Dorfe Hlevene. Jan. 1948.

um die letzte Tanzfigur zu Ende zu tanzen, die zur Wiederholung der ersten Melodiezeile ausgeführt wird. Bei seiner Wiederholung beginnt der Tanz in der Mitte der Melodie. Die fehlende Übereinstimmung im gesamten Aufbau der Melodie und des Tanzes wirkt sich nicht auf die Ausführung aus, da innerhalb der kleinen metrischen Einheiten, d. h. zwischen den Melodie- und Tanzzeilen, eine völlige Übereinstimmung herrscht. Es tritt nur ein Wettlauf zwischen Melodie und Tanz ein, der bis zum Ende des Tanzes nicht abflauende Spannung aufrecht erhält.

Im Kreis Elena, in vielen Orten des Strandžagebirges, im Sredna-Goragabirge und in vielen Dörfern der Dobrudža wird der Tanz auf die gleiche Weise in der üblichen Form ausgeführt, die wir als Urtyp annehmen können (S. Nr. 1, 10). »Ovčata« (»Schaftanz«, B. 8) aus Hlevene, »Topčijska« (»Kanoniertanz«, B. 4) aus Spahievo, »Kukuvička« (»Kuckuckstanz«, B. 2) aus Omurtag, »Čičo Koljo ima dve sterki« (Onkel Koljo hat zwei Töchter«, B. 3) aus Evrokosovo, »Kak se čuka čer piper« (»Wie zerstößt man *Pfeffer*« B. 5) aus der Dobrudža sind dessen Varianten.

Die Variante aus Hlevene weist eine gewisse Entwicklung auf, und zwar wurde sie durch eine Tanzfigur erweitert, wobei der Tanz gleichzeitig den programmäßigen Namen »Schaftanz« erhalten hat. Die Einwohner von Hlevene behaupten, daß die Schafe ebenso mit den Klauen aufstampfen, wenn sie Gefahr wittern. Oft werden in diesem Dorf anstatt eines Schrittes zu einer Viertelnote zwei kleine Schritte mit der ganzen Fußsohle ausgeführt, eine gelungene Nachahmung der schnellen kleinen Schritte der Schafherde.

Die thrakische Variante »Topčijskata« (»Kanoniertanz«, Nr. 4) ist choreographisch zugunsten der Programmatik verarmt. Vom üblichen Tanz sind zwei Figuren weggefallen und das dreimalige »Kanonier-Aufstampfen«, womit die Tanzfiguren anfangen, wird durch einige Schritte nach rechts und nach links getrennt.

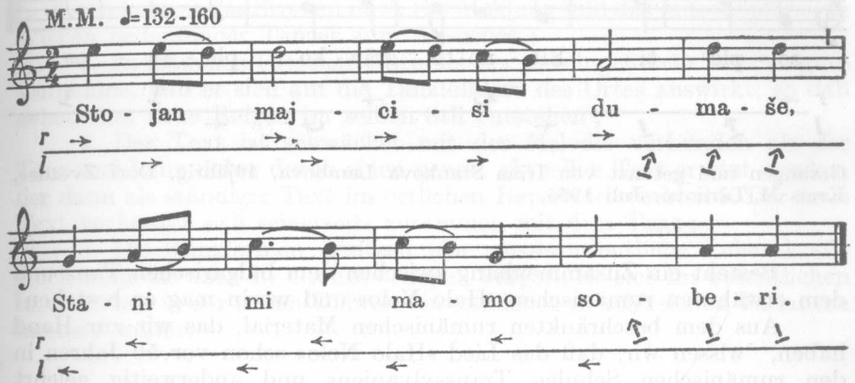
Es ist schwer zu bestimmen, wie alt der untersuchte Tanz sein mag. Sechzig, siebzig Jahre alte Bauern des Dorfes Hlevene haben ihn von ihren Großvätern gelernt. Der fast neunzigjährige Volkssänger aus der Dobrudža, der Geistliche Pavel Athanasov, lernte ihn von seinen Eltern. Andererseits gehören die zwei meistverbreiteten Lieder, die den Tanz begleiten, »Mari, momiče măninko, kato tropaš horoto« (»Hallo, Mädelchen kleines, wenn du stampfest den Reigen«) und »Mari, momičence măninko, što mi zaminavaš digenja« (»Hallo, Mädchen, mein kleines, was gehst du vorbei mir am Laden«), und ein und dieselbe Melodie haben, zur Kategorie der »Reigenlieder«, die schon nahezu 150 Jahre alt sind.

Auf Grund des uns zur Verfügung stehenden Materials vermuten wir, daß das Lied zu einer gewissen Zeit zusammen mit dem Tanz in

Mode gekommen ist und sich bald über Dörfer und Städte verbreitet hat. Nachdem es schon aufgenommen worden war und allgemein gefiel, wurden verschiedene Texte dazu erdacht, (was bei unserem Volke bis auf den heutigen Tag durchaus üblich ist), wobei der Tanz der gleiche bleibt oder auch manche Veränderungen erfährt. Zuweilen hat sich nur die Melodie ohne den dazugehörigen Tanz verbreitet und sofort als Begleitung zu rhythmisch entsprechenden Reigen Anwendung gefunden.

Andernorts bürgert sich der neue Tanz nicht nur im Tanzrepertoire des Dorfes ein, sondern wirkt sich auch auf die örtliche Tanzfolklore aus. So beginnt man im Dorfe Zvezdec, im Strandžagebirge, zu einem alten Lied mit fünftaktigen Melodiezeilen Reigen zu tanzen, deren Tanzzeilen, nach dem Muster des im Dorfe bereits eingeführten »neuen Tanzes«, mit Stampfschritten enden. Der neue Tanz wird nach seinem Textinhalt »Mečkinata« (»Bärentanz«) genannt.

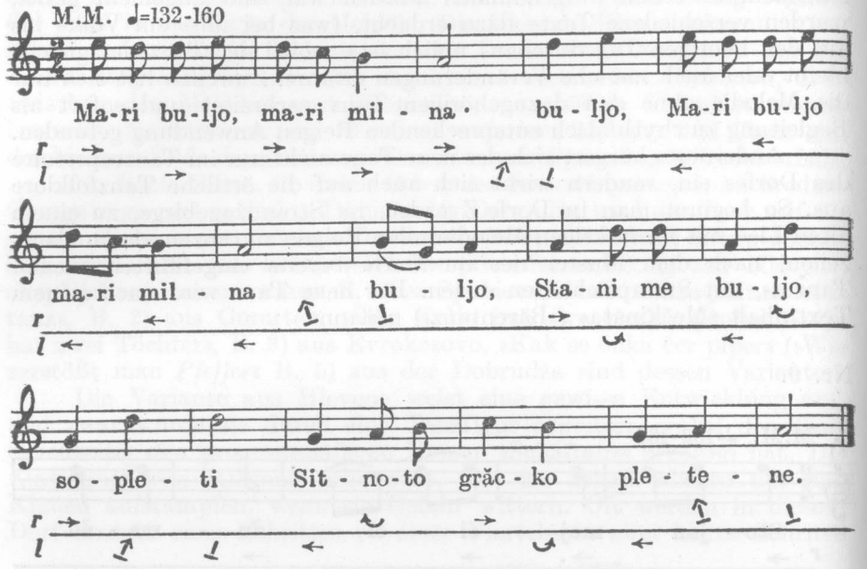
Nr. 9.



Getanzt und gesungen von Irina St. Lambova, 46jährig, Dorf Zvezdec, Kreis M. Tărnovo, Juli 1955.

Der örtliche Liederstil wirkt sich seinerseits wiederum auf die Melodie des »neuen Tanzes« aus, d. h. auf die rhythmische Schlußformel, indem in den ersten zwei Zeilen die bereits erwähnte Kontamination auftritt.

Nr. 10.



Gesungen und getanzt von Irina Stankova Lambova, 46jährig, Dorf Zvezdec, Kreis M. Tărnovo, Juli 1955.

Besteht ein Zusammenhang zwischen dem bulgarischen Tanz und dem erwähnten rumänischen »Halo Nelo« und worin mag er bestehen?

Aus dem beschränkten rumänischen Material, das wir zur Hand haben, wissen wir, daß das Lied »Halo Nelo« schon vor 50 Jahren in den rumänischen Schulen Transsylvaniens und anderweitig gelehrt wurde. Dazu wurde »Sărba« getanzt (ein Reigen, an dem viele Tänzer teilnehmen), dessen Schritte und Stil dem hier besprochenen bulgarischen Tanz sehr nahekommen.

Bei beiden bewegt sich die Melodie in absteigender Linie. Die rumänische hat einen weiteren Ambitus; eine ganze Oktave, die bulgarische: eine Sexte. Jede ist der Träger eines charakteristischen eigenen Volksklanggepräges. Es ist anzunehmen, daß zwischen dem rumänischen und dem bulgarischen Tanz ein entfernter genetischer Zusammenhang besteht. Welches Volk diesen Tanz vom anderen Volke übernommen haben mag, ob wir von den Rumänen oder sie von uns? Dürfen wir ihn, natürlich nur unter größtem Vorbehalt, als gesunkenes Kulturgut betrachten? Jedenfalls lebt der Tanz an seinem vermutlichen Ursprungsort und in seiner neuen Heimat fort, er ist beliebt, gefällt allgemein

und unterliegt dabei den milieubedingten wie dem Geschmack der Tänzer unterworfenen Veränderungen.

Als die beiden Tänze vor nicht allzulanger Zeit wieder zusammentrafen, bürgerte sich die rumänische Melodie im Tanzrepertoire einiger Dörfer der Dobrudža bald ein. Heute tanzen die Einwohner der Dobrudža denselben Tanz zu zwei Melodien. Die bulgarische Melodie wird meistens gesungen, die rumänische dagegen von Instrumenten gespielt. Der rumänische Text ist nicht so verbreitet wie die Melodie, er ist in Vergessenheit geraten. Nur in einem einzigen Fall vermochte ich den Anfangsvierzeiler des Liedes aufzuschreiben. (Siehe Beispiel Nr. 6.)

Die Untersuchung des Lebens und der Verbreitung dieses Tanzes, der unter so vielen Namen bekannt is, läßt folgende Schlüsse zu:

1. Wenn ein Volkstanz dem Geschmack der breiten Volksmassen entspricht, verbreitet er sich rasch mitsamt der ihn begleitenden Melodie;

2. Melodie und Tanz, die miteinander zusammenhängen, finden zusammen Aufnahme im Tanzrepertoire des Volkes und werden Veränderungen unterworfen, die zur Entstehung von Varianten führen. In diesen kommt das Streben nach Entwicklung und das mitschöpferische Wirken bedeutender Tänzer zum Ausdruck;

3. In manchen Ortschaften findet der neueingeführte Tanz so gute Aufnahme, daß er sich auf die Tanzfolklore des Ortes auswirkt, so daß neben ihm neue Reigen im selben Stil entstehen;

4. Der Text ist schwächer mit der Melodie verbunden als der Tanz und kann daher durch einen neuen, aktuellen Text ersetzt werden, der dann als ständiger Text im örtlichen Repertoire verbleibt. Der neue Text verbreitet sich seinerseits zusammen mit dem Tanz;

5. Die Tanzformen besitzen eine ausserordentliche Lebenskraft. Auch wenn sie über die Grenze dringen, bürgern sie sich im wesentlichen unverändert in der neuen Umwelt ein und leben in zahlreichen Varianten intensiv weiter.

Zeichen für die Schritte der hier besprochenen Reigen:

- ⁊ rechter Fuß
- ℓ linker Fuß
- | Schritt auf der Stelle
- ← gewöhnlicher Schritt in der vom
- → Pfeil angezeigten Richtung
- ›← Schritt mit Aufhüpfen in der vom
- →‹ Pfeil angezeigten Richtung
- O auf den Zehenspitzen

mit der Ferse
der Fuß wird von der Erde gehoben
Aufstoßen des Fußes
akzentuierter Schritt
Wiegeschritt mit dem linken vor dem rechten Fuß
Wiegeschritt mit dem rechten vor dem linken Fuß
Kreuzschritt ; der linke Fuß wird vor dem rechten gekreuzt
Kreuzschritt ; der rechte Fuß wird vor dem linken gekreuzt
Kreuzschritt ; der linke Fuß wird hinter dem rechten gekreuzt
Kreuzschritt ; der rechte Fuß wird hinter dem linken gekreuzt
Federn
den einen Fuß neben den anderen ziehen
das rechte Bein im Knie gebeugt heben
das linke Bein im Knie gebeugt heben
Aufstoßen mit dem rechten Knie
Aufstoßen mit dem linken Knie
Gegenseitiges Kreuzen der Arme und Anfassen am Gürtel

Nr. 1

Мъри, момиченце мънинко,
Що ми заминуваш дюкеня
Ай тос, пък тос, пък тос, тос (2)
Що ми заминуваш дюкеня,
Що не пазаруваш от меня?
»Абре бачо Иване,
Меня ма кака пруводи
Долу в долнята махала,
Дету има най баш иргени.«

O du, mein Mädchen, mein kleines,
Was gehst du vorbei mir am Laden,
Ei der, jetzt der, jetzt der, der (2)
Was gehst du vorbei mir am Laden,
Warum denn nur kaufst du bei mir nicht?
— Mich schickt die Schwester nur kaufen
Immer zum untern Dorfende hinab,
Da sind die meisten Junggesellen.

Nr. 2

Кукувичката кукува (2)
Във Янкината градина,
Кукувичката кукува, (2)
Кукува още хортува:
Чуваш ли, Янке, чуваш ли (2)
Кукувичката кукува.
Кукувичката кукува, (2)
Кукува, още хортува.
Чувам я, мале, чувам я, (2)
Ала не мога да изляза.
Платно на стана ме чака, (2)
Либе на чешма ме вика

Hör nur, wie der Kuckuck rufet (2)
in unserer Jana Garten
Hör nur, wie der Kuckuck rufet,
rufet und spricht die Worte: (2)
Hörest du, Janka, hörest du —
Hörst du, wie der Kuckuck rufet. (2)
Hörst du, wie der Kuckuck rufet,
rufet und spricht die Worte? (2)
Höre ihn, Mutter, höre ihn,
Aber ich kann jetzt nich hinausgehen
Linnen am Webstuhle wartet, (2)
Liebster am Brunnen mich rufet..[3]

Nr. 3

Чичо Кольо има две щерки,
Чичо Кольо има две щерки,
Лява, лява, лявата,
Дясна, дясна, дясната.
Едната ще е на тебе,
Другата ще е на мене.

Onkel Koljo hat zwei Töchter,
Onkel Koljo hat zwei Töchter,
Die linke, linke, die linke
Die rechte, rechte, die rechte.
Die eine wird wohl für dich sein,
Die andere wird wohl für mich sein.

Nr. 4

Ах байовата балдъзка,
Батю ще й купи кундурки,
Ахъ, ахъ кундурки. (2)
Ах байовата балдъзка,
Батю ще й купи коланче,
Ах байовата балдъзка,
Батю ще й купи герданче.
Ах байовата балдъзка,
Батю ще й купи пръстенче.
Ах байовата балдъзка,
Батю ще й купи чехлички.

Ach, kleine feine Schwägerin,
Werde dir schöne Stiefelchen kaufen,
aha, aha, Stiefelchen. (2)
Ach, kleine feine Schwägerin,
Werde dir ein Gürtelchen kaufen,
aha, aha, Gürtelchen.
Ach, kleine feine Schwägerin,
Werde dir ein Halskettlein kaufen,
aha, aha, Halskettlein.
Werde dir ein Ringelein kaufen,
aha, aha, Ringelein.
Ach, kleine feine Schwägerin
Werde dir Pantöffelchen kaufen,
aha, aha, Pantöffelchen.

[3] Kyrill Dženev, Toško Kučukov, Kyrill Haralampiev, Peter Zahariev. Terminologie der bulgarischen Chroreographie. Staatl. Verlag »Nauka i izkustvo«, 1952, S. 60.

»Мъри, бабо хаджийке,
Къдей дядо хаджия?«
»Ей гу гори на таваня,
Пипер чука в гаваня.«
»Мъри, бабо хаджийке,
Как са чука чер пипер?«
»Със лявото коляно,
Тъй са чука чер пипер.«

Nr. 5
O du, Mütterchen Pilgerin,
Wo ist Väterchen Pilger?
He, da oben unterm Dache
Stößt er Pfeffer im Mörser.
O du, Mütterchen Pilgerin,
Sag, wie stößt man Pfeffer?
Mit dem linken Knie, sieh her,
So wird Pfeffer gestoßen.

— Мъри, момичко мънинка,
Мъри, момичко дребнинка,
Че тъй, че тъй, че пак тъй. (2)
Ти като тропаш хорото,
Кой ша ти тупа платното?
— Ас ша си тропам хорото,
Мама ша ми тупа платното.»
— Мъри, момичко мънина,
Мъри, момичко дребнинка,
Ти като носиш китките,
Кой ша ти жъне жетвата?«
— Аз ша си носа китките,
Мама ша ми жене жетвата.«

Nr. 7
— O du, Mädelchen, kleines.
O du, Mädelchen, zierliches,
ha so, ha so, und noch so. (2)
Du, wenn du stampfest im Reigen,
Wer wird die Leinwand dir weben?
— Ich werde stampfen im Reigen,
Mutter wird weben die Leinwand.
O du, Mädelchen, kleines,
O du, Mädelchen, zierliches,
Du, wenn du trägst die Sträußelein,
Wer bringt dir dann die Ernte ein?
— Ich trage mir die Sträußelein,
Mutter bringt mir schon die Ernte ein.

Стоян майци си думаше:
— Стани ми, мамо, събери,
Моята гержик прямена,
Да се применя наредя,
Че я ще, мамо, да ида,
На един чуен панаир,
С мечката да се бориме.«
Пък майка си му думаше:
— Тук седи, сино, не ходи,
Че мечката е лошава,
Мечката шега не знае,
Мечката хатър не гледа.«
Стоян майка си не слуша,
Че стана Стоян, та тръгна,
На панагирет отиде,
Като от далек вървяше,
Тия като го видяха

Nr. 9
Stojan sprach zu dem Mütterchen:
»Steh auf doch, Mutter, und gib mir
Meine schmucksten Gewänder,
Daß ich mich festlich bekleide,
Denn ich will, Mutter, ich möchte
Auf einen Jahrmarkt jetzt gehen,
Ringen will ich mit dem Bären da.«
Doch Mütterchen entgegnet' ihm:
»Hier bleib doch, Sönchen, und geh nicht,
Denn Bären, die sind immer Bös,
Keinen Spaß verstehen Bären,
Niemals schonen wird ein Bär dich.«
Stojan der Mutter nicht folgte,
Bereit war Stojan zum Fortgeh'n
Und hin zum Jahrmarkte zog er
Von weither mußte er wandern.
Alle, die ihn erblickten,

Всички му диван станаха,
Всички му силям дададаха.
Мечка му диван не стана,
Мечка му силям не даде,
А се с Стояна залови,
Та се борили, борили,
Три дена, до три вечера,
За харман място извили.
Нито мечката надвива,
Нито Стоян надвива.
На Стояна му се наяди
И хвана мечката през кръст,
В синьо я небо издигна,
В черна я земя удари,
Та девет педи потъна.
Мечката се силно изрева
И на Стояна продума:
— Халал да ти е момата,
Момата хубавелката!«

Alle Ehren ihm erwiesen.
Ehre erwies ihm der Bär nicht,
Er warf sich sofort auf Stojan,
Und sie rangen und rangen,
Drei Tage, drei Nächte,
Den Boden zerstampften sie ringsum,
Weder hat der Bär gesieget,
Noch hat ihn Stojan bewältigt.
Stojan ward ergriffen von Wut,
Er packte den Bären ums Kreuz,
Zum blauen Himmel hob er ihn,
Zur schwarzen Erde schmettert' er ihn,
So daß er neun Klafter hineinfuhr.
Mächtig hat da der Bär geheult
Und zu Stojan gesprochen:
Gegönnet sei dir das Mädchen,
Das Mädchen, das schöne Bräutchen.

»Мари, бульо, мари, милна бульо,
Стани ме, бульо, соплети,
Ситното гръцко плетене.«
»Мари, лейко, мъри милна, лейко,
Не мога, лейко ле, да стана,
Змёя ми очи испила,
Руса ми коса скосила,
На сърце гняздо извила.«

Nr. 10
O du, Schwester, o du, liebe Schwester,
Steh auf, Schwester, und flicht mir
Dichte griechische Zöpfe.
O du, Schwesterchen, lieb Schwesterchen,
Ich kann nicht, Schwesterchen, aufsteh'n
Die Schlange trank mir die Augen aus,
Biß mir das blonde Haar ab,
Hat sich im Herzen mir eingenistet.

BOŽIDAR ŠIROLA

DIE VOLKSMUSIK DER KROATEN

I. Die Untersuchungen von Kuhač

Es war der erste bedeutende kroatische Musikforscher *Franjo Š. Kuhač*, der es unternahm, die Charaktermerkmale des südslawischen Liedes zusammenzufassen, mit der Absicht, den Heimischen Komponisten in stilistischer Richtung als Wegweiser zu dienen. Er kam zu den folgenden Ergebnissen:

1) Die kroatischen Volksweisen zeigen Skalenbildungen nicht temperierter Stimmung.

2) Charakteristisch ist die Verwendung kleiner Interwalle,* Besonders Sekunden; ihre Nacheinanderfolge ist nur selten durch einen grösseren Interwall unterbrochen: kleine Terzen, noch seltener reine Quarten oder Quinten treten hervor. Die Sexte ist recht selten; die Oktave kommt nie vor. Die übermässige Sekunde ist allen Südslaven eigen; die verminderte Quinte haben die Slovenen aus den alpenländischen Liedkadenzen übernommen.

3) Die Bauprinzipien der kroatischen Weisen wurden in *Kuhačs* »Musikalischer Syntaxis« aufgeführt:

a) Der Auftakt fehlt völlig; jede Melodie beginnt mit dem schweren Taktteil.

b) Sprachlicher Satzbau und Melodieschritte entsprechen einem latenten harmonischen Geschehen (eine heute nicht mehr haltbare These).

c) Die melodische Motivik begegnet der dichterischen Tropen- und Figurengestaltung und wirkt bei der architektonischen Bildung der Kleinen zwei- und dreiteiligen Liedform mit. Das öftere Auftreten eingeschobener Klangsilben und Klang-

* Eine Beobachtung seines Lehrers am Budapester Konservatorium (Nemzeti Zenede), *Karl Thern*.

wörter (eine Art Tropierung) deutet auf einen beträchtlichen Einfluss rein musikalischer Architektonik auf die Dichtung.

4) Mit Sorgfalt hat *Kuhač* auch die Beziehung der Sprachmelodie und ihrer Flexionen bei verschiedenen Affekten zur musikalischen Melodie untersucht und konstatiert, dass sich in der kroatischen Volksmelodik die melodische Linie oft eben an diese Sprachmelodie anpasst. Bei der Formung der Rezitative fordert *Kuhač* eine genaue Anpassung an die Art, wie der »guslar«, der Sänger nationaler Heldenlieder, seine rezitativähnliche Kantilene zum eindruckvollen Vortrag hervorbringt. Dabei achtet man meistens recht wenig auf die Sprachmelodie, denn dieser Vortrag besteht aus einer langen Reihe Zehnsilbenverse in gleicher metrischer Skansion.

5) Die Konstruktion einer Strophe — einer Melodie in kleiner Liedform — ensteht nach *Kuhač* auf zwei Arten :

a) Die litanei-artige Reihe gleicher kleinen melodischen Phrasen : bei Kinderliedchen, wie auch bei der Rezitation der Heldenlieder ;
b) Die Formung der kleinen Liedform — zwei- oder dreiteilig — aus einem Verse der Dichtung durch Wiederholung ganzer Verse oder deren einzelnen Teilen, weiter durch kürzere oder längere Einleitungen, Einlagen und Zufügungen, bzw. mit besonderem Refrain mit oder ohne Einlagen.

Diese Feststellungen wurden auch von der späteren Forschung bestetigt.

Kuhač stellte seiner Forschungsarbeit den Grundgedanken voran : die Melodik hat ihren Ursprung in der erhabenen Sprache, so dass die Weise — sozusagen — einer potenzierten Sprachmelodie ähnelt. Und doch hat die Untersuchung der Melopoiie bezeugt, dass die Weise auf Grund nur ihr eigenen formgebenden Grundsätzen entstanden ist.

II. Tonale Grundlagen der bosnisch-herzegovinischen Volkslieder nach den Untersuchungen von Ludvik Kuba

Beim Ordnen seiner zahlreichen Aufzeichnungen bosnisch-herzegovinischer (meistens weltlichen) Volkslieder verwendete *Ludvik Kuba*, der bekannte Herausgeber der Volkslieder aller slavischen Nationen, ein bis zu seiner Zeit nicht angewendetes Verfahren. Man ordnete vor ihm die Volkslieder nach ihrem Inhalt als Liebes-, Spott-, Trink-, Zeremonie-Lieder. *Kuba* nahm als Grundlage seines Ordnens nur die musikalische Struktur, bzw. die tonale Beschaffenheit der Singweisen. Er strebte danach, die Tonleiter zu entdecken, somit gerade die innewohnende

latente Harmonik, die jedwede Tonalität darzulegen. Er fand die aus der allgemeinen europäischen Musik schon bekannten Tonleiter, aber auch seltene Kirchentonarten und ungewöhnliche Tonreihen. So fand er in den bosnisch-herzegovinischen Volksliedern insgesamt 11 Tonleiter, für die er aber nur fünf Tonleiterschemen aufstellte, aus welchen er durch Umstellung der konstituierenden Tetrachorde, bezw. durch Hervorhebung anderer Tonstufen als »notae finales« all die elf Tonleiter bekam. Bei der Benennung dieser Tonleiter bediente er sich der altgriechischen Tonleiternamen, da er voraussetzte, es soll eine engere Beziehung zwischen altgriechischen und kroatischen Tradition in der Volksmelodik bestanden haben.

Als erste Tonleiterschema betrachtet *Kuba* eine Dur-Tonleiter bestehend aus zwei disjunkten lydischen Tetrachorden.

Das zweite Schema ist eine Moll-Tonleiter, von der Musiktheorie als harmonische bezeichnet ; mit dem Leitton auf der siebenten Stufe und eine übermässige Sekunde zwischen sechster und siebenter Stufe. (*Kuhač* nannte schon früher eine solche Moll-Tonleiter als »slavische« schlechthin und hatte in seiner grossen Liedersammlung auch neue Vorzeichnungen für sie eingeführt : so bei a-Moll ein Erhöhungzeichen auf der zweiten Linie für Ton gis ; bei d-Moll ein Erhöhungzeichen für den Ton cis und ein Erniedrigungszeichen für den Ton b).

Das dritte Tonleiterschema ist :

a-h-cis-d || e-f-gis-a

auf- und absteigend mit erhöhter letzter Tonleiterstufe.

Das vierte Tonleiterschema ist :

a-h-c-d || e-fis-gis-a

auf- und absteigend mit erhöhten beiden letzten Tonleiterstufen.

Als fünftes Tonleiterschema hebt *Kuba* folgende Tonreihe hervor :

gis-a-h-c-dis-e-f-gis

(Dasselbe Schema befindet sich in der — von *F. Liszt* so benannten — Zigeunermusik.) Übersichtlicher :

a-h-c-dis-e-f-gis-a

mit a als »nota finalis«. Die Tonreihe besteht aus zweien konjunkten »orientalischen« Tetrachorden mit übermässiger Sekunde in ihrer Mitte.

Auf Grund dieser fünf Tonleiterschemen entwickelt *Kuba* dann alle elf Tonleiter, die er als Grundlage der Melodik in bosnisch-herzegovinischen Volksliedern gefunden hat.

Aus dem ersten Tonleiterschema leitet er sechs Tonleiter ab und zwar:

Dur-Tonleiter (altgriechisch: lydisch, mittelalterlich: jonisch)

c-d-e-f || g-a-h-c

Altgriechische phrigische (mittelalterliche: dorische) Tonleiter

c-d-es-f || g-a-b-c

Altgriechische dorische (mittelalterliche phrigische) Tonleiter:

c-des-es-f || g-as-b-c

Altgriechische hypophrigische (mittelalterliche: mixolydische) Tonleiter:

c-d-e-f || g-a-b-c

Altgriechische (und mittelalterliche) hypodorische Tonleiter:

c-d-es-f || g-as-b-c

Altgriechische mixolydische (mittelalterliche: hypophrigische) Tonleiter:

c-des-es-f || ges-as-b-c

(Alle Tonleiter sind hier auf den Grundton c gebaut; so sieht man leichter die Stellung der Halb- und Ganztönen innerhalb jeder Tonleiter.)

Aus dem zweiten Tonleiterschema leitet *Kuba* zwei Tonleiter ab und zwar:

die harmonische Moll-Tonleiter

c-d-es-f || g-as-h-c

die Moll-Dominant-Tonleiter

c-d-es-f- || g-as-b-c

Aus dem dritten Tonleiterschema wird nur eine Tonleiter abgeleitet und zwar:

die Dur-Moll-Tonleiter:

c-des-e-f || g-a-b-c

Aus dem vierten Tonleiterschema ist nur eine Tonleiter entstanden und zwar — nach *Kuba:*

die Moll-Dur-Tonleiter ohne »diazeuxis«:

c-des-es-fes-ges-as-b-c

Zuletzt aus dem fünften Tonleiterschema die sogenannte »orientalische Tonleiter«:

c-des-e-f || g-as-h-c

Neue Tonleiternamen führte *Kuba* auf Grund der tonalen Verwandschaften ein; diese folgen aber aus dem melodisch-harmonischen Bestand einzelner Tonleiter; z. B. Moll-Dominant-Tonleiter deswegen, weil diese im harmonischen Grunde Moll-Weise einen Dominant-Schluss bekommt. Die letzte Tonleiter findet Kuba nur bei denjenigen Volksweisen, die er nicht in Dörfern, sondern in grösseren Ansiedlungen, wo das moslemische Element überwiegt, aufgezeichnet hat; da findet man doch stärker orientalische Einflüsse nicht nur in der Volksmelodik, sondern auch in allen Äusserungen des Volkslebens. Moll-Dominant-, Dur-Moll- und Moll-Dur-Tonleiter sollen typisch sein für die Slaven (katholischer wie moslemischer Religion) in Bosnien und Herzegovina, aber auch bei den Serben und zwar nicht nur in Bosnien und Herzegovina, sondern auch weiter östlich, wie dies *Mokranjac* für Serbien (in Umgebung von Levče) bezeugt hat. Als besonders charakteristisch soll die Subdominante in Moll-Gestalt hervorgehoben werden, denn so entspricht ihr in der Melodik ein absteigender Leitton auf der sechsten Tonleiterstufe.

Die ältesten Volkslieder, deren Tonumfang kaum eine Quarte, bzw. Terz beträgt, konnte *Kuba* nicht in die genannten Tonleiter einordnen. Nur das Verhältniss zur »nota finalis« konnte da eine Richtlinie geben. Solche Weisen haben aber auch andere Kennzeichen ihres recht grossen Alters: Einfachkeit, Schlichtheit in der Rhythmik wie in der Melodik, syllabische Zustellung des Textes zu den Melodie-Tönen, die Melodie ohne Ligaturen und ohne jeder Verzierung.

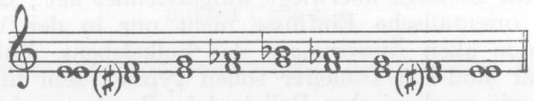
Kuba fand zwei Ursachen für die Alteration einer Tonleiterstufe: erstens einen melodischen Grund für die Erniedrigung = der Sänger kann einen so erniedrigten Ton leichter hervorbringen; zweitens einen modulatorischen Grund = die Gesangsweise moduliert aus der einen in die andere Tonart, meistens aus der Dur-Tonart in diejenige mit übermässiger Sekunde.

Nur in einer kleinen Zahl der bosnisch-herzegovinischen Volkslieder fand *Kuba* die Harmonik rein ausgeprägt; meistens Überwiegt der vokale Charakter der Gesangsweisen: die Finalnoten werden als Tonika gedeutet. So konnte er bei einigen Gesangsweisen auch eine tonale Wandlung konstatieren, denn die Weise verliert bei der Wanderung aus einem

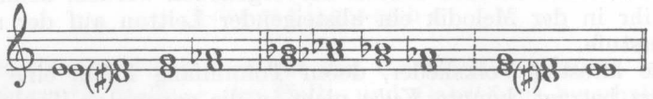
Folk-lore-Gebiet in das andere ihr rein vokales Gepräge (z. B. ihre dorische Tonalität) und empfängt die Eigenheiten der Dur-Tonalität mit Dominant-Schluss, wie dies in Gegenden, wo die Volksmelodik sich bis zur harmonischer Prägung entwickelt hat (Ost-Slavonien, Sirmien, Bačka), vorwiegend ist.

III. Harmonische Probleme
(die »istrische« Tonreihe, Pentatonik, altkirchliche »Modi«

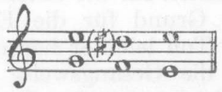
In einigen Tonleitern, nach denen kroatische Volksmelodien geformt sind, besteht das wichtigste Quintverhältnis überhaupt nicht. Die sogenannte »istrische« Tonreihe hat nur höchstens einen Sextenumfang, was ein sicheres Zeichen des Alters dieser Tradition in einem bedeutenden südwestlichem Teil Kroatiens ist. *P. Ignacije Radić* stellte die folgende Tonreihe als grundlegend auf:



Ein anderer Musiker — *Ivan Matetić-Ronjgov* — erweiterte diese Tonreihe noch um eine kleine Sekunde:

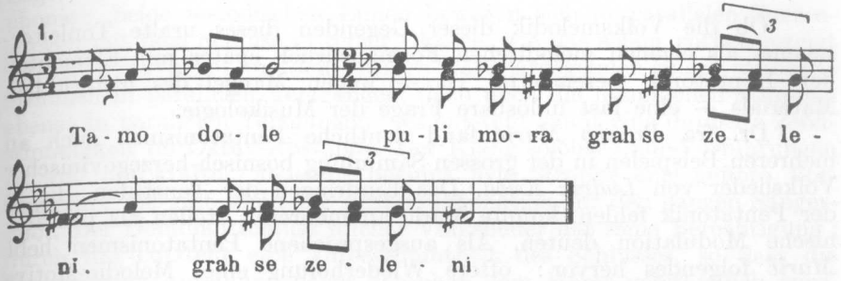


Die Terz dieser Tonreihe und der Leitton sind etwas anders gestimmt als in reiner Dur- und Moll-Tonalität, so ist es recht schwer, die übliche Schlusskadenz in der gewöhnlichen Tonschrift aufzuzeichnen: nach *Matetić:*



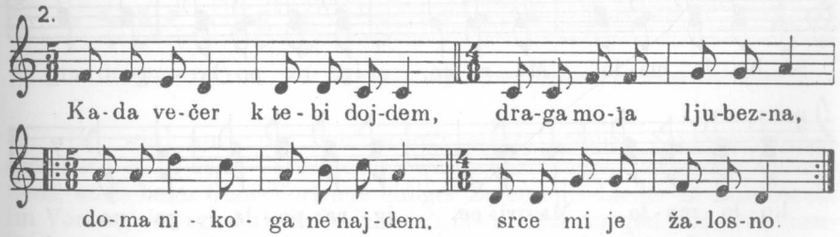
Diese Schlusskadenz ist zwar sehr ähnlich derjenigen in der mittelalterlichen phrygischen Tonalität, es ist dennoch unpassend die »istrische« Tonreihe als eine phrygische zu bezeichnen (wie dies z. B. *Žganec, Dugan* und *Matetić* machten), da die ständig erniedrigte fünfte Tonleiterstufe in der phrygischen Tonart nicht vorkommt.

Matetić baute diese »istrische Tonreihe« ohne »diazeuxis« aus Trichorden: a-h-c-
c-d-es
es-f-ges = a-h-c-d-es-f-ges auf.



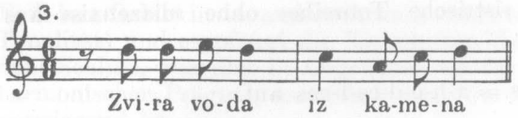
Die so enststandene Tonreihe deutet sehr genau den melodischen Bau der alten »istrischen« Volkslieder, gibt aber keine Möglichkeit, ihre Tonalität harmonisch auszuprägen. Denn dies wären Beispiele zweistimmiger Heterophonie, in der noch harmonische Qualitäten überhaupt nicht vorkommen — ähnlich dem mittalelterlichen »cantus gemellus«. In solcher Zweistimmigkeit treten noch immer nur lineare Gebundenheiten der nacheinanderfolgenden Töne mit nur einem innewohnenden Bewegungstrieb: die »nota finalis« leicht und geschmeidig zu erreichen.

Schon *Kuhač* musste bei den Gesangsweisen mehrerer Volkslieder altkirchliche Tonarten konstatieren. Noch deutlicher hatte *Žganec* dies bei vielen Volksliedern aus Medumurje erkannt: er fand besonders oft das *Dorische*, weniger oft das Phrygische ausgeprägt.



Ganz dieselbe harmonische Auffassung zeigen auch Volkslieder aus Nachbargegenden: aus Hrvatsko Zagorje und Gornja Podravina. *Žganec* gab aber — in seinen Liedersammlungen aus Medumurje — auch Volksweisen aus, an deren melodischen Linien deutliche Spuren anhemytonischer *Pentatonik* hervordringen.

3.

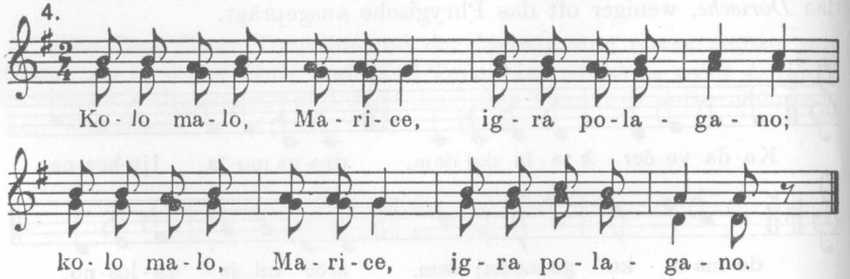


Ob die Volksmelodik dieser Gegenden dieses uralte Tonleiterschema als eigenen melodischen Formausdruck später mit Elementen der Heptatonik bereicherte, ist — wegen Mangel des historischen Materials — eine fast unlösbare Frage der Musikologie.

Dr. fra *Branko Marić* fand deutliche Pentatonismen auch an mehreren Beispielen in der grossen Sammlung bosnisch-herzegovinischer Volkslieder von *Ludvik Kuba*. Das Eindringen der Tonstufen, die in der Pentatonik fehlen, konnte Marić an mehreren Stellen als pentatonische Modulation deuten. Als ausgesprochene Pentatonismen hebt *Marić* folgendes hervor: öftere Wiederholung eines Melodie-Motivs im Umfange einer Quarte (erfolgt durch aufeinanderfolgende Schritte um kleine Terz und reine Quarte); Dissonanz der die Übermässige Quarte ausfüllenden Töne; ein Wanken der Melodie zwischen mehreren Modi, zuletzt auch den Melodie-Schluss auf der zweiten Tonleiterstufe. Er denkt somit diese Pentatonik mit der mittelalterlichen dorischen Tonart in ein nahes Verhältnis stellen zu können.

In einem begrenzten Gebiet hat die kroatische Volksmelodik — bestimmt durch die Einwirkung instrumentaler Musik, besonders reingestimmter Dudelsackpfeifen — und zwar in Ost-Slavonien, Sirmien und Bačka — eine Prägung bekommen, infolge deren ihre Harmonik deutliche Kadenzbildung im Sinne des Dur- und Moll-Systems (IV—V—I) zeigt.

4.



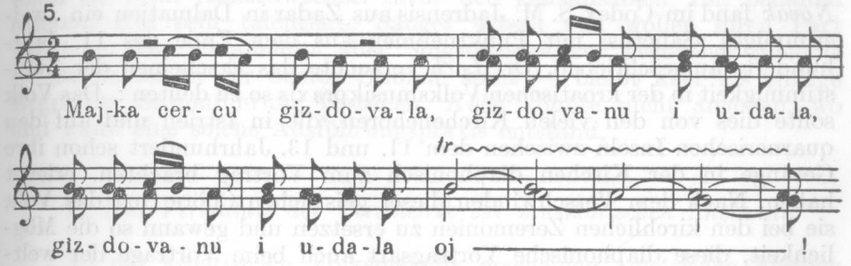
IV. Zwei- und Mehrstimmigkeit in der Volksmusik.

Die kroatische Volksmusik — ob vokal oder instrumental — ist (mit seltenen Ausnahmen) immer zweistimmig; man muss dabei an gemeinsame Ausführung von mehreren Sängerinnen und Sänger denken. Einstimmigkeit kommt nur vereinzelt, z. B. in Medumurje, vor. Wenn

ein Volkslied von Frauenstimmen zum Vortrag gelangt, dann scheiden sich Sopran und Alt voneinander. Bei Männerchören machen genau so Tenöre und Bässe. Etwas anders verfährt man bei gemischten Chören. Im Küstenlande und in Istrien singen weibliche Stimmen in der Alt-Lage, die männlichen in der Tenor-Lage; es ensteht somit eine Diaphonie: beide melodischen Linien bewegen sich in parallelen Sextengängen mit dem Schluss in reiner Oktave, wie das schon vorher gezeigt wurde. In Slavonien und den übrigen Nachbargegenden singen weibliche Stimmen in parallelen Terzgängen, dazu noch die männlichen Stimmen ebenso in parallelen Terzgängen; es entsteht somit eine doppelte Zweistimmigkeit im Oktav-Abstande. Der Klang solcher Chor-Vorführungen ist voll und kräftig. Meistens beginnt jede Strophe eine geübte Vorsängerin; sie gibt somit die genaue Intonation für den ganzen Sängerchor. Der Dominantschluss solcher Volkslieder hat seine Berechtigung: durch ihn entsteht eine Unbestimmtheit des Schlusses, so dass die litanei-artige Anreihung neuer Strophen dem Hörer verständlich wird.

Es blüht aber auf weiten Gebieten (in grossen Teil Bosniens, fast im ganzen Gebirgsland Dalmatiens) eine noch ungewöhnlichere Art der Zweistimmigkeit. *Kuba* gab diese Art des Chor-Vortrags den Namen »Sekunden-Duett«. Dabei entfernt sich die eine Stimme von der anderen nur stellenweise um eine grosse oder auch kleine Sekunde (danach auch die Benennung), um sich bald wieder mit ihr im Einklange zu verschmelzen.

5.



Oft wird auch der Schluss mit einem solchen Sekundenklange gemacht; z. B. beim Vortrage der »guslari« in einigen Gegenden Dalmatiens, auch beim Chor-Vortrage einiger Zeremonie-Lieder in Zumberak. Im Vortrag der »guslari« befinden sich noch Einleitungen und Zwischenspiele auf der »gusle«, während der Sänger — nach längerer Rezitation — Atem holt und seine Stimme ausruht. Ähnlich erscheint auch der Vortrag der »sevdalinke« (= Liebeslieder), die ein moslemischer Jüngling in Bosnien vor dem Fenster des geliebten Mädchens in Begleitung der »tamburica« vorträgt. Es ist genau so, wie dies Plato für den altgriechischen Gesangsvortrag der Rapsoden als »κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν« beschrieben hat.

Auch die Weisen am »diple« ohne oder mit Blasebalg, wie am »dvojnice« (= Doppelflöte) sind zweistimmig ; da die Begleitstimme einen kleineren Tonumfang braucht, so ist auf der Begleitpfeife eine kleinere Anzahl der Stimmlöcher angebracht. Das Blasen an Sackpfeifen in Makedonien und Bulgarien treibt die Luft durch eine einfache Melodie-Pfeife, auf der eine einstimmige Melodie erklingt über dem ausgehaltenen Bordun-Ton des »Brummers« (= einer langen Bordoun-Pfeife am Dudelsack). Auch bei dem dalmatinischen und makedonischen Streichinstrument (= lirica, g'dulka) tönt die mittlere leere Saite als Bordun-Ton fast während des ganzen Vortrags.

Woher diese Zweistimmigkeit? Seit welcher Zeit ist die bei Kroaten und anderen Südslaven im Brauche?

Diese Diaphonie — wenn man den Namen der uralten europäischen Musikpraxis, eben der ersten Erscheinungen der Mehrstimmigkeit, dafür anwendet — ist eine bedeutende Eigenart kroatischer Musik-Folklore. Sie ist nur durch den Chorgesang der russischen Bauern (wie sie aus den Aufzeichnungen der Frau Linev bekannt geworden ist) übertroffen. Die heterophone Charakteristik dieser Diaphonie interessierte mehrere europäische Musikgelehrte (Dr. *Guido Adler* erkannte eben in ihr die Heterophonie ; Dr. *Robert Lach* u. a.), weil hier ein lebendiges Beispiel in der Volksmelodik als Vorbild des alten »contrapunctus a mente« hervortritt. Dr. *Robert Lach* fand in Lošinj auch einige zweistimmige Aufzeichnungen geistlicher Volkslieder, die er in Sammelbände der Internationaler Musikgesellschaft, Band IV und VI veröffentlichte. Dr. *Viktor Novak* fand im Codex S. M. Jadrensis aus Zadar in Dalmatien ein zweistimmiges »Sanctus« mit Punktneumen aus dem Ende des 11. Jahrhunderts aufgeschrieben. Dr. *Lach* versuchte das Erscheinen der Zweistimmigkeit in der kroatischen Volksmusikpraxis so zu deuten : Das Volk sollte dies von den vielen Kirchenchören, die in Istrien und auf den quarnerischen Inseln zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert schon ihre Gesänge in der Kirchen diaphonisch zum Vortrag brachten, erlernt haben. Nach dem Verschwinden dieser geistlichen Chöre fing das Volk sie bei den kirchlichen Zeremonien zu ersetzen und gewann so die Möglichkeit, diese diaphonische Vortragsart auch beim Vortrage der weltlichen Volkslieder anzuwenden.

Der bulgarische Musikologe *Vasil Stojin* versuchte auf eine andere Art dies Erscheinen der Zweistimmigkeit in der Volksmusik-Praxis der Südslaven zu ergründen (denn auch in weitabgelegenen Ansiedlungen des Rodope-Gebirges in Bulgarien hat sich eine solche diaphonische Vortragsart erhalten). Es sollen die bulgarischen Einwanderer diese Musikpraxis aus ihrer asiatischen Urheimat mitgebracht und da, wo sie in kompakten Ansiedlungen weitergelebt haben, auch diese Vortragsart aufbewahrt haben ; ja noch mehr : die bulgarischen Söldlinge im Dienste der longobardischen Herrscher sollten eine solche Vortragsart

nach Italien gebracht und auf das Entstehen der Mehrstimmigkeit in der westeuropäischen Musik anregend gewirkt haben.

Beide diese Deutungen sind — nach dem heutigen Stand der Musikwissenschaft — kaum zu halten. Denn erstens ist die Mehrstimmigkeit im Norden Europas um dieselbe Zeit zu finden, zweitens konnte das Volk in weitentlegenen Orten der Gebirgsgegenden nicht durch Kirchenchöre in seiner Vortragspraxis beeinflusst werden.

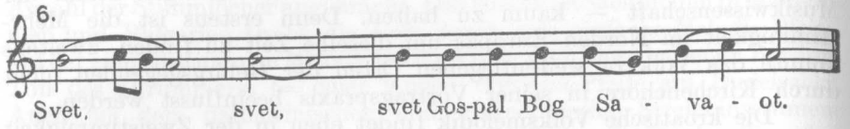
Die kroatische Volksmelodik findet eben in der Zweistimmigkeit ihren stilgerechten Ausdruck, denn das Volk hat diese Vortragspraxis als kostbare Erbschaft von seinen Urahnen aufgenommen und treu aufbewahrt.

Im Vortrage der »Stadtlieder« in einigen grösseren Küstenorten Dalmatiens erscheint auch eine Art der Vierstimmigkeit. Kuba bezeugt dies mit mehreren Aufzeichnungen solcher Lieder, die er in einigen Städten gemacht hatte. Als charakteristische Eigenheit solcher Mehrstimmigheit hebt *Kuba* die homophone Einfachkeit der Harmonik hervor : Die Akkordik beschränkt sich eben auf die Verwendung nur des Tonika- und Dominant-Akkordes ; die Subdominante hört man sehr selten. Die Verbindung der Subdominant- und Dominantakkordes wird durch Parallel-Verschiebung aller Stimmen ausgeführt, womit reine Oktav- und Quinten-Parallelen entstehen, dann — bei allen ähnlichen Ausführungen, wo die Sänger ihre Begleitstimmen extemporieren — erreichen sie den nächsten Ton durch den kleinsten Melodieschritt, wenn sie beim Akkordwechsel nicht den gemeinsamen Ton behalten müssen. Nur sehr talentierte Sänger wissen und wollen ihren Part verzieren. Die Parallelität aller Singstimmen zur gegebener Melodie — die immer in der oberen Stimme steht — bleibt aber als einzige Regel der Stimmführung bestehen. *Kuba* konnte nicht angeben, wo und wann eine solche Ausführungspraxis entstand.

V. Das Verhältnis der Versmetrik zur musikalischen Rhythmik

In der kroatischen Volksmelodik erscheinen ametrische Formen nur in Gesängen liturgischer Texte in katholischen Kirchen, in denen — nach sehr alter Tradition — altslavische Sprache üblich ist oder war (in den Diözesen Senj und Krk, aber auch an verschiedenen Orten im Gebirgslande Dalmatiens, wo dann die altslavische Sprache durch die gebräuchliche kroatische Umgangs-Sprache ersetzt wurde). Die melopoiische Grundlage dieser Gesänge ist ähnlich derjenigen im gregorianischen Choral. Beim Vortrage dieser Gesänge während der Religionsübung wirkt fast das ganze Volk — Frauen und Männer — mit ; die Tradition wird mündlich von einer Generation zu der anderen übertragen. Kleine melodische Wendungen entspringen aus dem Akzent-Prinzip, grössere nach dem Princip pneumatischer Profilierung an Stellen des Aufatmens.

Sonst überwiegt die syllabische Zuordnung an einzelne Töne der Melodie nach Art der Psalmodie oder der Lektionen im gregorianischen Choral.



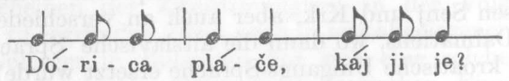
Die betonte Silbe hält die ganze Schwere der Rhytmik, auf ihr ist der Akzent auch dann, wenn der bezügliche Melodieton weder durch einen Melodie-Schritt noch durch die Dauer hervorgehoben ist.

Alle anderen Volkslieder sind rhythmisch ausgeprägt; man kann gelegentlich bei Klageliedern der besonderen »narikuse« (= Klageweiber) in Slavonien eine fast ametrische Formung finden.

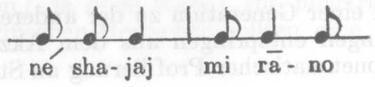
Die Akzentuation der Volksdichtung hat direkt auf die Formung musikalischer Rhythmik gewirkt. Betonte Silbe = schwerer Taktteil; unbetonte Silbe = leichter Taktteil; so entstanden zwei- und dreiteilige Taktschemen. Die kroatische Volksmelodik — in enger Anpassung an die Volksdichtung — entwickelte als elementare metrische Relationen Trochäus- und Daktilus-Metren ohne Auftakt. Den Auftakt in der Volksmelodik der Slovenen müsste man — nach Marko Bajuk — als eine »anakruse« deuten. In der kroatischen, so auch in der serbischen und bulgarischen Musik ist der Auftakt ein sicheres Zeichen, dass eine solche Melodie fremden Ursprungs ist; es kommt nur in den — von Kuhač so benannten — »Stadtlieder« vor. Ein solches Lied entstand durch eine Verschmelzung heimischer und fremder Tradition: weswegen man in den dalmatinischen Stadliedern einen Nachklang an italienische Volksmusik verspührt; in Bosnien und Herzegovina dringen auch orientalische Einflüsse hervor.

Die Daktil-Metren Führen in der Volksmusik der romanischen und germanischen Völker zu dreiteiligen Taktschemen, bei den Kroaten zu verschiedenen Zweivierteltakten, wo der Akzent meistens auf den schweren Taktteil kommt.

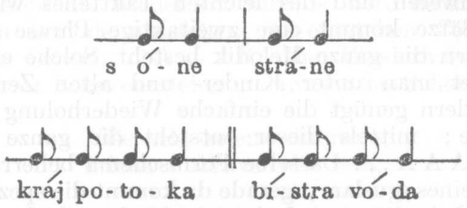
Aus Medumurje:



Aus Hrvatsko Zagorje:



Dieselbe Erscheinung findet man auch bei trochäischen Metren der Volksdichtung, die in der Melodik zu dreiteiligen Taktschemen hinführen:



Im Vortrage der »guslari«, auch in einigen Mädchenliedern, ist die musikalische Skansion wichtiger als die sprachliche Metrik.

Wenn im älteren ametrischen Volksgesange (ohne Taktschemen) die musikalische Rhythmik sich fast ausschliesslich nach dem Sprachakzent ordnet, so muss der Chorgesang — z. B. bei gemeinsamer Arbeit vieler Leute die notwendige, passende gemeinsame Bewegung ordnend — wie von selbst zur ebenmässigen Rhythmik hinführen. Ametrische Schemen enstanden aus prosaischer Rezitation, rhythmische aber aus der Metrik der Dichtung. Insofern bei der Melopoiie der Akzent tätig ist, kommt die betonte Silbe auf den schweren Taktteil. Beim Nacheinanderordnen gleicher leicht fasslichen Takte verschwand dann — unter Entwicklung des Taktgefühls — die Akzentprofilierung. Die Gesangsmelodie gewann Oberhand, die melodische Linie entwickelte sich nach eigenen rhythmischen Gesetzen.

In der kroatischen Volksmelodik ist der fünfteilige Takt nicht selten und zwar als $^5/_4$, $^5/_8$, auch $^5/_{16}$. Man könnte ihn als zusammengesetzt auffassen: entweder $^2/_4 + ^3/_4$ oder $^3/_4 + ^2/_4$. Siehe Notenbeispiel 2.

Die fünfteiligen Takte erscheinen in recht alten Zeremonie-Liedern besonders in nördlichen Küstengebieten. Da findet man gelegentlich verlägertes Dauern der Schlussnote, ähnlich der »mora ultimae vocis« im gregorianischen Choral.

In der Kroatischen Volksmelodik kommen auch polyrhythmische Taktschemen vor. Es folgen ungleiche Takte nacheinander; man kann aber doch ein Streben nach Symmetrie konstatieren, z. B. bei Wiederholung der dreitaktigen Phrase $^5/_8 + ^3/_8 + ^5/_8$. (Siehe Notenbeispiel 2.)

VI. Probleme der Architektonik.
Kleine Liedformen in litaneiartigen Folgen

Die Gestaltung der Melodie — die Melopoie — geschieht nach eigenen rein musikalischen Gesetzen, die dann die Form eines vokalen wie auch eines instrumentalen Satzes regeln.

Die einfachsten Sätze bestehen aus Tönen gleichen Dauers ; es sind dies gerade isometrische Motive. Die Gebundenheit mit den Worten des Textes ist bedeutend, das Akzentprinzip meistens bei der Hervorhebung des schweren und des leichten Taktteiles wirksam. Bei der Formung der Sätze kommt eine zweitaktige Phrase zum Vorschein, auf der sozusagen die ganze Melodik besteht. Solche einfachste Formbildungen findet man unter Kinder- und alten Zeremonie-Liedern. Diesen Volksliedern genügt die einfache Wiederholung derselben zweitaktigen Phrase ; mittels dieser entsteht die ganze Architektonik : die Form ist A A A A . . . Dasselbe Formschema beherrscht den ganzen langen Vortrag eines »guslar« ; gerade da kommt die spezielle Befähigung und Anwendbarkeit dieser einfachen Architektonik für gewisse Zwecke klar zu Tage. Im Vortrage eines »guslar« wickelt sich die Rezitation nur so rasch ab. Eine andere — mehr verwickelte Melodik — möchte das lebhafte Erzählen eines aufregenden Ereignissen nur verziehen ; die Zuhörer wollen aber schnell die Entwicklung dieses Ereignisses erfahren ; für die Vortragsmelodie haben sie fast kein Interesse. Eine solche Architektonik regelt dann die Anreihung der Strophen eines Tanzliedes, so auch die Anreihung kleiner Sätze in der instrumentalen Begleitung der Bewegung der Tänzer bei ihren lebhaften Tanzschritten.

In lyrischen Volksliedern tritt selbstverständlich das Streben nach mehr zusammengesetzten Melodien ; auch durchkomponierte Liedformen kommen zum Vorschein, doch kann man immer auch das Streben nach Aufbau feiner Einheit im melodischen Ausdruck konstatieren. Der Sänger verziert die einzelnen Teile seiner Gesangsweise reich, strebt aber alles zu einer passenden Gesamtheit zu verschmelzen. Deswegen — trotz regelmässiger Konstruktion der zweitaktigen und (seltener) dreitaktigen kleiner Liedformen — findet man recht grosse Verschiedenheit, ja auch bunte Üppigkeit der Formen im kroatischen Volksliede. Gerade wegen dieser Üppigkeit der Formgestaltung im Aufbau eines zusammenhängenden musikalischen Satzes kommt der Volkstondichter fast immer in Verlegenheit, da ihm nur ein kurzer Vers der Dichtung zur Verfügung steht : aus ihm muss er die Ganze Strophe bzw. die ganze kleine Liedform der Gesangsweise zusammenstellen. In der Volksdichtung bestehen keine Strophen ; nur in den schon so genannten »Stadtliedern« kommen strophenähnliche Bildungen vor, was ein Zeichen neueren Ursprungs, dazu oft auch fremden Einflusses ist.

Wie ensteht aber aus einem einzigen Verse eine ganze zusammenhängende Strophenbildung? Sie wird erstens durch Wiederholung des Textes, zweitens durch Beifügung verschiedener Klangsilben, ja auch ganzer Klangworte erreicht.

Die Wiederholung des Textes geschieht auf mehrfacher Weise. Man muss einfaches Wiederholen vom zusammengesetzten (wo man das schon Wiederholte wiederholt), weiter teilweises vom ausführlichen

Wiederholen unterscheiden. Die zweitaktige (oder dreitaktige) melodische Phrase wird wiederholt, diese Wiederholung soll dann das Gefühl eines geschlossenen musikalischen Satzes erwecken ; wenn dann ein solcher Satz noch einmal wiederholt wird, so wird damit der Eindruck einer kompletten Periode entstehen. So entstehen Formen mit dem architektonischen Schema 2 A + 2 B. Die Wiederholung kann aber auch in umgekehrter Folge entstehen ; dann ist das Schema A B + B A ; z. B.

Više sela zelena dubrava,
zelena dubrava više sela.

Die teilweise Wiederholung kann am Anfange des Verses, aber auch in dessen Mitte erscheinen ; z. B.

Djevojka se,
djevojka se krivo kunijaše.

Es kann vorkommen, dass dabei auch einzelne Silben wiederholt werden ; z. B.

Kupi ko-
kupi konja

oder

Kiša pa-
pade dolje na livade.

Wenn dann auch durch teilweise oder ausführliche Wiederholung noch immer nicht genug Wortsilben für die ganze Melodie zur Verfügung sind, wären einige Melodietöne ohne Text. Geschieht dies am Ende des Verses, so kann man die nötigen Silben aus dem Anfange des nächsten Verses entnehmen ; womit dann gleich ein Zeichen gegeben ist : das Volkslied ist nicht beendet, man soll eine Fortsetzung des Liedes erwarten.

Kuba untersuchte den Aufbau der Strophen in bosnisch-herzegovinischen Volksliedern und fand recht komplizierte architektonische Schemen, z. B. 2 A B + 2. (2A + B) u. s. w. Mit solchen Analysen wies Kuba auf die reiche Buntheit feiner kleinen Architektonik in der kroatischen Volksmusik. Als Beispiel soll der Strophenbau aus einem einzigen Verse im Volksliede »Popuhnul je tihi vetar« aus dem kroatischen Küstenlande angeführt sein :

Popuhnul je,
Popuhnul je tihi vetar,
popuhnul je ;
trajna nena,
nina nena, trajna nena,
tihi vetar.

Da kommt gleich die Verwendung der eingefügten sinnlosen Klangsilben zum Vorschein.

7.

A-laj i-mam ko-se, tu-lu ib-ri-ši-ma; a-laj i-mam

Refrain

ko-se, tu-lu ib-ri-ši-ma! Bo-ga mi, Bo-ga,

Bog mi je da de; du-še mi du-še, maj-ka me

ro-di. Ne lu-duj, ne bu-da-li; os-ta-ni se,

lu-do mla-do, ne Za-duj se sev-da go-le-ma.

Es kommen aber auch Klangworte mit Sinn vor, obwohl sie keine Beziehung zu den Textworten der Dichtung haben; so z. B. »djevojko«, »draga dušo moja«, »more«, »aman«, »uznu« oder ähnlich (einige von angeführten Worten sind türkisch-arabischen Ursprungs; sie erscheinen besonders in bosnisch-herzegovinischen Liedern). Gelegentlich werden auch Ausrufs-Silben verwendet: oj!, ej!, ih! Besonders oft und zwar in reichen melismatischen Wendungen kommt der Ausruf »oj!« (siehe Notenbeispiel 5.) vor. Solche Beifügung sinnloser Klangsilben hatte in dem istrischen Volksliede einen besonderen Namen bekommen; man nennt dies »ta rankanje«.

Im Aufbau des musikalischen Satzes erscheinen auch ganze oder teilweise Wiederholungen der musikalischen Phrasen; bei einer solchen Wiederholung können dann entweder nur rhythmische oder auch melodische Variationen entstehen, aber auch melodische Verzierungen der musikalischen Phrase vorkommen. Das Einfügen der Klang-Silben und Worte unterbricht gerade die Erzählung der Dichtung (es entstand eben aus melopoiischen Gründen) und kann — in vielen bosnisch-herzegovinischen Volksliedern — recht umfangreich sein, in einigen Fällen umfangreicher als eben der Vers selbst. In vielen dalmatinischen

Volksliedern kommen ausgedehnte Melismen auf der Klangsilbe »oj« vor; der Sänger verwendet bei deren Ausführung sehr kleine Intervalle in trillerähnlichen Folgen, auch in Staccato-Tönen von sehr kurzer Dauer. Eine solche melismatische Bildung steht meistens am Anfange der musikalischen Strophe und mit ihr wird auch der musikalische Satz zum Schluss gebracht; zwischen diesen beiden ausgedehnten Melismen befindet sich nur eine syllabische Rezitation des einzigen Verses der Volksliedes. In dieser Form ist — eigentlich — besonders das pneumatische Prinzip bei der Melopoiie melodiebildend. Das Musikalische steht eben über dem Dichterischen; die Worte des Textverses ordnen sich jedoch nach dem Akzent-Princip. Hier kommt — nach Dobronic — die kleine dreiteilige Liedform deutlich zum Vorschein A B A.

Ein regulärer Refrain kommt in der Kroatischen Volksmelodik oft vor; er hat auch seine eigene architektonische Bedeutung, denn er bindet bei der Anreihung vieler gleichen Strophen eben durch sein wiederholtes regelmässiges Auftreten alles zu einer stärker ausgeprägten Einheit.

Die reiche Buntheit der winzigen Details im Aufbau der Kleinen zweiteiligen Liedform — und diese Form überwiegt in der Volkslyrik — ist ein bedeutendes Zeichen der grossen Schöpferkraft der unbekannten Volkstondichter.

Durch die Wiederholung einiger Teile der Melodie (einiger Motive, Phrasen u. s. w.) ensteht die Gefahr, dass bei dem Hörer das Gefühl der Monotonie hervorgerufen wird. Dieser Gefahr kann man einigermassen so ausweichen, dass man bei der Wiederholung eine Diminution (= Verkleinerung der metrischen Einheiten aller Töne eines Motivs oder nur einiger Teile des Motivs) verwendet. Damit verschwindet zwar die Symmetrie, die melodische Linie wird doch lebhafter. Dieses Mittel, wie auch das schon erwähnte Variiren (bei dem oft der Umfang des Motivs wechselt) — alles dient nur dazu, die gewünschte besondere Stimmung hervorzurufen.

Zuletzt: die grosse Form aller kroatischen Volksmelodik — eigentlich die erreichbare meist entwickelte Form des Musikausdrucks aller Völker — ist das Strophenlied = eine Reihe der Strophen, die in grösseren oder kleineren Zeitabschnitten nacheinanderfolgen. Wenn dies ein rein vokales Volkslied ist, die zeitabstände zwischen den Strophen sind nicht gross; die Sänger brauchen diese Pausen um ihre oft stark angestrengte Kehlen auszuruhen zu lassen. Der »guslar« streicht auf seiner »gusla« seine Zwischespiele, der Dudelsackpfeifer pfeift reich verzierte Zwischensätze zwischen die einzelnen Strophen des Tanzliedes.

Diese grosse Strophenform mannte Dr. *Robert Lach* mit Recht die Litanei-Form: die Reihe kurzer Musiksätze, durch einen gemeinsamen Refrain zusammengehalten und mit gleicher melodischer Kadenz (die stellenweise den Refrain auch ersetzen kann), ist eben die Form einer Litanei.

LITERATUR:

Franjo Š. Kuhač: »Osebine pučke glazbe naročito hrvatske«. Rad Jugoslavenske akademije, knjiga 160., 174. i 176.
Ludvik Kuba: »Narodna glazbena umjetnost a Dalmaciji«. Zbornik za narodni život i običaje, knjiga III. i IV.
Franjo Š. Kuhač: Turski živalj u pučkoj glazbi Srba, Hrvata i Bugara. Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo 1898.
Ludvik Kuba: »Cesty za slovanskou pisni.« II. Prag 1935.
Milovan Gavazzi: »Pregled karakteristika pučke muzike južnih Slavena.« Lud slowianski III. — 1927.
Božidar Širola: »Problemi našeg muzičkog folklora.« Zbornik za narodni život i običaje, knjiga XXVIII.
Božidar Širola: »Cod. S. M. Jadrensis.« Sveta Cecilija XXXVII. — 1943.
Marko Bajuk: »Mera v slovenski narodni pesni.« Ljubljana 1925.
Robert Lach: »Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie.« Leipzig, Kahnt.
Guido Adler: »Über Heterophonie.« Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XV. 1909.
Vasil Stojin: »Hypothese sur l'origine bulgare de la diaphonie.« Sofije 1925.
Vinko Žganec: »Hrvatske pučke popijevke iz Medumurja.« Izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1924.
Antun Dobronić: »Ojkanje«. Zbornik na narodni život i običaje, 1915.
St. St. Mokranjac: »Srpske narodne pesme i igre« (iz Levča). Ethnografski zbornik Srpske kralj. akademije. Beograd, 1902.
Ivan Matetić—Ronjgov: »Još o bilježenju istarskih stavinskih popijevki.« Sv. Cecilija XX. 1926.

TIBERIU ALEXANDRU

TILINCA
EIN URALTES RUMÄNISCHES VOLKSINSTRUMENT

Das rumänische Volk hat im Laufe seiner Geschichte Musikinstrumente verschiedenster Art hergestellt, welche der Notwendigkeit, seiner wunderbaren und unerschöpflichen Kunst Ausdruck zu geben, angepasst wurden.

Unter den verschiedenen Kategorien der rumänischen Volksinstrumente sind die Aerophone am meisten verbreitet. Es ist anzunehmen, dass sie sich in enger Verbindung mit dem seit alters her gepflegten Hirtenleben des Volkes entwickelt haben, Lebensweise, welche erst seit Anfang des vorigen Jahrhunderts allmählich aufgegeben wurde. Den letzten Forschungen nach, kennen wir heute zum Beispiel fünf Arten von Alphörnern, durch die Form ihrer Klangröhre unterschieden (zylindrisch oder kegelförmig, gerade oder gebogen), fünf Arten von Dudelsäcken mit verschiedener Bauart der Schalmei (einfach oder doppelt und mit wechselnder Anzahl der Grifflöcher) und eine Flötenfamilie mit dreizehn Mitgliedern.

Die Flöten sind die meist verbreiteten und zugleich den Rumänen beliebtesten Instrumente. Nach altem Volksglauben ist die Flöte göttlicher Herkunft: Gott habe die Flöte und das Schaf erschaffen, der Teufel den Dudelsack und die Ziege; in alten rumänischen *Colinde* (Weihnachtsliedern) wird Gott als ein alter Hirte mit weissem Haar und Bart dargestellt, der seine Schafherde weidet und dabei Flöte spielt; eine Variante der Prometheuslegende im rumänischen Folklore erzählt, dass Gott und Sankt Petrus eine Kohle aus dem im Besitze des unreinen Geistes befindlichen Feuer entwandten und sie den Menschen, in einer Flöte verborgen, überreichten, »darum — heisst es in der Legende — ist die Flöte rein göttlicher Herkunft«. Das rumänische Volkslied bekundet von einem Hirten, der sich um keinen Preis von seinem lieben Instrument trennen mag und selbst in den letzten Augenblicken seines Lebens der Flöte gedenkt; er äussert den Wunsch, dass sie auf sein Grab gepflanzt

werde, mit der Mundöffnung nach der Windrichtung; sobald dann der Wind bläst, würde die Flöte tönen und die Schafe sich um sein Grab scharen, um ihn mit bitteren Tränen zu beweinen.

Die verschiedenen Arten von Flöten, die das rumänische Volk kennt, unterscheiden sich voneinander:

a) *nach Bauart der Tonerzeugungsbestandteile:* mit quer- oder seitlich angebrachtem Mundloch; mit oder ohne Kern; ohne oder mit (fünf, sechs, sieben oder mehreren) Grifflöchern; einfache Flöten (mit einer Röhre) oder doppelte (mit zwei Röhren);

b) *nach äusserer Form der Klangröhre:* leicht kegelförmig oder zylindrisch geformte;

c) *nach Haltung beim Spiel:* gerade (mit Kern), halbquergehaltene (ohne Kern) und quergehaltene (mit quergestelltem Mundloch);

d) *nach Herstellungsmaterial:* aus Holz (verschiedener Arten: Esche, Korbweide, Pflaumenbaum, Hornstrauch, Haselnuss, Holunder, Kirschbaum, Weichselbaum, Platane, Flachsseide u. a.) aus Rohr, aus Metall (Messing, Aluminium, Eisen u. a.) und sehr selten aus Bein;

e) *nach Länge:* kleine (bis 35 cm), mittlere (35—50 cm) und grosse (über 50 cm).

Bezüglich der Anzahl der Grifflöcher ist folgendes zu bemerken: Flöten mit sechs Grifflöchern werden mit Kern, ohne Kern oder mit seitlich angebrachtem Mundloch hergestellt; solche, die fünf Grifflöcher haben sind mit Kern versehen, solche mit sieben Grifflöchern werden mit Kern, ohne Kern oder mit seitlich angebrachten Mundloch gebaut, und solche, die mehr als sieben Grifflöcher haben wieder ohne Kern.

Es ist selbstverständlich, dass alle diese Eigenarten die Klassifizierung der Flötenfamilie sehr erschwerten. Ausserdem fehlt uns eine einheitliche Volksterminologie, denn entweder wird derselbe Ausdruck, im ganzen Lande, für verschiedene Arten von Instrumenten gebraucht oder hat ein und dasselbe Instrument an verschiedenen Orten verschiedene Namen. Aus diesem Grunde waren wir gezwungen die meist verwendeten Bezeichnungen zu benützen und sie zu verallgemeinern, so wie wir es in der beigefügten Systematisierungstabelle versucht haben.

Alle Flötengattungen sind von den Ausführenden selbst oder von Kleinhandwerkern, die am Dorfe leben, hergestellt und im ganzen Lande verbreitet. Man kennt in Rumänien auch einige Ortschaften, wahre Flötenbauzentren, wie z. B. das siebenbürgische Dorf Hodac — Bezirk Reghin, wo ungefähr 90 Halbberufsinstrumentenbauer jährlich über 100 000 Flöten herstellen. Die meisten verkaufen ihre Ware selbst, indem sie von einem Jahrmarkt zum anderen wandern und ihre Instrumente anbieten.

Des primitiven Herstellungsverfahrens zufolge, das nach empirischen Messystemen geschieht, wobei die Finger, ein Stück Faden, ein Zweig oder eine bereits fertiggestellte Flöte u. a. zum Messen dienen, ergibt fast jede Flöte eine andere Skala. Sehr wenige Instrumentenbauer

beschäftigen sich mit der Herstellung von gleichgestimmten Flöten, nach einer Absoluten Tonhöhe. Eher findet man Handwerker, die sich Mühe geben besonders verzierte Instrumente zu bauen. Sie fertigen schön geschnitzte, in Metall, Bein oder Kirschholzrinde eingefasste Flöten, die wertvolle Volkskunstgegenstände darstellen.

		Benennung	Grifflöcher	Grösse	Herstellungs-material
MIT QUERANGESTELLTEM MUNDLOCH	ohne Kern (halbquergestellt)	1) *Tilinca*	—	gross	Holz, Metall
		2) *Moldauische Flöte*	6	kleine, gross	
		3) *Flöte aus der Dobrudscha*	7 das 7te hinterständig	klein, mittel	Holz, Rohr
		4) *Bulgarische Flöte (Kaval)*	8	gross (aus drei Teilen bestehend)	Holz in Bein eingefasst
	Mit Kern (gerade)	5) *Tilinca mit Kern*	—	gross	Aus Holz (sehr selten aus Metall oder Bein)
		6) *Caval*	5	gross, klein	
		7) *Flöte*	6	gross, mittel, klein	
		8) *Doppelflöte* (mit gleichen Röhren)	6	klein, mittel	
		9) *Doppelflöte* (mit gleichen Röhren)	7 (das 7te auf der Begleitröhre)	klein, mittel	
		10) *Doppelflöte* (mit kurzer Begleitröhre)	6	klein, mittel	
		11) *Flöte* (sehr selten)	7 (das 7te hinterständig)	klein	
Mit seitlichem Mundloch	Querflöte	12) *Volksflöte*	6	klein, gross	Holz
		13) *Volksflöte*	7 (alle vorderständig)	gross	

Bemerkung: In diese Tabelle wurde die Panflöte *(naiul)* nicht eingetragen, obwohl sie mit der Flötenfamilie verwandt ist.

Die vielen Eigenarten, als Folge der uneinheitlichen Bauart, sind der Grund dafür, dass jeder Ausführende gerne auf seinem eigenen Instrument spielt, und nicht auf einem anderen, wobei er mit Überzeugung behauptet, es sei nicht entsprechend.

Die Flöte wird vorzugsweise von den Hirten gespielt. Ihr ganzes musikalisches Repertoire enthält Melodien, welche in engem Zusammenhang mit ihrer täglichen Beschäftigung stehen, und einige, welche zumeist ihre uralte magische Bedeutung längst verloren haben: *»Beim Melken der Schafe«*, *»Beim Messen der Milch«*, *»Beim Käsen der Milch«* oder *»Bei der Käseherstellung«*; Wandergesänge: *»Der Aufbruch«*, *»Wenn die Schafe den Berg hinaufziehen«*, *»Wenn sie die Hürde verlassen«*, *»Wenn die Schafe in das Tal herabsteigen«* etc.; Weidemelodien: *»Wenn die Schafe am Bergabhang weiden«*, *»Gesang des Weidens«*; ausserdem Signale, wie z. B.: *»Das Zusammenrufen der Schafe in der Schäferei«*, *»Wenn die Schafe zum Weiden gerufen werden«*, *»Wenn die Schafe vom Berge gerufen werden«*, *»Die Rückkehr der Schafe«*; oder Tänze, wie beispielsweise: *»Die Hirten-Bătuta«*, *»Der Hirtengürteltanz« (Brîul)*, *»Der Hirte« (Ciobănasul)*, *»Der Hirtentanz« (Ciobăneasca)* u. a. Auf der Flöte wird meistens auch die »Musikalische Erzählung«: *»Der Hirte, der seine Schafe verloren hat«* vorgetragen, welche, in vielen Teilen des Landes, ohne Text bekannt ist. Den schlichten Inhalt dieser wahren musikalischen Volksdichtung kennt jedermann und wird er in der Reihenfolge der Melodien — Trauerlied — Tanz — Trauerlied — Tanz — folgendermassen ausgelegt: Ein Hirte sucht seine verlorene Herde, wobei er einen Trauergesang anstimmt. Plötzlich glaubt er in der Ferne seine Herde zu sehen. Sein trauriger Gesang verwandelt sich in einen lebendigen Tanz. Aber der Hirte hat sich geirrt: er wurde durch einige weisse Steine irregeführt. Die wehmütige Melodie tritt wieder auf. Endlich findet der Hirte seine Schafe und die Erzählung schliesst mit einem Tanz »voll lauter Freude dass er sie gefunden hat«. Ebenfalls wird auf der Flöte die Geschichte des Hirten, der auf der Bergspitze von Sehnsucht nach seinen Schafen umgekommen ist, vorgetragen. Die wehmütigen Volkslieder *(doine)*, langsame Melodien, sehr reich an Verzierungen, werden meistens auf grossen Flöten gespielt; die Tänze vorzugsweise auf kleinen. Früher wurde in den rumänischen Dörfern nach der Flöte und nach dem Dudelsack getanzt. Heute wird nur in wenigen Teilen des Landes, wie z. B. in einigen Dörfern des Bezirkes Hunedoara, zur festtäglichen »Hora« die Flöte geblasen. Hingegen werden aber im allgemeinem die Bauernzusammenkünfte mit Tanz nach den Klängen der Flöte abgeschlossen. Zum Flötenspiel wird oft der traditionelle Glückwunsch des *»Pfluges«* vorgetragen und um Neujahr werden die Volksspiele *»Ziege«* und *»Bär«* in Verkleidung vorgeführt. Schliesslich wird in einigen Teilen des Landes auch zum Totenzeremoniell auf der Flöte gespielt.

*

Die einfachste Flöte ist die *Tilinca* oder die *Telinca*[1] eine einfache

[1] lies: Tilinka und Telinka.

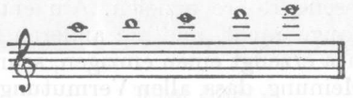
Röhre von ungefähr 60—70 cm., an beiden Enden offen, ohne Grifflöcher und mit verengtem Anblasende.

Um auf der Tilinca, welche beim Spiel etwas quer gehalten wird, zu blasen, werden die Lippen leicht zugespitzt damit die Luftsäule die gewünschte Form erhält, indem man sie gegen das engere Ende lenkt, wo sie zerteilt und in Schwingung gesetzt wird. Die verschiedenen Obertöne des Grundtons werden durch stärkeres oder schwächeres Blasen erzeugt, sowie durch Öffnen oder Schliessen des unteren Endes der Röhre mit Hilfe des Zeigefingers.

Die älteste Bechreibung dieses primitiven Instrumentes stammt von *Franz Joseph Sulzer* und wird im zweiten Band seines Werkes *Geschichte des transalpinischen Daciens*[2] folgendermassen geschildert:

»... Die dritte [Flöte oder Pfeife], Tielinka genannt, hat weder Stöpsel, noch Löcher, ist aus Weiden gemachet, und giebt die verlangten Töne, je nachdem man die untere Oeffnung mehr, oder weniger mit dem Finger zuzudecken, oder offen zu lassen weis«.

Ein Jahrhundert später hat der rumänische Forscher *Teodor T. Burada* in seinem Aufsatz *Forschungen über die Tänze und Musikinstrumente der Rumänen*,[3] dieses Instrument genauer beschrieben: »Da wir die Flöten, die das Volk benützt untersucht haben, glauben wir, dass die Tilinka unser primitives Blasinstrument ist und der Flötenfamilie angehört. Sie besteht aus einer zylindrischen Röhre aus durchgebohrten Holunder-, Platanen- oder Kornweidenholz; die Alten erzählen dass sie früher auch aus Lindenholzrinde hergestellt wurde *(tilia)*. Etliche (Flöten) sind an einigen Stellen in Kirschholzrinde eingefasst, damit sie nicht springen. Die Tilinca ist 65 cm lang und 66 mm dick; auf ihr spielen die Hirten beim Weiden der Schafe, indem sie an einem Ende hineinblasen, das andere mit dem Zeigefinger berühren um auf diese Weise verschiedene Töne hervorzubringen, je nachdem das untere Ende mehr oder wenig bedeckt wird. Dieses Instrument ist das unvollkommenste unter allen Flöten, die unser Volk gebraucht. Die hervorgebrachten Töne haben einen ziemlich schrillen und unklaren Klang. Auf ihr werden wenige, eintönige Lieder gespielt, weil sie nur folgende Töne erzeugen kann



[2] Franz Joseph Sulzer: *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, Wien, Rudolf Gräffer, 1781, S. 419.

[3] Teodor T. Burada: *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de musică a le Românilor* in *Almanah Musical*, II, Iaşi, H. Goldner, 1877, S. 71.

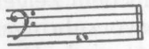
Um auf der Tilinca zu spielen muss man sie ziemlich quer zur Lippe halten.«

Eine andere ausführliche Beschreibung stammt von *Béla Bartók* und ist in der Einleitung zu seiner Monographie *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*[4] wiedergegeben. Bartók hat in Maramureş auch eine Tilinca mit Kern entdeckt ; das ist eine Vorrichtung, welche das Blasen erleichtert und besteht aus einem Pfropfen, der das eine Ende der Röhre schliesst, sodass eine kleine rechteckige Öffnung — »Licht« genannt — freibleibt und aus einem vier- oder rechteckigen, in die Röhrenwand eingeschnittenen »Fenster« — ähnlich der Blockflöte. Eine solche tilinca hat auch Burada im Jahre 1894 bei den Hirten rumänischer Herkunft in Mähren entdeckt.

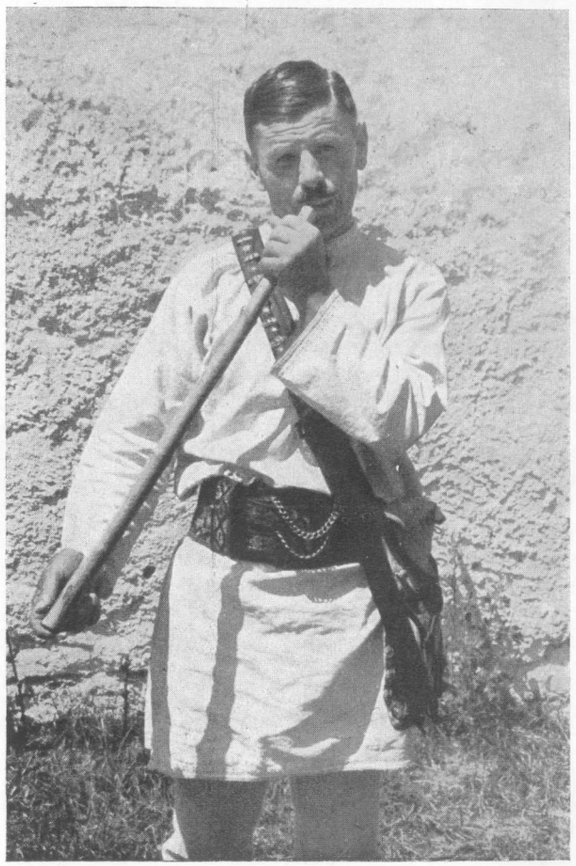
Wir führen *Bartóks* Beschreibung der beiden Tilinca-arten an :

»Die "*Tilincă cu dup*", dünne, ungefähr 80 cm. lange Holz-Spaltflöte ohne Grifflöcher«.

»Die "*Tilincă fără dup*", der vorigen ähnliche, grifflochlose Langflöte ohne Spalt. Dieser wird durch eigenartiges Spitzen der Lippen ersetzt, wobei die Flöte etwas schief gehalten wird (ähnlich wie die nordafrikanische *Gsba)*. Auf den beiden *Tilincă*-Arten kann man, da Grifflöcher fehlen, nur Naturtöne hervorbringen. Beim Spielen wird die untere Öffnung der Flöte mit dem Zeigefinger der linken Hand zeitweise mit ganz bestimmter Absicht für einen Augenblick verschlossen. Welche Wirkung dieses Zuhalten hat und bei welchen Tönen es geschieht, konnte ich weder an Ort und Stelle, noch aus den Phonogrammen feststellen. Auf den beiden *Tilincăs* kann angeblich nur die *Horă lungă* gespielt werden.«

Bartók teilt uns im *Zenei Lexikon* mit, dass der Grundton der Tilinca um  liegt, während der Durchmesser und die Länge der Röhre das Hervorbringen der natürlichen Obertonreihe bis zum 12-ten Oberton gestattet. Zugleich erfahren wir dass »die Szekler aus Mureş-Turda eine entartete Form der Tilinca kennen : Im Frühling schneiden die Kinder einen ungefähr handlangen Weidenast, dessen Schale sie bis zur Hälfte des Astes lösen und auf diese Weise eine an einem Ende geschlossene Röhre erzielen. Am entgegengesetzten Ende wird ein Flötenkern angebracht, und am anderen Ende ein Loch eingeschnitten. Diese Tilinca erzeugt einen einzigen, schrillen und schreienden Ton«. *Bartók* ist der Meinung, dass, allen Vermutungen nach, den Szeklern auch die originale Form des Instrumentes bekannt war, wie übrigens

[4] Béla Bartók : *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* in *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, V, München, Drei Masken Verlag, 1923, S. XXVI.



Mihai Lăcătuş

auch sprachlich zwischen Tilinca und Flöte sehr genau unterschieden wird.[5]

Die Tilinca ist ein sehr seltenes Instrument. In einem Vierteljahrhundert konnte die *Arhiva de Folclor* des ehemaligen rumänischen Komponistenvereines und seit 1949 das *Institutul de Folclor* nur drei Tilincaspieler entdecken, von denen *Mihai Lăcătuş* (1951 im Alter von 49 Jahren) der begabteste ist. *Mihai Lăcătuş*, Bauer aus Cîmpulung-Suceava, konnte nur drei Volksschulklassen besuchen. Er war in der Forstarbeit tätig und viele Jahre Hirte. Er ist ein begeisterter Instrumentenbauer und ein tüchtiger Volksinstrumentenspieler. Er spielt mit Hilfe eines Blattes, einer Birkenrinde, bläst das Alphorn, die Tilinca, die Flöte ohne Kern, die Flöte mit Kern, spielt Cobza (eine Art Laute) und Geige ; gleichzeitig ist er ein guter Kenner der Volkskunst seiner Gegend. Augenblicklich ist *Mihai Lăcătuş* Direktor des Kulturheimes von *Capu Satului*, das westliche Viertel der Stadt, wo er schon viele Jahre tätig war.

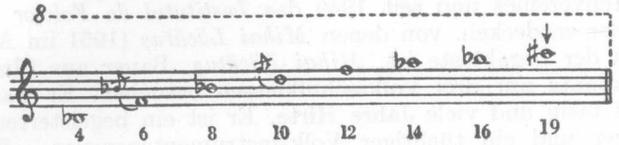
Im Rahmen seiner Tätigkeit innerhalb des Kulturheimes beschäftigt sich *Lăcătuş* mit der Ausbildung junger Volksinstrumentenspieler und ist ständig bemüht das künstlerische Niveau seines moldauischen Flötenensembles zu heben, zu welchem Zweck er auch eine Flötenfamilie gebaut hat.

Die Tilinca, auf welcher *Mihai Lăcătuş* zur Magnetophonaufnahme spielte, und die nun in die Instrumentensammlung des Institutul de Folclor eingegangen ist, besteht aus einer Holunderholzröhre von 69 cm. Länge, mit einem inneren Durchmesser von ungefähr 2 cm., unregelmässigem Prophil und einer nicht zentrierten Öffnung. Lăcătuş erklärt, dass die Länge der Röhre nach der Länge des Armes festsetzt wurde und zwar so, dass er mühelos die Röhre am unteren Ende mit dem Finger schliessen könne ; der innere Durchmesser der Röhre entspricht ungefähr der Stärke des kleinen Fingers : »etwas mehr als der kleine Finger«, »bis zur Nagelhöhe«, so dass »der kleine Finger in die Röhrenöffnung passt«.

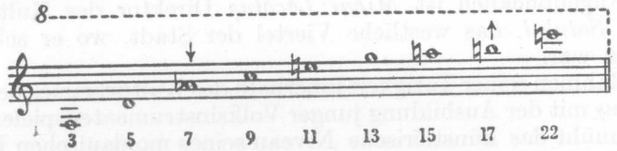
Die Tilinca kann auch aus Weiden = Korbweidenrinde oder aus anderem Holz gebaut werden, wie z. B. aus Platane, Korbweide, Hornstrauch u. s. w., oder aus Metall. Die aus Holz hergestellten Instrumente müssen vor dem Spielen nassgemacht werden, um einen Ausgleich *der Wände* zu erlangen. Das Spielen fordert vom Ausführenden eine gewisse Anstrengung und Aufmerksamkeit, damit der ständige Wechsel

[5] *Zenei Lexikon*, Szerkesztették : Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, II, Budapest, Győző Andor, 1931, S. 61, innerhalb des Absatzes : *Magyar népi hangszerek (Ungarische Volksinstrumente)*. Leider konnten wir zwei Schriften Bartóks, in denen er vermutlich auch über die Tilinca spricht, nicht auffinden und zwar : *A hangszeres zene folklórja Magyarországon (Folklore der Instrumentalmusik in Ungarn)*, veröffentl. in *Zeneközlöny*, Budapest, 1911—1912 und *Primitiv népi hangszerek Magyarországon (Primitive Volksinstrumente in Ungarn)*, veröffentl. i. d. Ztschr. *Zenei Szemle*, Temesvár, 1917.

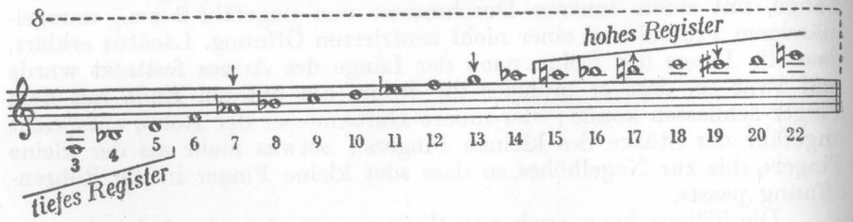
der Stärke der *Luftzufuhr* mit dem Öffnen und Schliessen des Rohrendes übereinstimme. Die Magnetophonaufnahme weist folgendes Ergebnis auf: Mit offener Röhre:



Mit geschlossener Röhre:



Bei abwechselndem Öffnem und Schliessen der Röhre:



Die Obertöne 18 und 20 wurden nur bei der dritten Aufnahme ausgeführt (bei wechselndem Öffnen und Schliessen der Röhre); dafür wurden aber bei dieser Gelegenheit die Obertöne 3, 11, 16 und 17 nicht hervorgebracht. In unserem dritten Beispiel haben wir aber die ganze Reihe der Obertöne, die *Mihai Lăcătuș* aus seiner Tilinca gespielt hat, eingeschlossen. Man bemerke den 13-ten Oberton: *g* an Stelle von *ges*, das unklar klingt.

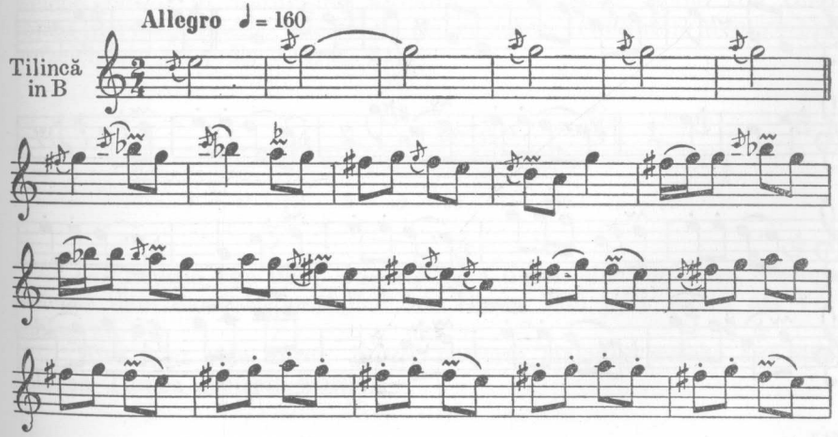
Der Ausführende benützte nie während des Spiels die äussersten Lagen des Instrumentes (u. zw. die Obertöne 3 u. 4 und von 16 aufwärts); die tiefen Töne haben einen matten Klang und sind schwer anzublasen, die hohen Töne klingen schrill und sind ebenfalls schwer wiederzugeben. Der Klang der Tilinca ist im allgemeinen schrill, wie gezischst und ziemlich rauh.

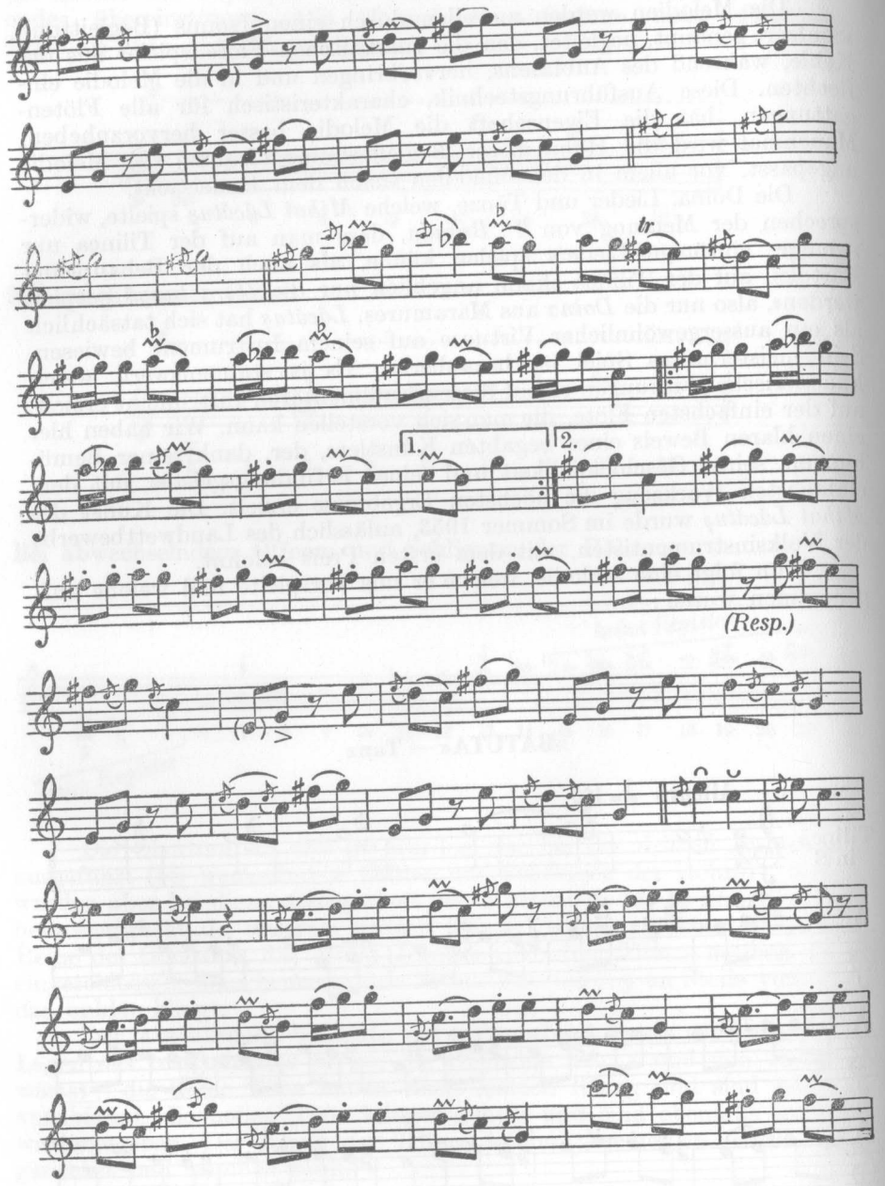
Die Melodien werden zuweilen durch einen Isonus (Begleitton), »Senfzer« genannt, begleitet, den die rumänischen Flötenspieler aus der Kehle, während des Anblasens, hervorbringen und in die Melodie einflechten. Diese Ausführungstechnik, charakteristisch für alle Flötengattungen, hat die Eigenschaft die Melodie besser hervorzuheben. Manchmal wird die Höhe dieser Begleitstimme (Isonus) der Melodie angepasst, vor allem in den Melodien »nach dem Dudelsack«.

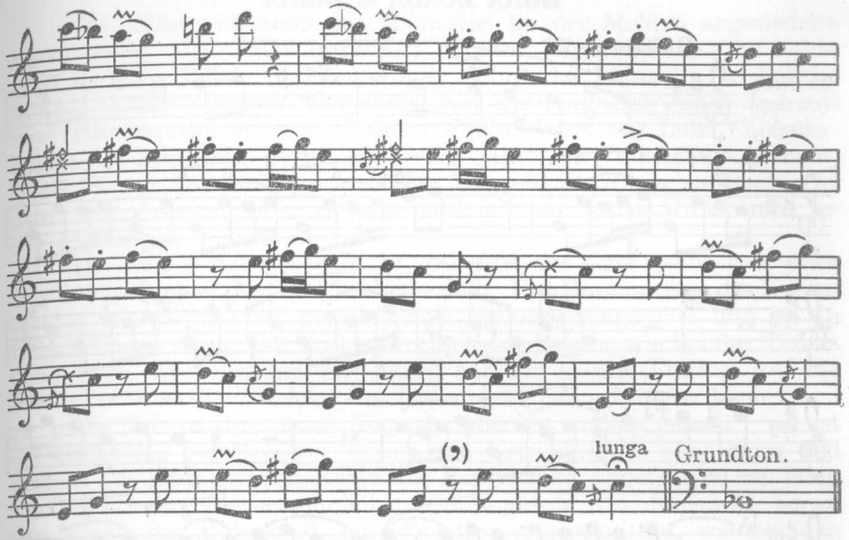
Die Doina, Lieder und Tänze, welche *Mihai Lăcătuș* spielte, widersprechen der Meinung von *T. Burada*, dass man auf der Tilinca nur »wenige, eintönige Lieder« spielen könne, als auch der Behauptung Bartóks, auf der Tilinca »kann angeblich nur die *Hora lungă* gespielt werden«, also nur die *Doina* aus Maramureș. *Lăcătuș* hat sich tatsächlich als ein aussergewöhnlicher Virtuose auf seinem Instrument bewiesen. Sein meisterhaftes Spiel ist bezaubernd. Es ist staunenswert, welch künstlerische Wirkungen er auf diesem rudimentären Instrument erzielt, auf der einfachsten Flöte, die man sich vorstellen kann. Wir haben hier einen klaren Beweis eines begabten Künstlers, der, dank seiner Bemühungen, seiner Geschicklichkeit und seines Erfindungsgeistes, mit dem einfachsten Werkzeug die höchsten Ergebnisse erzielt. Die Kunst des *Mihai Lăcătuș* wurde im Sommer 1953, anlässlich des Landwettbewerbs der Volksinstrumentisten, mit dem ersten Preis belohnt.

Nun folgt eine Melodie, welche er uns vorspielte und welche aufgenommen wurde:

»BĂTUTA« — Tanz



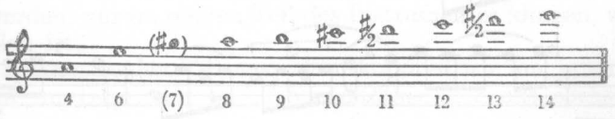




Mg. 30 g
Notiert: P. Bentoiu
und B. Marcu

Capu Satului (Cîmpulung—Suceava)
Mihai Lăcătuş, 49 Jahre
Aufgenommen von Tiberiu Alexandru,
23. III. 1951

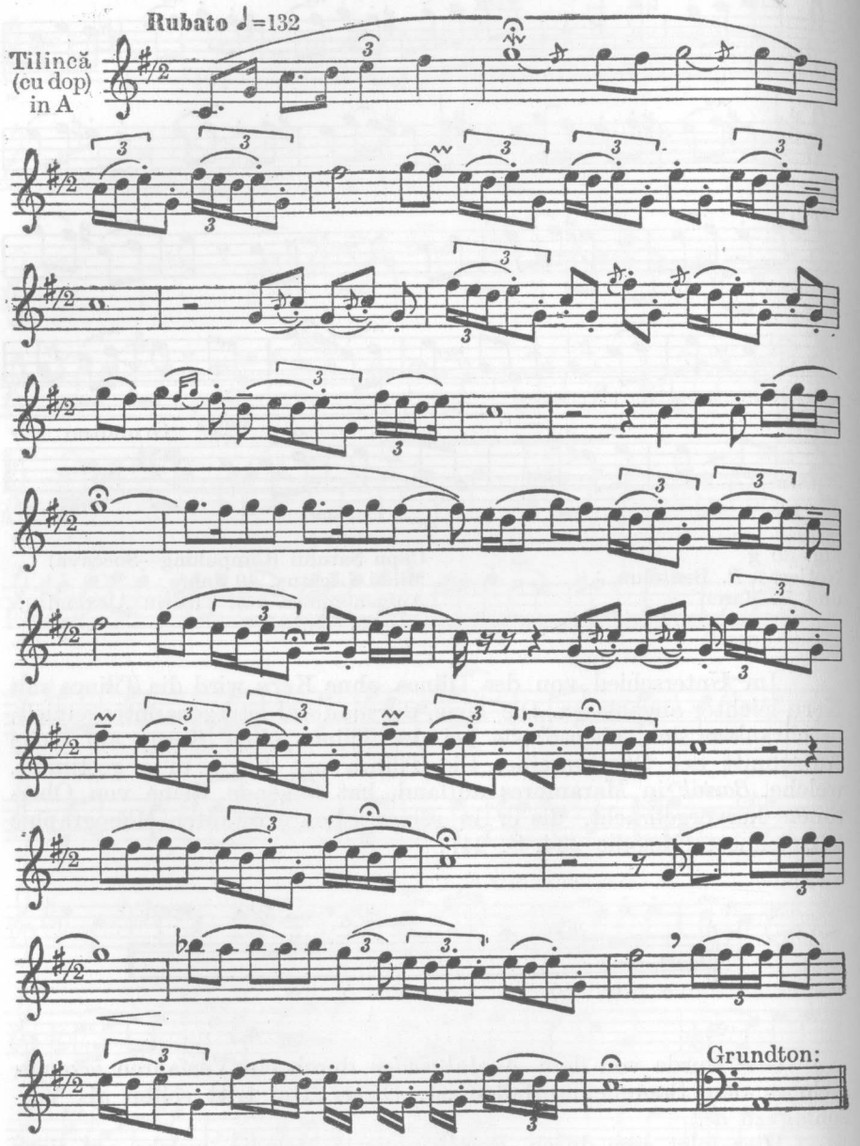
Im Unterschied von der Tilinca ohne Kern wird die Tilinca mit Kern leichter angeblasen. Die Töne, die man auf letztgenannter erzielt, beschränken sich, ebenso wie bei der Tilinca ohne Kern, auf einen Ausschnitt der Obertonreihe. Die Tilinca mit Kern, in *a* gestimmt, welche *Bartók* in Maramureş auffand, hat folgende Reihe von Obertönen hervorgebracht, die er in seiner schon erwähnten Monographie aufzeichnete (Melodie 23 i, S. 24):



*Gis*² wurde von dem *Ausführenden* durch ein Verfahren erzeugt, welches dem Sammler entfallen ist. Dieser Ton tritt selten als Vorschlag zu a^2.

Hier folgt eine durch *Bartók* notierte Melodie, welche auf einer solchen Tilinca gespielt wurde:

HORA LUNGĂ — DOINĂ



F. 2157 a — Budapest
Notiert : B. Bartók

Poienile Glodului (Vișău — Baia Mare)
Spieler : Josif Ilies, 25 Jahre alt
Aufgenommen : B. Bartók, 1913.

Die Tilinca ist auch den »Ciangăi«[6] (in der Moldau angesiedelte Bevölkerung ungarischer Herkunft) bekannt. Während einer im Jahre 1950 von der Filiale in Klausenburg (Cluj) des Instituts für Folklor in Cluj unternommenen Forschung, hat der Folklorist *János Jagamas* zwei Tilincaspieler entdeckt :[7] *Gábor János Anton* aus Luizi Călugăra-Bacău, 23 Jahre alt, Bauer, hat sechs Jahre die Volksschule besucht, spielt Tilinca und Geige, und *Antal Kotyorka* aus Cleja — Bacău, 52 Jahre alt, Arbeiter, ohne Schulausbildung, war früher Hirte wobei, er das Flötenspiel erlernte.

Die Tilinca des *Gábor János Anton* ist aus einer gebogenen, etwa 80—90 cm. langen, Metallröhre hergestellt. Der Durchmesser des Instrumentes entspricht einer gewöhnlichen Wasserleitungsröhre und ist an beiden Enden offen. Die Vortragstechnik ist dieselbe wie bei der Tilinca ohne Kern. Die Biegung der Röhre hat gar keinen Einfluss auf die Reihe der Obertöne, welche das Instrument hervorbringen kann.

Die Tilinca des *Antal Kotyorka* aber ist anders gebaut : sie ist ein Mittelding zwischen der Tilinca mit Kern und der ohne Kern und besteht aus einer geraden Röhre aus Pappelrinde, ungefähr 60 cm. lang, im Durchmesser den gewöhnlichen Flöten gleich. Am *Anblasende* ist an der Kante der Rohrwand, ein »Fenster« eingeschnitten, wie bei den Flöten mit Kern.

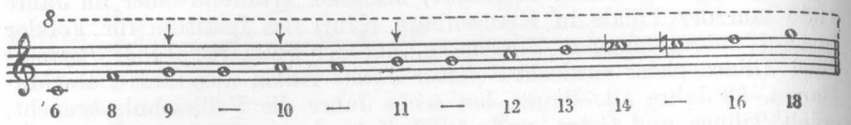
Der Ausführende nimmt das *Anblasende* in den Mund, indem er die Zunge bis vor die Seitenöffnung der Röhre bringt. Auch bei diesem Tilincatypus werden die Töne durch Schliessen und Öffnen des unteren Endes der Röhre, mit Hilfe des Fingers, hervorgebracht. Der Folklorist *János Jagamas* erzählte, dass er mit dieser Tilinca zwei Aufnahmen mit dem elektrischen Phonographen gemacht hat. Bei der ersten Aufnahme hat er das Mikrophon gegen das untere Ende des Istrumentes gebracht, musste aber beim Abhören des Phonogrammes feststellen, dass nur einige Töne der Melodie hörbar waren, und zwar diejenigen welche mit offener Röhre hervorgebracht wurden. Bei der zweiten Aufnahme hat er das Mikrophon gegen das obere Ende des Instrumentes gewendet und nur so war es möglich die vollständige Melodie aufzunehmen. Das beweist, dass die Obertöne welche bei geschlossener Röhre erzeugt werden, nur im oberen Teil des Instrumentes klingen, was selbstverständlich ist.

Von diesen beiden Tilincaspielern konnten wir nur je eine Melodie aufnehmen im Gegensatz zu *Mihai Lăcătuș*, der uns sechs Melodien vorspielte.

Im Folgenden geben wir eine Melodie wieder, welche auf einer Tilinca mit Metallröhre gespielt wurde ; es ist ein Liebeslied in frei improvisatorischer Form, der »doina« verwandt.

[6] vom ung. Csángó.
[7] Bei den Csángós heisst dieses Instrument »Čilinka« — lies Tschilìnka.

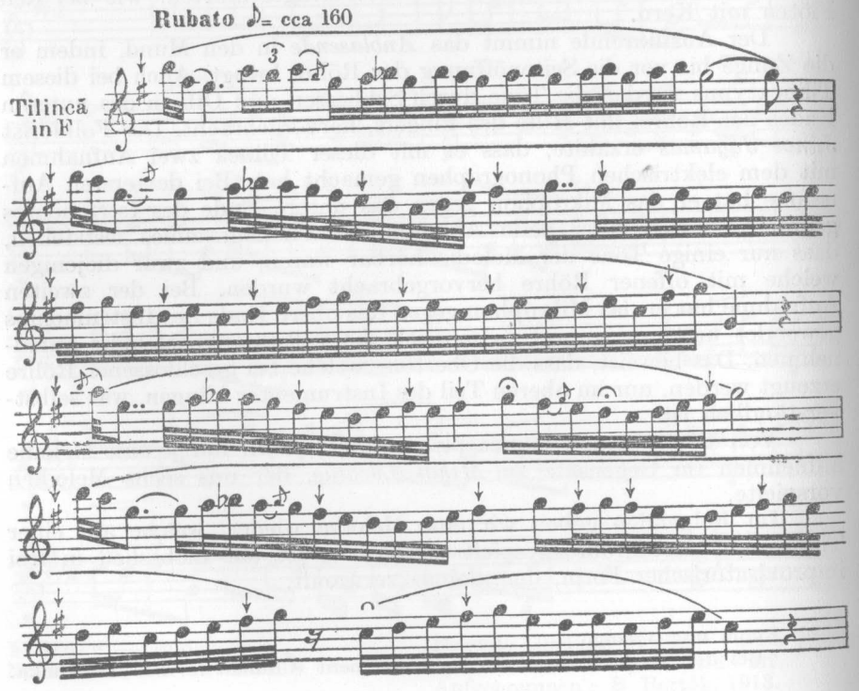
Aus der Notierung konnten wir folgende Tonreihe feststellen:

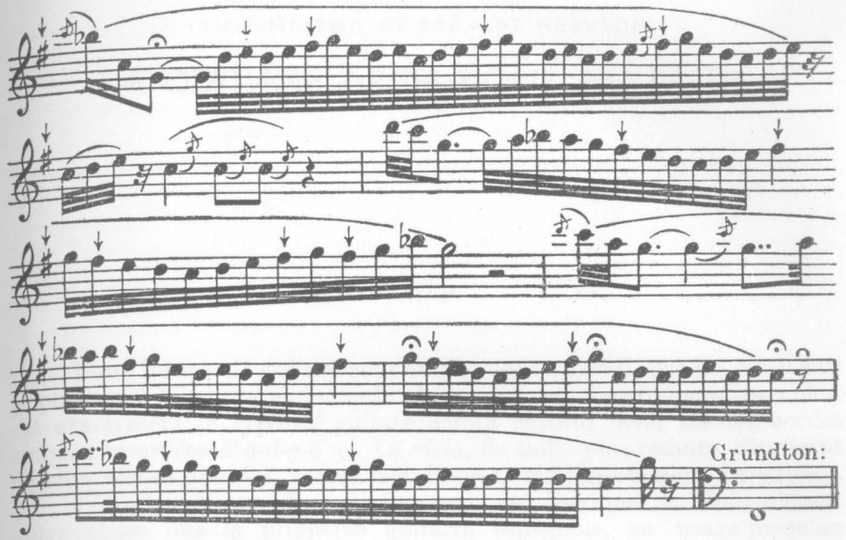


Die unstete Höhe mancher Töne wird in einigen Fällen durch die ungenaue Intonation der Obertöne (11 und 14) erklärt, in anderen Fällen (Obertöne 9 und 10) vielleicht durch das Wechseln der Haltung des Instrumentes während des Spiels: man hat z. B. festgestellt, dass durch verschiedene Neigung des Flötenrohres ohne Kern, als auch eines solchen mit offenem Anblasende, die Möglichkeit besteht Töne verschiedener Höhe zu erzeugen.

LEÁNYCSALOGATÓ

(Lockung des Mädchens)





Fgr. 253 a (Inv. 1650)
Notiert: Jagamas János

Luizi Călugăra (Bacău)
Spieler: Gábor János Anton, 23 Jahre alt
Aufgenommen: Jagamas János, 17. IX. 1950.

Man nimmt an, dass die Tilinca früher sehr verbreitet war. Heute ist dieses uralte Volksinstrument — welches *Mihai Lăcătuș* den »Grossvater« der Flöten genannt hat — eine wahre Seltenheit. Laut verschiedener Mitteilungen, die uns zu Gehöhr gebracht wurden, wird selbst heute noch in der Moldau, in der Bukovina und im Norden Siebenbürgens die Tilinca geblasen. Unter den nationalen Minderheiten sei sie angeblich auch den Hutzulen bekannt.

LUIS-HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

LA GUITARE ARCHAÏQUE AU BRÉSIL

Deux formes de guitare sont employées au Brésil, par les musiciens populaires : le *violão* et la *viola*. Le *violão*, en faveur dans les villes, est exactement le type de guitare connu partout, avec ses six cordes simples accordées *E-a-d-g-b'-e'*. La *viola*, de taille plus réduite, disposant de cinq cordes doubles, toutes métalliques, est l'instrument du paysan.

L'origine de ces deux instruments est ibérique, la *viola* n'étant autre chose que la primitive guitarra espagnole, en usage jusqu'au dix-huitième siècle. Tombé en oubli, ce type de guitare garda toutefois les préferences du paysan brésilien, qui s'est conservé jusqu'aujourd'hui fidèle à l'instrument de ses ancêtres. Très souvent — surtout dans la région Sud du pays — il fabrique l'instrument lui-même.

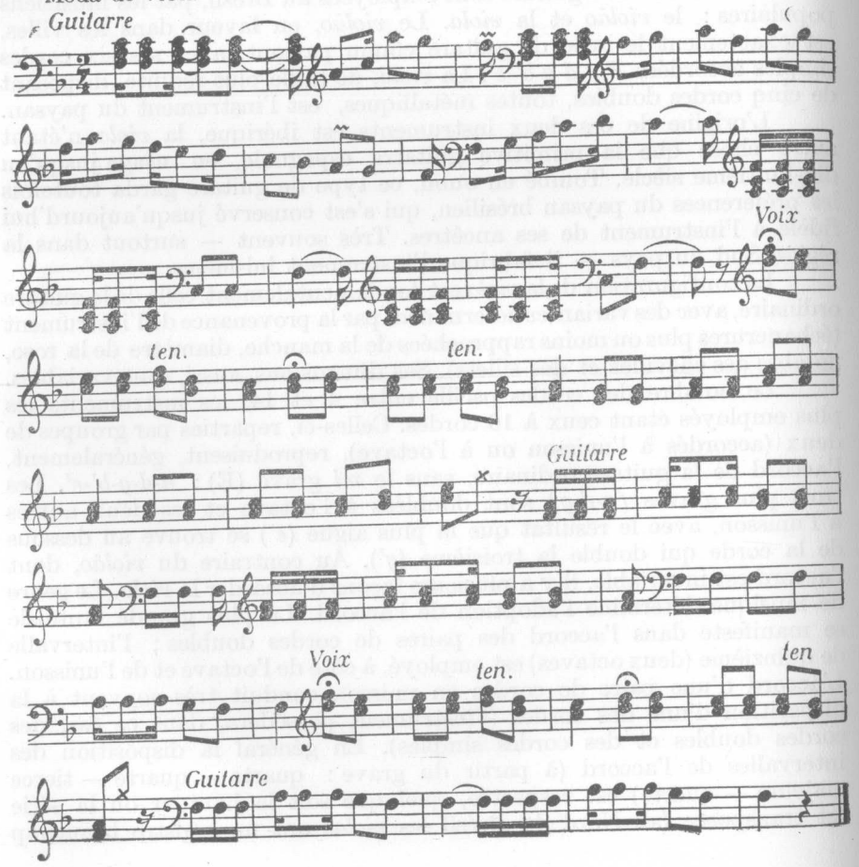
La configuration de la *viola* est fondamentalement celle de la guitare ordinaire, avec des variantes déterminées par la provenance de l'instrument (échancrures plus ou moins rapprochées de la manche, diamètre de la rose, nombre des chevilles et des sillets). Ses dimensions, aussi, sont variables.

Le nombre des cordes oscille entre 4 et 14, les instruments les plus employés étant ceux à 10 cordes. Celles-ci, reparties par groupes de deux (accordés à l'unisson ou à l'octave), reproduisent, généralement, l'accord de la guitare ordinaire, sans le *mi* grave (E) : *a-d-g-b'-e'*. Les trois plus graves *(a-d-g)* sont doublées à l'octave et les deux autres à l'unisson, avec le résultat que la plus aiguë (*e'*) se trouve au dessous de la corde qui double la troisième (*g'*). Au contraire du *violão*, dont l'accord est invariable, il y a plusieurs façons d'accorder la *viola*. Le genre de musique détermine l'adoption de l'accord. La plus grande fantaisie se manifeste dans l'accord des paires de cordes doubles ; l'intervalle de quinzième (deux octaves) est employé, à côté de l'octave et de l'unisson. L'accord d'une paire de cordes en unisson conduit très souvent à la disparition d'une des cordes (l'instrument possédera, dans ce cas, des cordes doubles et des cordes simples). En général la disposition des intervalles de l'accord (à partir du grave : quarte — quarte — tierce majeure — quarte) est respectée, quel que soit la hauteur où la série est transposée (au Nord du Brésil les *violas* ont un registre beaucoup

plus grave). Mais on rencontre, aussi, des dispositions différentes. J'ai pu répérer celles que voici : quarte — quinte — tierce majeure — tierce mineure ; quinte — tierce majeure — tierce mineure — quarte ; quinte — quarte — tierce majeure — tierce mineure. Des accords plus rares sont parfois employés : *D-G-b-e-g dièse ; a-e-b'-e'-f' dièse.*

Au Sud du Brésil le *violeiro* (joueur de viola) connaît deux positions de tenir l'instrument : assis, avec l'instrument appuyé sur la cuisse, lorsqu'il s'agit d'accompagner des danses ou des chansons profanes ; débout, avec l'instrument, presque dans la verticale, pressé contre la poitrine et sous le menton, dans le cas de rites religieux populaires auxquels l'instrument est associé (Saint Gonçalo, patron des *violeiros*, est souvent représenté, dans l'imagerie paysanne, avec cette guitare archaïque).

Moda de viola — Goiânia (Brésil)



PAUL COLLAER

MUSIQUE CARAÏBE ET MAYA

L'audition des enregistrements musicaux rapportés par la mission *Pierre Gaisseau, Alain Gheerbrandt, Luis Saenz* et *Jean Fichter* d'une expédition en Orénoque-Amazone (1948—1950) donne l'impression qu'il y a des similitudes entre la musique de ces régions et celle des Mayas. Il serait plus exact de dire que ces similitudes concernent la musique des Puinaves, Guaharibos, Piaroas et Maquiritare d'une part, celle des Caraïbes de l'état de Lara (Vénézuéla) et des Maya-Quichés du Guatémala d'autre part. A première audition, cette ressemblance semble être due à la courbe et à la structure mélodiques, aux échelles employées et même à la grandeur des intervalles ; au style général de l'exécution aussi. Elle surprend au premier moment, parce qu'il s'agit de peuples habitant des régions géographiques nettement différentes.

Les chants qui frappent d'emblée par leur ressemblance appartiennent aux types mélodiques les plus évolués de ces peuples : par exemple celles notées dans les documents musicaux joints à la présente étude sous les indicatifs F (mélodie maya) et J (mélodie puinave).

*

Une telle ressemblance ne peut être attribuée à une rencontre ou coïncidence fortuite : elle repose à la fois sur plusieurs éléments du discours musical. Représente-t-elle un cas isolé, ou révèle-t-elle un trait de style commun aux Mayas et aux Puinaves? Et, dans ce dernier cas, une communauté de conception musicale est-elle logiquement possible?

Afin d'élucider cette question, nous avons procédé à une enquête musicale concernant les régions intéressées, investigation dont l'étendue et la portée sont limitées par le nombre d'enregistrements phonographiques qui y ont été réalisés et dont nous avons pu disposer : de tels documents sont encore rares et clairsemés. Afin de pouvoir tirer des conclusions, fatalement provisoires, nous avons étayé notre enquête de données anthropologiques et culturelles, telles qu'elles résultent des travaux les plus récents.

DONNÉES ANTROPOLOGIQUES ET CULTURELLES

«Le troisième courant colonisateur de l'Amérique est d'âge néolithique«, nous apprend *S. Canals-Frau.*» [1.] »C'est lui qui a produit sur le continent l'ensemble des populations plus ou moins brachyoïdes, de civilisation moyenne, qui s'étend sur les régions tropicales du Nord et du Sud. Ce courant, ainsi que le quatrième, sont d'origine sud-asiatique et de type mongoloïde». . . . . «L'adaptation au sol américain des éléments brachyoïdes allochtones et l'incorporation de dolichoïdes autochtones ont fait naître peu à peu les nouveaux groupes qui, au point de vue somatique, ont rapidement pris l'ascpect de formes biologiques collectives». . . . «Le type Sud, le plus ancien, les Brasilides, occupe les forêts de l'Amazone et de l'Orénoque. Aux Antilles, ils sont presqu'éteints. Le groupe le plus répandu de ce type se trouve chez les Arawaks et les Caraïbes.«

«On pense, sur la base d'arguments linguistiques et ethnographiques, qu'il y aurait un important substrat arawak sous-jacent aux hautes civilisations du Guatémala et du Mexique.» — Ces vues de *Canals-Frau* sont également celles de *Schuller*[2.] et *Lothrop.*[3.]

A la famille arawak appartiennent les Guajiros. La famille caraïbe comprend les peuples du Vénézuéla et des Guyanes, entre autres les Maquiritares.

Ajoutons encore, à ces données, les renseignements fournis par *Joseph Grelier.*[4.]

Dans le massif Guyanais, la souche de population la plus ancienne vit le long de l'Orénoque supérieur et de ses affluents. Ce sont les Guaharibos, Waïkas et Shirishanas. Ils ne pratiquent que la cueillette, la chasse et la pêche.

Les Arawaks forment la deuxième souche. Ils sont agriculteurs et mariniers. Parmi eux, on trouve les Banibas, Puinaves, Bares, Kuripakos et Piapocos. Du point de vue anthropologique, ils sont les plus mêlés. Ils sont venus du Sud et du Sud-Est.

	Brasilides	Centralides
Taille moyene hommes	160	157
Taille moyenne femmes	147	143
Tête modérément courte et basse		
Indice céphalique	82	85
Indice de moyenne hauteur	80	81
Face relativement large		
Indice facial	env. 79	
Nez moyen		
Indice nasal	env. 82	80
Constitution	Relief mou.	Forme moins ronde que les Brasilides

Les Caraïbes forment la troisième souche : Maquiritares, Makus, Yavaranos, Mapayos. Ils sont arrivés du Nord, des Antilles, environ un siècle avant la conquête espagnole.

Le premier groupe compte parmi les représentants les plus primitifs de l'humanité actuelle. Il ne connaît ni le fer, ni les tissus.

Brasilides et Centralides sont deux variétés d'un même groupe humain, dont les caractéristiques v. en p. 128.

Ces caractères anthropologiques proviennent probablement des Protomalais ; ils s'accompagnent d'éléments culturels ayant une origine néolithique archaïque. Le centre de dispersion semble être voisin de l'Isthme de Panama.

«Les caractères physiques que présentaient à l'origine les éléments constitutifs du troisième courant sont aujourd'hui encore plus purs chez la plupart des Centralides, qui ont une haute civilisation, que chez les Brasilides, qui persistent dans leur civilisation moyenne.» *Canals-Frau* attribue la raison de ce phénomène au processus de dilution auquel sont soumis les éléments originels au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de leur centre naturel de dispersion.

Dans l'ensemble des formes culturelles sud-américaines de type néolithique qui ont atteint l'époque historique, on distingue trois couches successives :

1. La plus ancienne serait représentée par de nombreux peuples de langues autonomes, à l'aspect somatique mal défini et à forme de civilisation un peu hétérogène, dispersés dans la moitié occidentale du domaine amazonien. Elle n'a pas subi fortement l'influence des grands mouvements d'expansion.

2. Une culture moyenne propre aux peuples et groupes de souche arawak porteuse d'une civilisation de type moyen.

3. Une culture plus récente caraïbe et tupi-guarani, en régression sur la précédente, et qui peut être interprétée comme une réaction des peuples non-arawakiens.

Ces renseignements d'ordre culturel complètent ceux d'ordre anthropologique que nous devons à *Joseph Grelier.*

Ce sont les Arawaks qui ont porté le plus loin de la région isthmique d'entrée les principes du Néolithique américain et le substrat nécessaire à la formation des hautes civilisations américaines. — Ajoutons encore que, lors de la dispersion des Caraïbes antillais, une partie de ceux-ci s'est fixée dans les forêts d'Amérique centrale, et qu'il en est résulté une hybridation Maya-Caraïbe.

Terminons cet exposé de la situation anthropologique et culturelle dans les territoires qui nous intéressent, en constatant l'homogénéité de nombreux éléments communs aux peuples du Haut-Orénoque (Maquiritare, Guaharibos, Puinaves), aux Caraïbes vénézuéliens (Etat de Lara) et aux Maya-Quichés du Guatémala. — Nous citons ces peuples en particulier parce que ce sont leurs musiques que nous avons pu comparer.

Il conviendrait d'y ajouter les Piaroas, qui sont à vrai dire des Andides ; mais la musique Piaroa que nous connaissons est, de l'aveu même des Piaroas, de tradition Puinave.

Disons encore que les Andides, peuples aux caractères montagnards, ont une formation distincte, une culture différente de celle des peuples dont nous nous occupons en ce moment, l'élément polynésien y remplaçant l'élément sud-asiatique. Par ailleurs, la musique des Andides diffère notablement de celle des Mayas et des Caraïbes, et la différence entre les musiques des deux groupes fait, par contraste, mieux ressortir les ressemblances à l'intérieur du groupe que nous étudions.

ENQUÊTE MUSICALE

Les enregistrements que nous avons étudiés sont :

Library of Congress (Archive of American Folk song) :

Music of Venezuela (1940—1942), cinq disques 78 tours, dix-huit documents musicaux. AAFS/71 à 75.

Instituto Nacional de Antropologia e Historia, Mexico (Archivo de Musica Indigena).

Musica indigena de Guatemala (1943—1944), douze disques 33 tours, 157 documents musicaux. Copies de l'Institut National de Radiodiffusion, Bruxelles. INR/Volk 73/Audiodisc. 1—12.

Musée de l'Homme, Paris.

Musique indienne d'Amérique (1948—1950), cinq disques 78 tours 18 documents musicaux. MH/51.

L'abondant matériel guatémaltèque est représentatif d'une culture musicale homogène. Il en est de même du matériel Musée de l'Homme. Parmi les disques vénézuéliens de la Library of Congress, nous avons retenu les enregistrements proprement caraïbes. Nous avons choisi comme exemples pour l'illustration de notre exposé des enregistrements qui nous paraissent être les plus démonstratifs, en raison de la clarté de l'exécution et de la gravure. Chaque exemple est d'ailleurs représentatif d'un ensemble de faits musicaux figurant dans les enregistrements non transcrits.

Les exemples ont été choisis en vue de permettre l'examen comparatif. Etant donné que les musiques des Caraïbes vénézuéliens et des peuples du Haut-Orénoque appartiennent toutes à une phase plus ou moins archaïque, n'ayant pas subi d'influences européennes, nous avons limité notre choix Maya à des musiques correspondant au même état de développement, c'est-à-dire n'ayant pas subi d'influence espagnole, la seule qui ait pénétré dans le pays maya. La musique ibérique est tellement caractérisée, et son caractère diffère si fortement de celui de la musique maya, qu'en principe il n'est pas difficile de distinguer les hybrides. Il convient cependant d'attirer l'attention sur un fait qui complique les choses.

Les Mayas ont souvent adopté des mélodies ou des rythmes ibériques. Mais ces éléments ont subi une indianisation profonde : les musiques ibériques ont été pour ainsi dire réduites à un état squelettique ; elles ont été décharnées pour être adaptées à l'austère mentalité indienne. La plupart du temps, de la mélodie ibérique il ne reste plus que les notes qui sont habituelles dans le langage musical maya. Cette régression de la musique ibérique vers un état plus primitif incite à la prudence dans le départage de ce qui est purement indien et de ce qui est dû à l'apport étranger.

Une autre observation doit encore être faite avant de passer à l'analyse des chants. Chez les Indiens, la puissance de la tradition est peut-être plus grande que chez les autres peuples. Et spécialement dans le domaine musical, ainsi que le constate également *Alan P. Merriam.* [5.] Aussi leur musique et la façon dont ils l'exécutent ne doivent guère avoir changé depuis la Conquista. C'est ainsi que chez les Mayas du Guatémala et du Chiapas (Mexique), on trouve encore aujourd'hui l'usage des instruments précolombiens : la flûte de laîche (flauto de carrizo) ; les tambours «tun» et «huehuetl» ; la carapace de tortue frappée au moyen d'un bois de cervidé ; les râpes et maracas, les conques, les trompes en bois ou en écorce enroulée. Et là où la trompe en bois a cédé devant la trompe métallique, celle-ci reste souvent dépourvue de clefs ou pistons. L'orchestre maya actuel, formé de ces instruments, est représenté à plusieurs reprises dans nos enregistrements, notamment dans ceux effectués chez les Ixil. Cet orchestre a d'ailleurs été décrit à plusieurs reprises, entre autres par *Raul G. Guerrero*[6.] et par *Karl Gustav Izikovitz.* [7.]

Cet orchestre correspond exactement à celui qui est peint si méticuleusement dans une des fresques de Bonampak,[8]. qui datent du VIIIe siècle. Il s'agit donc bien d'un phénomène remarquable de persistance de la tradition, avec un minimum d'évolution.

L'indifférence culturelle de ces Indiens vis-à-vis de l'apport étranger est également soulignée par *Simone Dreyfus-Roche* [9.] : «Depuis plusieurs décades, Piaroas et Maquiritare entretiennent des relations commerciales avec des négociants des régions limitrophes. Ces contacts sont restés superficiels et n'ont point modifié profondément la vie de leurs villages. Leurs instruments de musique, en particulier, sont typiquement indiens et ne présentent pas de traces d'influences européennes ou africaines.»

Sur le Haut-Orénoque, l'étrange concert des flûtes de bois sans trous ou avec trois trous, et des longues trompes d'écorce roulée en spirale avec embout de bois, se fait toujours entendre, et on le retrouve dans la forêt amazonienne. Les photographies de ces trompes et les peintures des trompes à Bonampak montrent qu'il s'agit d'instruments. sinon tout-à-fait les mêmes, tout au moins extrêmement apparentés, et nous trouvons aussi, de part et d'autre, les hochets de vannerie et le tambour à membrane unique.

Les Puinaves ont cependant des flûtes de Pan, qui sont inconnues chez les Mayas : la limite Nord des flûtes de Pan est l'Isthme de Panama. Puinaves et Piaroas tiennent la flûte de Pan des Guahibos, lesquels appartiennent au groupe amazonien.

Si nous considérons que, le long du Haut-Orénoque comme le long de toutes les rivières dans la forêt au Nord de l'Amazone, les populations sont réparties en petits groupes riverains, et que ces groupes sont très isolés les uns des autres, les contacts étant très peu fréquents ; que d'autre part la distance qui sépare les Mayas des Caraïbes de l'Orénoque est grande et difficile à franchir, nous serons enclins à croire que les ressemblances entre les musiques de l'un et l'autre groupe sont dues à un fond commun archaïque, probablement typique de la culture propre à la troisième vague de colonisation. Par ailleurs les musiques qui nous paraîssent être directement apparentées sont toutes originaires de la zone de culture archaïque, dans sa phase la plus ancienne : celle où l'on trouve les statuettes de type archaïque, au début de l'invention de la céramique. [10., 11.]

*

Nous en tenant donc aux formes archaïques de la musique indienne telles qu'elles existent encore actuellement, nous y trouvons des êtres musicaux à deux notes distantes d'un intervalle approximativement égal à un ton entier, et d'autres dont l'ambitus dépasse l'octave. Ces derniers présentent la particularité que l'intervalle d'octave même est rarement présent, et que les notes dépassant l'octave, soit vers le grave, soit vers l'aigu, ne sont pas des répliques octaviées des notes se trouvant à l'intérieur de l'octave de base. (Il vaut mieux penser : octave à laquelle NOUS sommes tentés d'attribuer une fonction de base.) Enfin, il faut constater une stabilité assez faible de la grandeur des intervalles ; les différences, ou, si l'on préfère, la variabilité d'un intervalle donné restent toutefois dans la limite d'une dizaine de cents, soit un vingtième de ton. Cette instabilité relative* ne peut être mise sur le compte de variantes entre des traditions de différentes localités ou régions : elles s'observent tout autant dans les musiques provenant d'une même région, d'une même localité, que par la comparaison de musiques de provenances diverses, tout en restant du même ordre de grandeur. Cette instabilité caractéristique provient peut-être de la construction des instruments, toujours assez primitifs, peut-être aussi d'une conscience musicale peu développée ou qui n'exige pas une fixité rigoureuse des intervalles.

L'impression générale, en écoutant la musique de ces régions, est qu'à mesure que s'étend l'ambitus, on tend vers une gamme comprise, non dans une octave, mais dans une dixième. Il est impossible de transcrire dans notre système graphique, même d'une façon approximative, les notes et les intervalles de ces musiques. Même les signes + ou — superposés aux notes sont incapables de rendre compte de la grandeur des intervalles et par conséquent de la nature de ces musiques.

Etant donné cet état de choses, nous avons pris le parti de transcrire les musiques dans l'ordre de l'enrichissement des échelles. Les notes écrites sont celles de notre système européen qui se rapprochent le plus de celles entendues réellement. Nous publions ci-après :

Tableau I. Les références relatives aux transcriptions.

Tableau I

Références

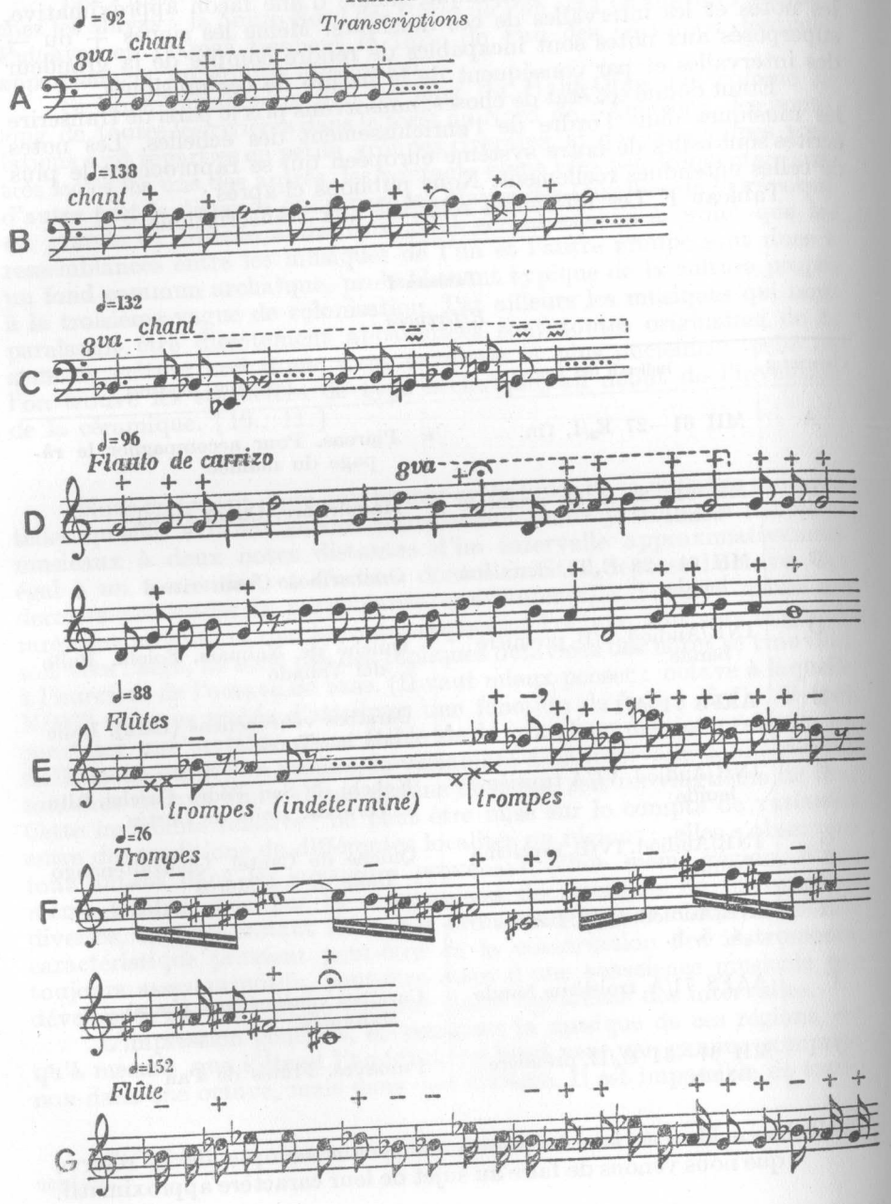
Classement	Indicatif des sources	Documents transcrits
A	MH 61—27 E_3/I, fin.	Piaroas. Pour accompagner le râpage du manioc
B	MH 61—28 E_3/II, première bande	Maquiritare. Chant rituel
C	MH 61—28 E_3/II, deuxième bande	Guaharibos. Chant rituel
D	INR/Audiod. I/B première bande	Quiché de Nahuala, Sololà. Baile del Venado
E	AAFS 71 A/1	Caraïbes vénézuéliens (Lara). Baile de las Turas
F	INR/Audiod. VI/A troisième bande	Kekchi de San Pedro Carcha, Alta Verapaz. Baile de Cortès
G	INR/Audiod. IV/B, septième bande	Quiché de Cantel, Quetzaltenango Baile de los Moros
H	INR/Audiod. IV/B, bandes 4, 5, 6.	idem
I	AAFS 71/A, troisième bande	Caraïbes vénézuéliens. (Lara). Maremare.
J	MH 61—31 E_4/II, première bande	Puinaves. Flûtes de Pan

Tableau II. Les transcriptions, en tenant compte de la réserve que nous venons de faire au sujet de leur caractère approximatif.

* C'est-à-dire comparée à notre degré de précision, à notre acuité de perception.

Tableau II

Transcriptions



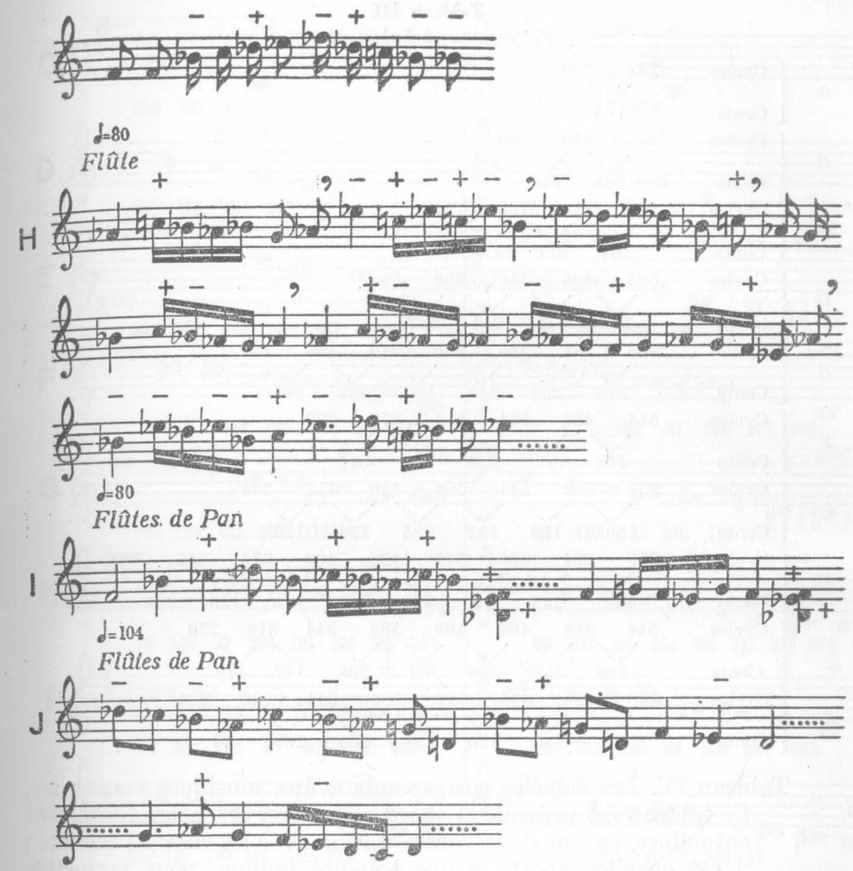


Tableau III. Les fréquences vibratoires des notes constituant les mélodies, notées en cycles/sec., et la grandeur des intervalles notées en cents. Les fréquences indiquées sont les moyennes de plusieurs mesures effectuées périodiquement au moyen d'un jeu de 54 diapasons distants de 4 en 4 cycles, fourni par la Ragg Tuning Forks C°, Sheffield. Pour une note déterminée nos mesures successives n'ont pas varié entre elles de plus de 4 cycles, ces 4 cycles étant d'ailleurs la limite de mesurabilité imposée par la composition de la série de diapasons. Nous avons justifié ailleurs l'emploi de cette méthode. [12.]

Tableau III

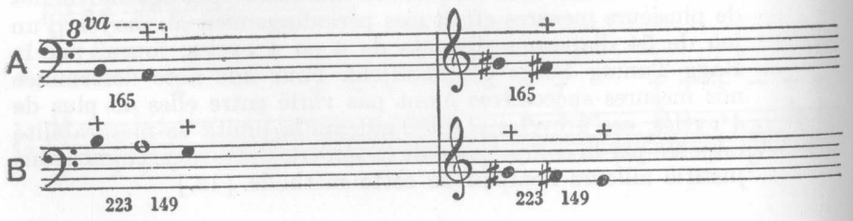
Fréquences et Intervalles

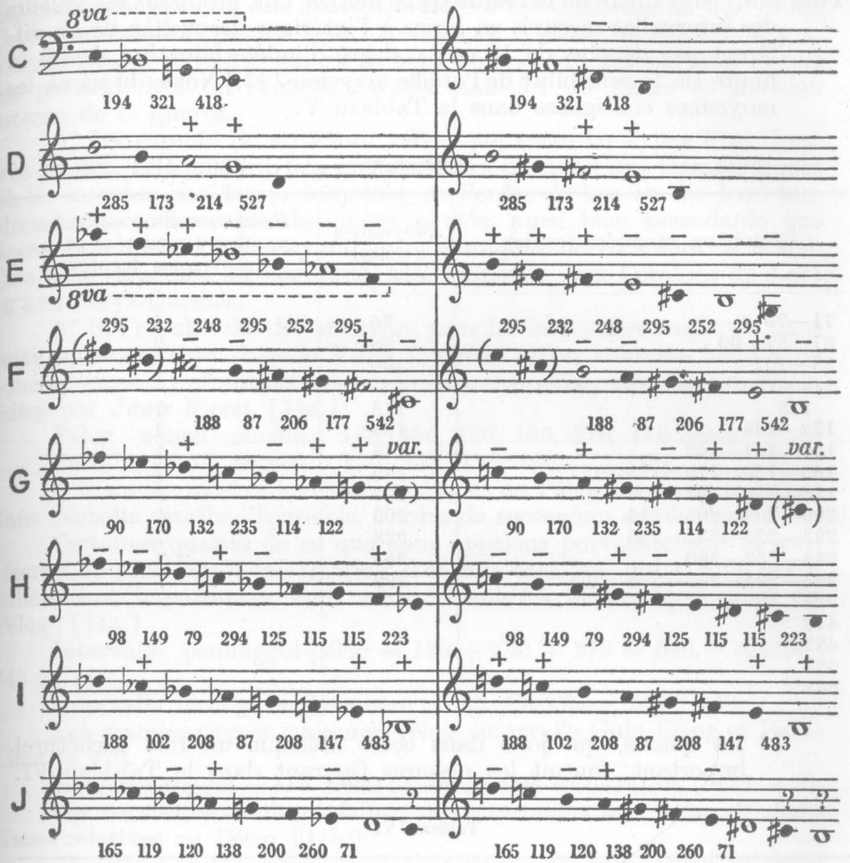
A	Cycles	242	220								
	Cents		165								
B	Cycles	248	218	199							
	Cents		223	149							
C	Cycles	264	236	196	154						
	Cents		194	321	418						
D	Cycles	584	496	448	396	292					
	Cents		285	173	214	527					
E	Cycles	408	344	300	260	219	190	160			
	Cents		295	232	248	295	252	295			
F	Cycles	544	488	464	412	372	272				
	Cents		188	87	206	177	542				
G	Cycles	632	600	544	504	440	412	384			
	Cents		90	170	132	235	114	122			
H	Cycles	618	584	536	512	432	402	376	352	309	
	Cents		98	149	79	294	125	115	115	223	
I	Cycles	544	488	460	408	388	344	316	239		
	Cents		188	102	208	87	208	147	483		
J	Cycles	528	480	448	418	386	344	296	284		
	Cents		165	119	120	138	200	260	71		

Tableau IV. Les échelles correspondant aux musiques transcrites. Ce tableau est présenté d'abord au moyen des notes réellement entendues, en vue de la confrontation avec les enregistrements ; il est ensuite reporté à une tonalité unique, pour permettre la comparaison des échelles entre elles. La grandeur des intervalles est indiquée.

Tableau IV

Echelles en notes réelles — *Tonalité unifiée*





De la lecture de ces tableaux, il résulte :

1° Jusqu'au type E, les phases primitives de la musique maya-caraïbe sont conformes à ce que l'on observe dans la plupart des régions de la terre : partant d'une musique sur deux notes à la distance approximative d'un ton entier, on aboutit à la constitution d'un pentatonisme anhémitonique.

2° Les types de F à J développent une échelle s'étendant, sans octaviement des notes, à l'intérieur d'un intervalle approximatif de dixième.

3° Les intervalles de la musique maya-caraïbe ne correspondent pas à ceux du système occidental.

Pour nous convaincre de la réalité de ce dernier fait, groupons les valeurs des intervalles mesurés en séries à l'intérieur desquelles ils ne diffèrent pas de plus de 12 cents, degré d'indétermination due à la limite de la sensibilité de l'oreille moyenne.[13.] Nous obtenons les moyennes consignées dans le Tableau V.

Tableau V

Grandeurs mesurées (cents)	Moyennes (cents)	Ecarts maxima entre les grandeurs mesurées et les moyennes (cents)
71—79	75	4
87—87—90	88	2
98—102	100	2
114—115—115—119—120—122—125	118	7
132—138	135	3
147—147—149	148	1
165—165—170—173—177	170	7
188—188—194—196—200	193	7
206—208—208—214	209	5
223—223—232—235	228	7
248—252—260	253	7
285—294—295—295—295	292	7
321		
418		
483		
527		
542		

4° La quarte, qui joue dans cette musique un rôle structurel important, fournit les mesures figurant dans le Tableau VI.

Tableau VI

Grandeurs mesurées (centes)	Moyennes (centes)	Ecarts maxima entre les grandeurs mesurées et les moyennes (cents)
453—458—458	456	3
470—471—481—483	476	7
498—498—503—515	503	12
522—527—527—531—534	527	7
537—543—547—547	543	6

La quarte est donc pensée comme la quarte physique, naturelle, qui mesure 498 cents. Mais d'autres valeurs se groupent nettement à I/4 et I/8 de ton au-dessus et au-dessous de cette quarte physique.

La moyenne générale des quartes mesurées est d'ailleurs de 501 cents. Cette constatation prouve bien que dans ce système, si système il y a, c'est la quarte physique qui est la base, comme presque partout, et que les particularités de l'échelle caraïbe naissent du mode de division interne de la quarte.

5° La parenté de structure mélodique entre les types F et J est très grande. Elle présente une prédominance de structures tétracordiques où les marches par degrés conjoints, de l'ordre du ton ou du demi-ton, alternent avec les sauts de quarte à vide, aussi bien ascendants que descendants, ces derniers ayant presque toujours le caractère cadentiel. Une telle structure est commune aux Puinaves, aux Caraïbes de Lara et aux Maya-Quichés.

6° Si l'on cherche des analogies pour les intervalles employés dans cette musique, c'est dans le Pélog javanais qu'on trouvera le plus de concordances. Confrontons nos mesures avec celles relatives au Pélog, faites par *Jaap Kunst.* [14a.]

Pélog actuel moyen : 165, 250, 120, 150, 270, 115 cents.

Caraïbe actuel moyen : 170, 253, 118, 148, . . ., 118».

Soit sur six intervalles caractéristiques du Pélog, cinq se retrouvent dans l'échelle caraïbe. Toutefois, l'ordre de succession est différent.

Certaines quartes de ce que nous appelons provisoirement et sous réserve de plus ample information «l'échelle caraïbe», qui y sont particulièrement importantes, sont sensiblement les mêmes que celles du Pélog : [14a.]

Intervalle penunggul-pélog = 120 + 150 + 270 = 540. Caraïbe : 543 (+3).

Intervalle Nem-gulu Bara-nem : 535. Caraïbe : 527 (—8).

Les grandes tierces majeures Pélog, intervalle Gulu-Pélog et Bara-Lima = 420.

Nem-Penunggul = 415. Nous trouvons chez les Caraïbes : 418 (+3).

Ces constatations étant faites, reportons-nous aux idées de *Jaap Kunst* relatives au Pélog. [14b.]

„I incline to the view, dit-il, that Pélog was introduced in these islands by the ancestors of the present Javanese and Balinese peoples themselves, and that the Sléndro did not come until later, probably as late as the VIIIth Century A. D. . . ." Parlant du regain actuel du Pélog, après qu'il eut été plus ou moins éclipsé par le Sléndro, l'auteur poursuit : „It might be an interesting hypothesis that we have to do here with a phenomenon parallel to what we see in literature, and still more in architecture and the plastic arts, namely, a reassumption of rights by the ancient Indonesian elements—in this case long delayed—from the foreign Hindu, Hindu-Malay, and Hindu-Javanese cultural influences". . . „It is probable that both the Pélog and the Sléndro systems originated in the ancient Chinese series of successive fifths (the so-called blown fifths) derived from the harmonic tones of stopped bamboo flutes." . . .

„from which the structure of a large number of tonal systems, spread over a great part of the world, may be explained : not only do the Javanese and Balinese scales seem to derive from it, but—as von Hornbostel was able to show—also the tuning of Central African, Siamese and Birmese xylophones and metallophones, and of Melanesian, Polynesian, North-West Brasilian and ancient Peruvian Pan-pipes."

CONCLUSIONS

Une étroite parenté lie la musique des Caraïbes de l'Orénoque et celle des Mayas. Les mesures faites sur ces musiques ; leur concordance avec les mesures faites sur l'échelle Pélog javanaise pour certaines notes constitutives de l'échelle caraïbe ; le fait que ces musiques indiennes proviennent d'une aire culturelle bien déterminée et définie appartenant à la troisième vague de colonisation de l'Amérique, de provenance protomalaise ; le fait que l'échelle Pélog javanaise est attribuée à la même origine protomalaise ; permettent de considérer que le système selon lequel sont faites les musiques que nous avons étudiées est très probablement un apport des immigrants protomalais formant la troisième vague de colonisation en Amérique, dont le centre de dispersion est estimé se trouver dans la région de l'Isthme de Panama.

DISCUSSION

— Les vues exprimées dans le texte qui précède ne constituent forcément qu'une première approximation. Nous ne pouvons faire mieux pour le moment : les peuples indiens d'Amérique du Sud dont on a enrégistré les musiques, et dont ces enregistrements sont accessibles, sont très peu nombreux, et l'énorme espace géographique qui les sépare est, pour nous, encore «musicalement vide».

— En dépit de ces lacunes dans notre information, il semble bien que le style que nous avons décrit se limite aux Mayas et aux Caraïbes vénézuéliens. Il se pourrait qu'il s'étende à l'Est du massif vénézuélien, dans les Guyanes. Certains indices culturels font apparaître cette probabilité. [15.] Il faudra toutefois attendre que soient accessibles les enregistrements[16.] faits dans cette région, pour voir si cette hypothèse se confirma ou s'infirme.

— Les enregistrements disponibles faits sur le Haut-Amazone, l'Uyacala et les Andes péruviennes sont d'un style nettement différent, tant par les structures mélodiques et l'allure rythmique que par les grandeurs des intervalles. Il en est de même, très loin au Sud, dans le Mato Grosso, où prévaut encore une musique tri- ou tétratonique, et où le pentatonisme est l'étape la plus «moderne». Une seule exception

est à noter, mais elle est d'importance : la musique Iawa (trompes ou porte-voix et longues flûtes) pour la cérémonie magique du «Nian», contrastant avec d'autres musiques de ce peuple, est nettement du type G-H-I-J de nos exemples. Elle se rattache donc au type caraïbe, tandis que la musique des voisins Boras relève de la culture andine.

— La musique chamaniste des Yaruros est entièrement pentatonique sans demi-tons. Ce pentatonisme strict, et le rythme mesuré ternaire symétrique la rattachent aux musiques andines de Bolivie, du Pérou et de Colombie, dont les caractères ont été mis en évidence par *Isabel Aretz.* [17.]

Les enregistrements provenant de ces diverses régions, que nous avons pu étudier, sont les suivants :

Musée de l'Homme. Séance de Chamanisme (Yaruros) ; 1 disque 33 tours MH LD/1.

Musée de l'Homme. Amazone. (Peuples Iawa et Bora) ; 1 disque 33 tours MC 20096.

Ethnic Folkways Library. Music from Mato Grosso ; 1 disque 33 tours P 446 (Peuples Kayabi, Camayura, Chavante, Iwalapeti).

Ethnic Folkways Library. Indian Music of the Upper Amazone (Peuples Cocama, Shipibo, Campa, Conibo); 1 disque 33 tours P 458.

Ethnic Folkways Library. Music of Peru (Peuples Quechua et Amayra); 4 disques 78 tours EFL 1415.

— Notons que la similitude de certains éléments culturels n'implique pas forcément la similitude des autres éléments de la culture. Même si l'on ne considère que la culture musicale : ainsi la musique rituelle concertée des trompes et des flûtes, qui se retrouve sur de très vastes étendues en Amérique du Sud, présente des caractères proprement musicaux différents sur l'Orénoque, en Haute-Amazonie et au Mato Grosso. Les flûtes de Pan de l'Orénoque et celles des Andes produisent des intervalles de grandeurs différentes.

— Les danses de «Las Turas» (les flûtes) et «El Maremare» sont aujourd'hui considérées par les spécialistes vénézuéliens tels que *Miguel Acosta Saignes*[18., 19.] comme typiquement caraïbes, d'origine archaïque. Leur origine se laisse reconnaître à travers les nombreuses variantes des textes poétiques et de la chorégraphie : ces danses se sont en effet répandues sur presque tout le territoire du Vénézuéla et peut-être en Guyane. La musique des versions que nous reproduisons appartient aux traditions archaïques.

— On peut se poser certaines questions : l'analyse quantitative (mesure des intervalles) revêt-elle une importance de premier plan? Dans le style d'un peuple déterminé, la grandeur des intervalles constitue-t-elle un caractère dominant?

Il semble qu'il ne soit pas possible de donner à ces questions une réponse qui soit valable pour tous les lieux, pour toutes les cultures. Dans de nombreux cas, la structure mélodique est le caractère dominant

et typique, et la grandeur des intervalles n'est qu'un caractère subordonné. C'est notamment le cas pour des chants qui se sont répandus depuis longtemps sur de vastes aires de dispersion. Dans le cas qui nous occupe, la ressemblance entre F et J, entre H et I est due à l'allure de la mélodie, quelles que soient les différences de grandeur des secondes et tierces qui y figurent. — Dans d'autres cas, la grandeur des intervalles présente un intérêt considérable. Ces grandeurs étant mesurées dans la réalité vivante, sont des moyennes : il ne faut jamais perdre ce fait de vue, sous peine de fausser la signification réelle des nombres. Or, l'étude des échelles, compte tenu de l'estimation des intervalles par des moyennes, à mesure qu'elle progresse et se complète, semble montrer que l'organisation de l'espace sonore se fait, pour l'ensemble de l'humanité, suivant un nombre restreint de grands types tels que le pentatonisme, ou mieux : les pentatonismes, le système diatonique occidental, le Pélog. Il importe de savoir à quel type d'échelles les divers peuples se rattachent. Ces types, répandus sur de très grands espaces, paraissent constituer un héritage dénotant une origine culturelle commune chez des peuples dont par ailleurs les structures mélodiques et rythmiques se sont fortement différenciées. Nous pensons donc qu'il convient de continuer à accorder des soins particuliers et minutieux à la mesure des intervalles. Ce n'est qu'à la suite d'un très grand nombre de travaux de ce genre que l'on pourra, à la suite d'essais de synthèse, juger de leur utilité réelle.

— Dans l'élaboration du présent essai, nous avons rangé les chants dans l'ordre de l'enrichissement des échelles. Cette façon de faire paraissait toute naturelle aux fondateurs de l'Ethnomusicologie, le développement se faisant du simple au complexe. Cette façon de voir ne rencontre plus aujourd'hui une adhésion unanime. L'on prend volontiers le contre-pied de ce postulat : la musique la plus primitive est souvent complexe, et les formes rudimentaires à deux ou trois notes sont en réalité des résidus conservés par régression, dégénérescence, oubli, ou d'autre causes. Nous ne souscrivons pas volontiers à cette nouvelle proposition, aussi simpliste que la première. D'accord : des musiques réellement primitives sont souvent complexes. Mais cette complexité se trouve surtout là où l'on n'a pas encore l'idée, la conscience ou la volonté de produire des notes distantes les unes des autres de grandeurs déterminées et fixes. Dès que la notion d'intervalle fixe se précise, l'apparente complexité se résout en un choix très limité de ce que nous appelons des «notes». Ce passage de l'apparente complexité primordiale à la simplicité du premier choix se remarque bien en Australie. D'autre part, bien des peuples réputés jadis «primitifs» ne sont plus considérés comme tels aujourd'hui, et, corrélativement, leurs musiques que l'on croyait primitives ne le sont en réalité pas du tout.

L'argument qui nous décide à persévérer dans l'idée de la simplicité primitive est valable : les peuples dont on est certain qu'ils sont très

primitifs, comme les Weddas et les Fuégiens, ont en effet des musiques sur deux ou trois notes à distances assez constantes. — Quant au phénomène de régression, il est de nombreux exemples en Océanie qui prouvent clairement que l'évolution n'est pas réversible. Des musiques complexes, de cultures supérieures, peuvent retourner à un état plus primitif. Mais pas au point de devenir une musique à deux ou trois notes exactement mesurées. La régression se fait par la négligence de l'exécution, par l'oubli et la confusion des détails. Une musique d'apparence primitive, et qui est en réalité une musique de régression, se reconnaît à ces irrégularités et au manque d'homogénéité qui en résulte, et l'on reconnaît les traces laissées par l'état antérieur, plus élevé, dans une telle musique dégénérée.

Il convient de verser, au dossier de cette discussion, les réflexions de *Marius Schneider* [20.] au sujet des musiques du Mato Grosso. L'auteur a transcrit et analysé un certain nombre de chants des tribus Yabuti, Huanyam, Cabixi, Movima, Chiquitos, Macurap et Tupari, vivant au Nord de la rivière Guaporé. L'avis de Schneider concernant ces musiques rejoint le nôtre, en ce qu'il constate la grande primitivité de beaucoup de ces musiques. Mais il en trouve de plus évoluées, celle des Macurap, entre autres. Schneider constate que les caractéristiques de ces dernières diffèrent notablement de celles provenant du groupe caraïbe. Elles se rattachent au groupe andide, et Schneider y voit une origine sud-asiatique, avec des traits qui se trouvent aussi en Polynésie. Cet avis concorde entièrement avec les données anthropologiques et historiques que nous avons citées à l'appui de notre thèse.

BIBLIOGRAPHIE

1. *S. Canals-Frau:* Préhistoire de l'Amérique. Traduction française de Marc S. Sauter, pp. 235, 252—253, 311—312. (Paris 1953).
2. *R. Schuller:* Zur sprachlichen Verwandtschaft der Maya-Quittsé mit den Carib-Aruac (in : Anthropos N° 14—15, pp. 465—491. Mödling 1919—1926).
3. *S. K. Lothrop:* South America as seen from Middle-America. (The Maya and their neighbours, pp. 417—430. New-York 1940).
4. *Joseph Grelier:* Les Indiens Guaharibos et Waïkas (in : Geographia N° 42. Paris, Mars 1955).
5. *Alan P. Merriam:* Songs and dances of the Flathead Indians (Ethnic Folkways Library, Album P 445. Notice. New York 1953).
6. *Raul G. Guerrero:* Musica de Chiapas (in : Revista de Estudios musicales, Año I, N° 2, p. 143. Mendoza 1950).
7. *Karl Gustav Izikovitz:* Musical and other sound-instruments of the South-American Indians. (Göteborgs Kungl. Vetenskaps. och Viterhets-Samhälles Handlingar. Femte Följden, Ser. A. Band 5. N° I. 1935).
8. *Agustin Villagra Caleti:* Bonampak. (Mexico 1949).
9. *Simone Dreyfus-Roche:* Musique indienne d'Amérique (Musée de l'Homme. Album même titre. Notice. Paris 1953).
10. *Spinden:* El Norte de Mexico y el Sur de Estados Unidos, p. 343. (Mexico 1944).
11. *Raphael Girard:* Le Popol-Vuh, Histoire culturelle des Mayas-Quichés. pp. 40—42. (Paris 1954).

12. *Paul Collaer:* Les phénomènes primitifs de l'invention musicale. (Acta medica belgica, Fasc. I, Bruxelles 1954).
13. *Paul Collaer:* Etat actuel des connaissances relatives au fonctionnement de l'oreille, à l'émission vocale et à la mémoire musicale. Questions relatives à la mesure des intervalles et des rythmes. (Les Colloques de Wégimont, Vol. I. Bruxelles 1955.)
14a. *Jaap Kunst:* Music in Java., T. I, 14. (The Hague 1949.)
14b. *Jaap Kunst:* Music in Java., T. I, pp. 18, 22, 24.
15. *Francis Mazière* et *Dominique Darbois:* Indiens d'Amazonie. (Paris 1953.)
16. *Clifford Evans* and *Betty J. Meggers:* Life among the Wai-Wai Indians (Nat. Geogr. Mag. March 1955, Washington).
17. *Isabel Aretz:* Musicas pentatónicas en Sudamérica. (Archivos Venezolanos de Folklore. Año I. N° 2. Caracas 1952.)
18. *Miguel Acosta Saignes:* Las Turas. (Caracas 1950.)
19. *Miguel Acosta Saignes:* El Maremare : Baile del Jaguar y la Luna. (Archivos Venezolanos de Folklore, Año I, N°. 2. Caracas 1952.)
20. *Marius Schneider:* Contribución a la música indígena del Matto Grosso (Brasil). (Anuario Musical, Vol. VII, Barcelona 1952.)

JAAP KUNST

FRAGMENT OF AN ESSAY ON „MUSIC AND SOCIOLOGY"

All over the world it is found that certain musical instruments are reserved for the exclusive use of either men or women. Take the flute for instance: among most peoples, past and present, playing the flute — almost any kind of flute — is regarded as a masculine prerogative, while sometimes prejudice has gone so far in this connection as to forbid a woman even to look at this instrument on pain of death. Yet on the other hand for some inscrutable reason that rather rare variety, the central hole flute, may be played only by women. I noted this myself among the Ngadanese and Nagas of Mid-Western Flores[1] and *Van der Tuuk* records the same custom among the Toba-Bataks.[2] The same applies to the use of the panpipes in some regions, as for instance among the Macao Indians in Venezuela and the Tinguians in North Luzon (Philippines).[3]

On the island of Nias, off the West coast of Sumatra, the *doli-doli*, a primitive xylophone, is only used when the rice is ripening and the fields are guarded, and then by women only.[4]

The above-mentioned Batak tribe also makes a distinction between the kind of mouth harp played by girls and that reserved for the use of the young men. For instance, among the ornaments suspended from the little instruments meant for the youths there is always a miniature bamboo spring clapper which is never found on the girls' harps.

Among the Bunun tribe on the island of Formosa, the musical bow is solely for the use of the male; the mouthharp usually for the female; the flutes restricted to the male use are played only on occasion of triumphal head-hunting, but not for amusement.[5]

[1] *J. Kunst, Music in Flores* (Leyden, 1942), p. 150 ff.
[2] *Bataksch Woordenboek*, p. 152a.
[3] *Curt Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin, 1929), p. 49 ff.
[4] *J. Kunst, Music in Nias* (Leyden, 1939), p. 23.
[5] *Takatomo Kurosawa, The musical bow of the Bunun tribe in Formosa and suggestion as to the origin of the pentatonic scale* (Tokyo, 1952).

Regarding the flutes of the Venda of Northern Transvaal Kirby[6] states : «They are made in a special area, which is protected by special sacred ceremonies and taboos, by a specialist maker, and their sale is a monopoly. They are constructed in sets, and are always placed in charge of a selected individual. The players are always males.»

The Central African *marimba (m'bila, timbila, balafon)* is a typically male instrument ; the same may be said of the wooden slitdrum of Indonesian culture.[7]

In Surinam, women, the principal singers, never play drums. They believe that if they break the taboo their breasts will grow to the ground.[8]

On Manam Island (New Guinea) girls are called upon to sound a single death beat but do not use drums at any other time.[8]

Among the Kissi (French West Africa) the *seo*, a rattle made of a gourd, is a women's instrument in that it is made as well as played by women only, and furthermore is used, except sporadically in very special cases, exclusively for accompanying women's dances ;[9] the Baganda (British East Africa) have castanets made of a particular kind of seeds which only girls are allowed to play,[10] while the Big Nambas (Malekula, New Hebrides) consider the musical bow a definitely woman's instrument.[11]

In how far this assigning the use of a given kind of instrument to one sex or the other is connected with the sex-suggestion inherent in some instruments I do not know. Sometimes such a connection seems quite evident, as in the case of the flute, which is commonly regarded as a phallic symbol and to which naturally — one is reminded of certain equivocal expressions in many Western languages — male characteristics are ascribed, even though the word itself — in West European languages at least — may be feminine. But in other cases no such connection exists — or perhaps we should say exists no longer.

In Indonesia and elsewhere the drum itself is felt to be feminine. In those regions this instrument belongs to a group of concepts including darkness, an empty cavity, moisture, the maternal womb, the moon — ideas obviously related in the subconscious in true Freudian fashion. Yet for all that the *beating* of the drum is not confined to one sex only.

[6] *Percival R. Kirby, The musical instruments of the native races of South Africa* (London, 1934), p. 168.

[7] *D. H. Meijer, De spleettrom* ('Tijdschrift van het Kon. Bataviaasch Genootschap' LXXIX, p. 415 ff.), 1917.

[8] *Sophie Drinker, Music and Women* (New York, 1948), p. 57.

[9] *André Schaeffner, Les Kissi. Une société noire et ses instruments de musique* (Paris, 1952), p. 9.

[10] *K. P. Wachsmann,* (and *Marg. Trowell), Tribal Crafts of Uganda* (Oxford University Press, 1953), p. 325.

[11] *A. Bernard Deacon, Malekula, a vanishing people in the New Hebrides* (London, 1934), p. 42.

On the islands of Java and Bali the instrument is played by men exclusively, but in Timor and West Flores I saw it oftener, though not always, being played by women. It is quite possible that the cultural phase still manifesting itself on the Lesser Sunda Islands — and perhaps the same may be said of Borneo, where the Dyak priestesses often beat a narrow high one-headed drum *(ketobung belian)* — is an older one which clings more closely to the original view of things. The fact, as stated by *Marius Schneider,*[12] that drums were originally used to produce rain, accords with the above in so far that it is suggestive of one of the components of the group of concepts already mentioned, namely, moisture.[13]

[12] *Marius Schneider, Australien und Austronesien* ('Die Musik in Geschichte und Gegenwart' I, col. 877), 1950.

[13] The bronze kettle-drums of South Eastern Asia are also said to have originally served for the magical production of rain.

LAURENCE PICKEN

TWELVE RITUAL MELODIES OF THE T'ANG DYNASTY

The total volume of medieval (eighth to fourteenth century) music surviving in China is remarkably small considering the length of the Chinese musical tradition and the constant efforts of successive dynasties since the beginning of the Christian era to maintain a faithful performance of the Confucian Rites. The chief reasons for this paucity, apart from political disturbances, are first, that music other than ritual music was rarely regarded as worthy of preservation before the beginning of the fifteenth century; secondly, the repertoire of ritual music was probably small enough to be memorised, and what was committed to paper was little more than a mnemonic of which the *cognoscenti* had no need. It is certain that ritual melodies underwent in performance the sort of elaboration and transformation observable at the present time in the expansion of the cantus of a Balinese *gamelan*-composition, or of the written parts in a Japanese *gagaku*-performance. There is no evidence, however, that any Chinese before *Prince Chu Tsai-yü* (late sixteenth century) ever compiled a full-score of the performance of a ritual melody, so that the music of the Rites must have been highly sensitive to the destruction or dispersion of sets of instruments in a particular clan-shrine or temple, or to the premature decease of musicians and masters of ceremonies.

Of the music which has survived, the greater part was intended for ritual use and probably owes its preservation to that intention. Very little of this music has as yet been transcribed into staff-notation, either in the West or in China, and until recently, four ritual melodies from a set of ten by *Chiang K'uei*,[1] dating from the first years of the thirteenth century and transcribed by *J. H. Levis*,[2] were the only examples available in the West. The ritual tunes in *Courant*'s famous essay[3]

[1] *Chiang K'uei: Pai-shih Tao-jen Ko-ch'ü, Yüeh chiu ko.*
[2] *Levis, J. H.: Foundations of Chinese Musical Art,* (Peip'ing, 1936).
[3] *Courant, M.:* 'Essai historique sur la musique classique des chinois', Lavignac & La Laurencie, *Encyclopédie de la musique,* I (Paris, 1931), pp. 77—211.

are taken from *Prince Chu*'s treatise of the late sixteenth century;[4] but while it may fairly be claimed that in *Prince Chu*'s day they were reputedly ancient, they do not occur in any earlier source known to us. *Prince Chu*'s statement, that one of the melodies is taken from the stone-engraved classics set up in 853—7, and surviving to the present in the *Pei Lin* (Forest of Inscriptions) at Hsi-an, is not supported by the stones. This stone-text of the *Book of Songs (Shih Ching)* was recently (December, 1954) examined on my behalf by Professor *E. G. Pulleyblank* of the University of Cambridge, who subsequently learned that Chinese musicologists have searched in vain for evidence in support of *Prince Chu*'s claim.

There survive, however, twelve melodies for poems from the *Book of Songs* which may be somewhat earlier in date even than *Prince Chu*'s unconfirmed example. The earliest text in which they occur is a posthumously printed work of the Sung philosopher *Chu Hsi* (1130—1200), the *I-li Ching-chuan T'ung-chieh* — the title may be paraphrased as *A General Survey of Ritual*. The preface to the first edition is dated 1223, but the work was reprinted on several occasions in Ming times, and again in early Ch'ing times — for example, the *Lü-shih Pao-kao T'ang* edition of *ca.* 1700, which I have consulted.[5] These twelve melodies were also printed by *Hsiung P'eng-lai* (1246—1323) in the *Sê P'u (Large-Zither Scores)*, of which the earliest surviving print is that in the *Yung-lo Ta Tien*, the Ming encyclopedia, finished in 1407, of which fragments only of a single copy survive; from this it has many times been reprinted. The text in the *Yüeh-ya T'ang Ts'ung-shu* (1829) has been used here. The first section of this as yet unexplored source of Chinese medieval music reproduces *Chu Hsi*'s tunes, both in pitch-pipe notation and in flute-notation. *Hsiung*'s version in the pitch-pipe notation does not indicate the octave of the fundamental or of any higher degree, though these are unambiguously indicated in the flute-notation. In the transcriptions given here, it may be assumed that wherever *f'* or *g'* occurs, *Hsiung*'s pitch-pipe version has *f* or *g*. A third version of the twelve melodies, ostensibly derived from *Chu Hsi*, occurs in the *Yüeh Tien (Encyclopedia of Music)* of *Huang Tso*,, printed in 1544; a reprint of 1853 has been consulted. This also gives the tunes in pitch-pipe and flute-notations. *Huang Tso*, however, like *Chu Hsi*, discriminates between *f* and *f'* and *g* and *g'*; he differs chiefly from the latter in that two of his melodies are shorter by one or more stanzas than *Chu Hsi*'s version. In the transcriptions given here, the text followed is that of *Chu Hsi*, and it may be assumed that *Sê P'u* and *Yüeh Tien* agree with the transcription unless the contrary is expressly stated. In several places in *Chu Hsi*'s text, lexigraphs have been deliberately obliterated in the *Lü-shih Pao-kao T'ang* edition — a usual practice when blocks are worn. The gaps have been filled from *Sê P'u* and *Yüeh Tien*.

Chu Hsi states that his text derives from the Sung scholar, *Chao Yen-su*, who had the songs from a source dating from the K'ai-yüan period (713—741) of the T'ang dynasty. This attribution is accepted both by *Hsiung* and *Huang*. The writings of *Chao* — who took the degree of *Chin-shih* in the period 1165—1173 — were extensively used by *Chu Hsi* as a source of information on matters of ritual. There is no reason to doubt *Chu Hsi*'s ascription of the transmission of the songs to *Chao*, but in view of the 'Golden Age' halo which hung about the K'ai-yüan period already in Sung times, the ascription of the songs to precisely that period can only be accepted with reservations.

A single melody from this set of twelve has twice been printed in recent historical surveys of Chinese music published in China. The melody to the first poem in the *Book of Songs* (No. 1 in the standard order of Mao) was transcribed into the common flute-notation by *T'ung Fei* in his *Chung Yüeh Hsin-yüan (Fundamentals of Chinese Music)*, Shanghai, 1926 (Book 2, pp. 1—3). More recently, Professor *Yang Yin-liu* Head of the Institute for Musicological Research in Pekin, has transcribed the same melody into staff-notation in his *Chung-kuo Yin-yüeh Shih-kang (Historical Summary of Chinese Music)*, Shanghai, 1952. Both *T'ung* and *Yang* accept *Chu Hsi*'s ascription of the tunes to the K'ai-yüan period.

The transcription of the tunes, so far as the relative pitch of the notes is concerned, is a simple matter because the note to which a word is sung is unambiguously shown by the name of one of the twelve pitch-pipes. In theory, the chromatic series of the pitch-pipes was generated as a cycle of pure fifths from a fundamental, reduced to the space of an octave, the thirteenth fifth yielding the (slightly sharp) 'octave'; but it seems very likely that some degree of tempering of the series was practised from early times. In any case, the complex sounds of bell-chimes and stone-chimes must surely have obscured the fine edge of intonation in the ensemble. The ritual orchestra furthermore included large zithers, and it is difficult to believe the Chinese did not use consonant octaves onthese. If, moreover, heterophony was practised, as described by *Moule*[6] in the last century, and as argued for the past by *Prince Chu*, it must have been difficult, if not impossible, to distinguish between a 'chromatic octave' generated by the cycle of fifths and an equal-tempered chromatic octave. It is therefore probably legitimate

[4] *Chu Tsai-yü:* See in particular the volumes *Hsüan Kung Ho Yüeh Pu'* and *Hsiang Yin Shih Yüeh P'u.*

[5] Edited by Lü Liu-liang, 1629—1683. The rarity of this print may be due to burning of his work because of hostility to the Manchus.

[6] *Moule, G. E.*, 'Notes on the Ting-chi, or half-yearly sacrifice of Confucius', *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, xxxiii (Shanghai, 1901), pp. 37—73.

to transcribe the melodies in terms of an equal-tempered chromatic octave.

The question of the absolute pitch of the fundamental of the system is more difficult. Professor *Yang* has recently calculated values for the fundamental, at all periods in Chinese history, from the lengths of the standard pipes adopted by successive dynasties, and from supposed values of the standard 'foot' and 'inch' of each period. For the K'ai-yüan period of the T'ang he proposes *f*♯ as fundamental. His transcription is printed in facsimile (without acknowledgement) in *Achilles Fang*'s intoduction to Ezra Pound's version of the *Shih Ching* entitled *The Classic Anthology*.

The melodies are settings of lyrics taken from two main sections of the *Book of Songs (ca.* B. C. 800) : from the *Hsiao Ya (Lesser Elegancies)* and from the *Kuo Feng (Airs of the Principalities)*, which latter is represented by songs from two sections only : *Chou Nan (Chou State and South thereof)* and *Chao Nan (Chao State and South thereof)*. Following *Waley's* grouping,[7] the themes of the songs are : Courtship (9), Marriage (7, 8, 10, 11, 12), Blessings (4, 5, 6), Welcome (1), Public Life (3), Warriors and Battles (2).[8] For the traditional meaning of the songs, the general reader may consult *Couvreur*.[9] A first attempt to translate certain of the songs without reference to their traditional interpretation was made by *Granet*[10]; but is was *Waley* who carried through this attempt to its logical conclusion, making use of the philological researches of *Simon* and *Karlgren* ; as indicated here, he groups the songs for comparative purposes according to their social function. For all that is known about the ancient sounds of the poems, the reader is referred to *Karlgren*.[11]

The form of the lyrics is variable, but a majority exhibit a small number of stanzas (two to five) of from four to eight four-word lines. The rhyme-schemes vary ; but the same rhyme may occur at the end of each line throughout a stanza. On occasion the rhyme occurs on the penultimate word (see Song 4, for example) ; in these cases, the last words of the rhyming lines are identical. There are a few places where a reduplicative binome is rhymed, for example, in Song 8, stanza I, where *ts'iər-ts'iər* rhymes with *kər-kər* (sound-values from *Karlgren*). In three of the poems (1, 4, 5) the lines are occasionally lengthened to six or seven words, or reduced to three or even to two.

Musically the songs are of great interest. The melodies are strictly syllabic (more accurately : one-note-to-one-word), and are ascribed to

[7] *Waley, A. D.: The Book of Songs*, (London, 1937).

[8] The numbers in brackets are the serial numbers of the songs in the set of twelve.

[9] *Couvreur, S.: Cheu King*, (Sien Hien, 1896, 1926).

[10] *Granet, M.: Fêtes et Chansons anciennes de la Chine*, (Paris, 1919).

[11] *Karlgren, B.: The Book of Odes* (Stockholm, 1950).

two modes only, both heptatonic : *huang-chung ch'ing kung* (mode 1) and *wu-i ch'ing shang* (mode 2).[12] In respect of note-series only (that is, of their relative pitches), these are Lydian on *f*, with *f'* as final (Nos. 1—6) and Mixolydian on *f*, also with *f'* as final (Nos. 7—12) but for two exceptions.

Though all the melodies make use of semitone steps, it is clear that the extent to which they do so varies from example to example. Some, indeed, appear to be a patchwork consisting of phrases from a purely pentatonic series mingled with others from a heptatonic series (No. 7 for example). The ritual melodies of Chiang K'uei, previously mentioned as dating from the thirteenth century, are more consistently heptatonic.

Most of the tunes show instances of the repetition of entire musical lines — particularly marked in Nos. 5 and 6. This is also observable in the tunes of Chiang K'uei.

From the nature of the verse, it might be expected that each musical phrase, corresponding to a single line — that is, to a complete sentence — would itself be complete and self-contained. It is known from *Prince Chu*'s exposition that the lines of the stanzas were separated from each other in performance by several beats of percussion, sometimes equal to the duration of the line itself (see *Courant*, p. 129). This would lead us to expect that the last note of a four-note phrase would possess 'final' or at least 'subfinal' (secondary final) quality. Examination of the songs showed in fact that a limited number of degrees of the mode occur as line-finals, and that the number of stanza-finals is even more restricted. While picking out line- and stanza-finals, however, I noticed that the half-lines also tend to end on the same few degrees as the lines, so that each four-note phrase is made up of two two-note phrases. This seemed at first sight so remarkable that a detailed analysis of all the tunes in mode 1 was undertaken, setting out for each nature and frequency of the degrees that act as stanza-finals, line-finals and half-line finals. A similar enumeration was made of the various stanza-initials, line-initials and half-line initials. A complete analysis is shown for Song 2, p. 152 ; for the remaining songs, a summary analysis follows each transcription.

In setting out the transcriptions, the following data are given for each song : (1) A transcription into staff-notation on the basis of *f* as fundamental. Bar-lines mark the ends of lines ; double bar-lines mark the ends of stanzas. The notes are of equal duration ; this is in accordance with nineteenth century practice and with that recorded by *Prince Chu*.

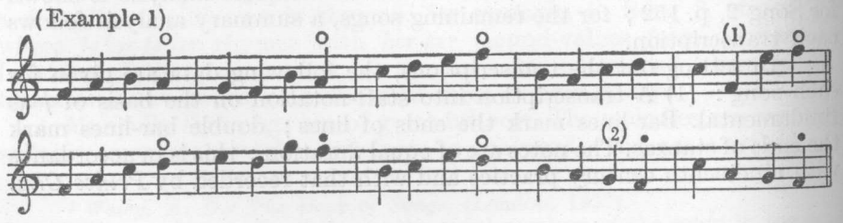
[12] The meaning of the phrases : *huang-chung ch'ing kung* and *wu-i ch'ing shang* will be considered later (p. 000). For the present it will be sufficient to remind the reader that *kung* is the basic series in root position, while *shang* is the modal inversion on the second degree of the basic series.

(2) The rhyme-scheme, based on the sound-values given in *Karlgren* (op. cit.). This is given in full only for Song 2. (3) For all the songs, notes on rhyming syllables are marked with a small circle over the note. If two different rhymes occur in the same stanza, one is marked with a dot, the other with a circle. (4) The figures in brackets above the notes refer to alternative readings given below the transcription, either from *Sê P'u* (SP) or *Yüeh Tien* (YT). The *I-li Ching-chuan T'ung-chieh* is referred to as IL. The word 'flute' in brackets indicates that the reading derives from the flute-notation. Where no alternative is given, the text is attested by three versions: IL, SP (pitch-pipe and flute), YT (pitch-pipe and flute); where an alternative is given, the text is attested by two versions, one of which is that of *Chu Hsi*. (5) For each song, the number of repetitions of entire musical sentences is recorded as 'line-repeats'. (6) For Song 2, a complete list of steps and leaps to and from each degree of the mode is also given; (7) for all songs, the information derived from such a list is summarised in a staff-notation diagram. Arrows mark the direction of movement, and the value of the note (following von *Hornbostel*'s notation) is proportional to its frequency of occurrence as subfinal; the final is marked by a pause-sign.[13]

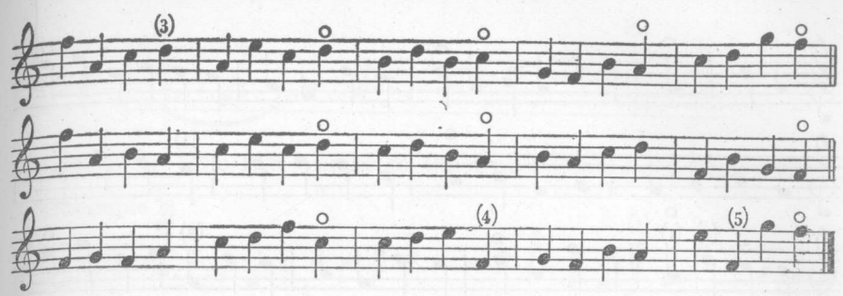
An important point in the transcription of the songs is that (as shown in the notes to the transcriptions) the lexigraphs *'ta'* is occasionally used in error for *'t'ai'* — the difference amounts to one dot, and the confusion is a common one. These words are abbreviations for the expressions *ta lü* and *t'ai ts'ou*, f♯ and *g* respectively (*f* being the fundamental). The error is of little significance here, since we have the flute-notation as a check; but it suggests that similar emendations would not be inappropriate in certain ritual songs of Chiang K'uei, where a strict adherence to the text would lead to a note-series that transgresses the limits defined by the nominal mode.

Song 2: 'My four steeds are weary' (Mao 162; Waley 146)

(Example 1)



[13] This diagram is only complete for Songs 2 and 10. For the others it is reduced (for ease of reproduction) to conjunct steps and the most frequent steps and leaps, these latter indicated by heavy arrows.



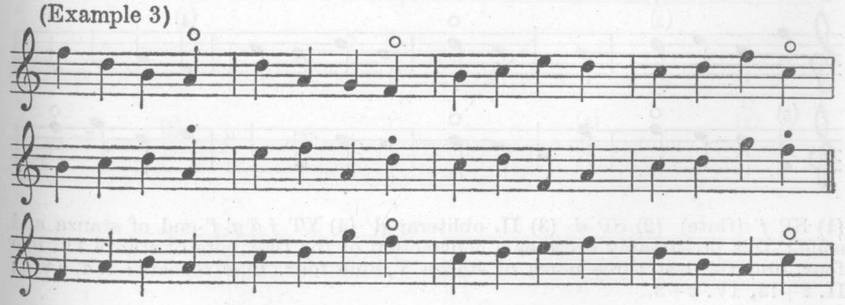
(1) SP *d* (2) YT *f* (3) YT *a* (4) SP *f'* (flute) (5) SP *d*
Rhymes: I *p'i̯wər, d'i̯ər, ki̯wər, pi̯ər.* II *p'i̯wər, ki̯wər; må, ko, ŝ'i̯o.* III *g'å, χi̯wo, ko, b'i̯wo.* IV *ŝi̯əg, k' i̯əg, məg.* V *ts'i̯əm, ŝi̯əm.*
Line-repeats: I. 2, III. 4, V. 4.
Stanza-finals: *f' f f' f f'.* Line-finals: 7*a* 7*d* 2*f* 2*f'* 2*c*. Half-line finals: 8a 7d 5f 2e 1c 1b 1g. All-finals: 15*a* 14*d* 9*f* 5*f'* 3*c* 1*b* 1*g*. Stanza-initials: *f f f' f' f.* Line-initials: 8*c* 5*b* 3*g* 2*e* 1*a* 1*f*. Half-line initials: 7*b* 6*c* 4*e* 3*g* 3*g'* 1*f* 1*f'*. All initials: 14*c* 12*b* 6*e* 5*f* 3*f* 3*g'* 1*a*.
Steps and leaps to and from each degree. Movement occurs from left to right; forms in brackets occur only *between* phrases. Minor second: *ef' bc.* Second: *gf fg (ag) ba (ab) cd (dc) ed (de) g'f'.* Minor third: *(ac) ca bd (db) (df').* Tritone: *fb (bf).* Fourth: *f'c (cg) (dg').* Fifth: *cf ae.* Sixth: *f'a (df).* Seventh: *ef.* Octave: *(ff') (f'f).* Ninth: *(fg').*

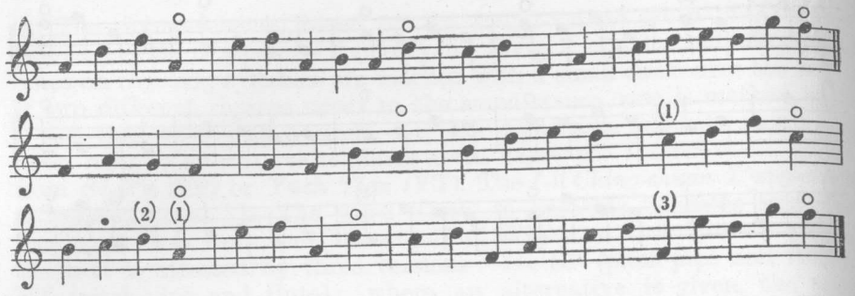
(Example 2)

Arrows indicate the direction of movement. This diagram includes only movement within phrases (not between phrases). The weight of the arrow indicates the frequency of occurrence of a particular step or leap. Dotted arrows mark movement of least frequency.

Song 1: 'Yu, yu, cry the deer' (Mao 161; Waley 183)

(Example 3)



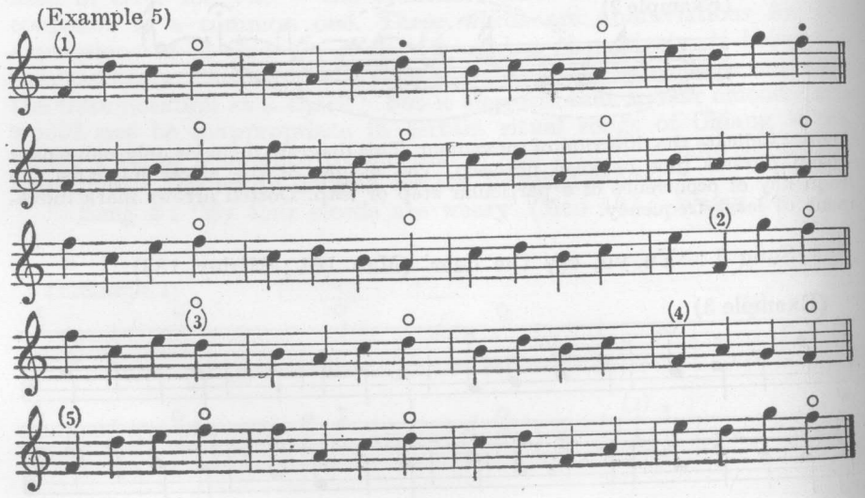


(1) YT *d* (2) YT *a* (3) SP *f'* (flute). Line-repeats : I. 6+7, III. 6+7. The six- and seven-note lines are broken down, following the structure of the text, as follows : (II. 6) *ef' ab ad* ; (II. 8) *cd ed g'f'* ; (III. 8) *cdf ed g'f'*.

(Example 4)

Song 3 : 'Bright are the flowers' (Mao 163 ; Waley 290)

(Example 5)

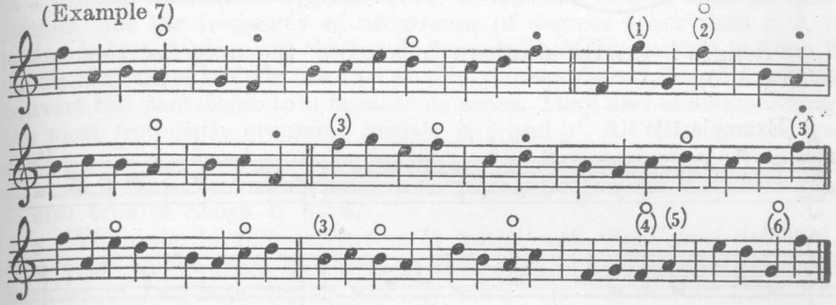


(1) SP *f'* (flute) (2) SP *d* (3) IL obliterated (4) YT *f d g' f'*-end of stanza and song ; this presumably arose as a contraction of the first note of stanza IV, line four, and the last three notes of stanza V, line four. Line repeats : I. 4, IV.4 ; II. 2+!3, IV. 2+3.

(Example 6)

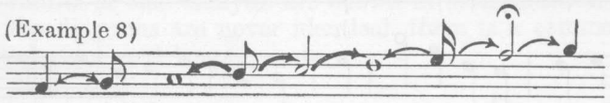
Song 4 : 'The fish caught in the trap' (Mao 170 ; Waley 168)

(Example 7)



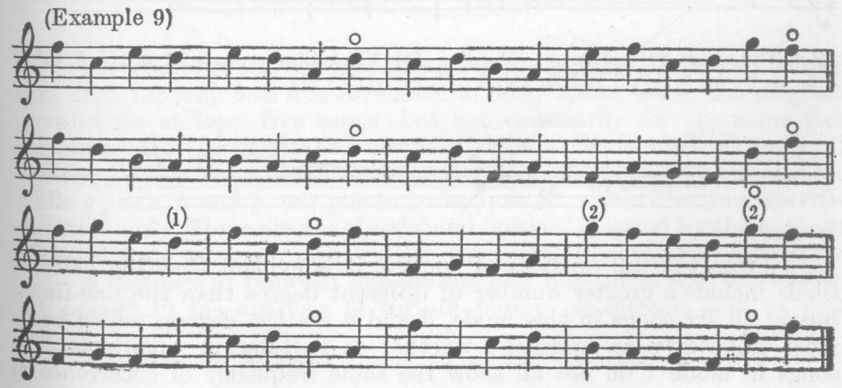
(1) SP *a* (flute) (2) SP *f* (flute) (3) YT *f* (4) SP *a* (5) SP *f* (6) SP *g'* (flute). Line-repeats : I. 4, III. 4 ; II. 3, V. 1 ; III. 3, IV. 2. The rhyme-scheme clearly indicates six stanzas, and these are marked in all three texts. Nevertheless, the last three stanzas are combined to form a single musical unit, a 'stanza' of six lines ; for the purposes of analysis, this has been treated as a single stanza. The three-note lines have been broken down as : *cd f'* and *bc f*.

(Example 8)



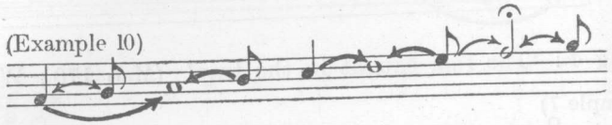
Song 5 : 'In the South there are lucky fish' (Mao 171 ; Waley 169)

(Example 9)



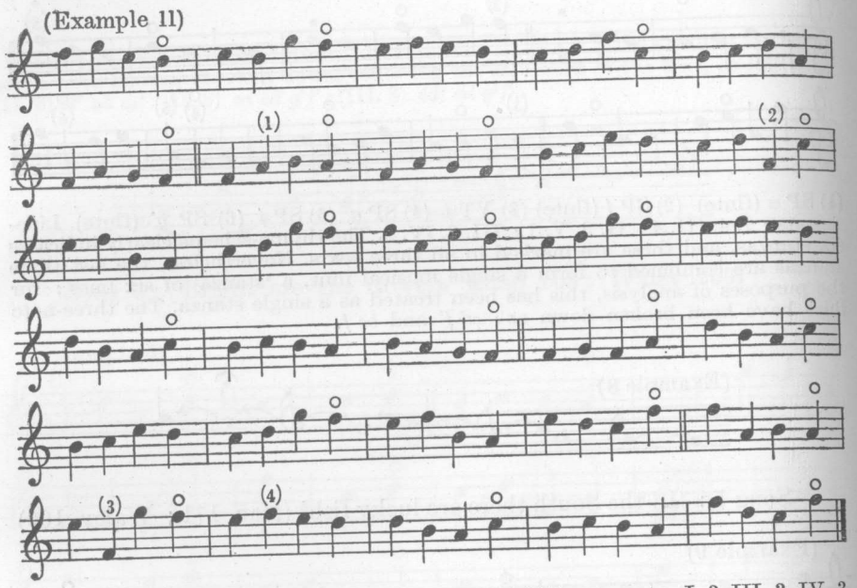
(1) YT *e* (2) *'ta'* for *'t'ai'*. Line-repeats : I. 3, IV. 2 ; III. 3, IV. 1. The six-note; lines are broken down as 2 + 2 + 2.

(Example 10)



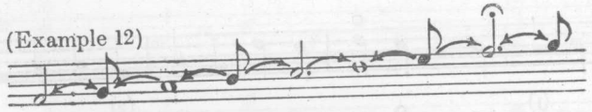
Song 6 : 'On the southern hills grows the nutgrass' (Mao 172 ; Waley 170)

(Example 11)



SP *g'* (flute) (2) SP *f'* (flute) (3) SP *d* (4) YT *f*. Line-repeats : I. 3, III. 3, IV. 3 I. 6, II. 2 ; II. 3, IV. 3 ; II. 5, IV. 5 ; II. 6, III. 2 ; III. 4, V. 4.

(Example 12)



From the full analysis of Song 2, it is evident that the half-line finals include a greater number of different degree than the line-finals; but in all six songs in this mode, *d* and *a* are the degrees which occur most frequently as subfinals, whether as half-line or line-finals. The songs in mode 1 do not all show the same frequency of occurrence of

the same subfinals. Whereas in 1, 3, 4 and 6, the most frequent line- or half-line finals are *d*, *a*, *c* and *f'*, for 2 and 5, the most frequent are *d*, *a*, *f'* and *f*. In 4, and even more so in 6, *c* is of greater relative weight, and in 6 challenges both *a* and *d* as line-final.

The commonest line-initials are *e*, *b* and *c*, and the frequency of occurrence varies in different songs. Again, as for half-line finals, there is a greater number of degrees acting as half-line initials than as line-initials, but the frequency of occurrence of degrees other than *e*, *b*, *c* and *g*, is low. A glance at the list of line- and half-line initials in Song 2 shows that these include the two auxiliary notes *(pien)*, *b* and *e*, which convert the pentatonic to a heptatonic series. They also include, among the most frequently occurring initials, *c*, *g* and *g'*. All these act, as we shall see, in a general sense as 'leading notes' or "passing notes" to one or other subfinal or final. What is true, with regard to initials, of Song 2, is also true of Songs 1, 3—6.

When the half-line structure of 'initial' and 'final' was detected, lists were made of all half-lines in each song. These showed that the number of two-note motifs actually used was far smaller than the possible maximum. Accordingly, for each of Songs 1—6, a list was prepared of the various possible steps or leaps to or from each note throughout the note-series. An example of such an analysis is given in full for Song 2. The movement in each case is from left to right ; brackets indicate that the movement occurs only between four-note or two-note phrases, never within a two-note phrase. For the Songs 1—6, the results of this analysis are shown in staff-notation diagrams. Although the diagrams are never identical, there is a common pattern of permitted steps and leaps :

(Example 13)

For conjunct movement, this diagram is valid for all six songs, save that the step *b* to *a* is reversible in Song 1. For leaps, the diagram is valid for at least five songs, but not necessarily for the same five for each leap. It shows the essential dynamic structure of mode 1. Clearly, *f'*, *d*, *a* and *f*, are focal points towards which movement occurs ; while *g'*, *e*, *c*, *b* and *g*, are points to be quitted, sometimes in a specific direction only. These are the 'finals' and 'initials' isolated by the analysis of half-lines.

A distinction between line-initials and line-finals was established by *Levis*[14] in his analysis of certain purely pentatonic, and in part

[14] *Levis op. cit.* p. 120.

melismatic, *tz'ŭ* melodies of the nineteenth century. In the pentatonic series : *c d f a c' d'*, for example, he showed that when *d* is final, *a* and *d* alternate as line-finals ; while the line-initials in a nine-line song are : 3*f* 3*c'* 1*c* 1*f* 1*g*. His attention was first directed to the 'harmonic relationship' between line-initials and line-finals by *Prince Chu*'s remarks in the *Yüeh-lü ch'üan shu* (1595) ; but since *all* combinations of the degrees of the pentatonic series are harmonious in the Chinese sense (c. f. the beneficient harmony of tinkling jade pieces tuned to the pentatonic series and hung at the girdle[15]), what is important is surely the distinction between line-initials and line-finals, rather than their 'harmonious relationship'. We shall return to Chinese rules for composition later.

Leaving now the detailed structure of the mode, it is convenient to consider the types of melodic movement deducible from Songs 1—6. In classical western contrapuntal melody — as to some extent in Turco-Arabic melody — the melodic line is controlled by prohibition of leaps of augmented or diminished intervals, of sevenths or of ninths, or of direct conjunct movement following a leap, etc. The musical line of the four-note phrases of these T'ang melodies is evidently not controlled by this sort of prohibition (phrases of other lengths will be dealt with subsequently). It might be supposed that the leaps arise from gross corruption of the text (they could not arise from simple graphic confusion of similar characters) ; but against the view that they are spurious is the fact that such leaps also occur in the flute-versions of the *Sê P'u* and *Yüeh Tien*, as well as in the ritual tunes of Chiang K'uei. If we analyse the movement from note to note in the four-note phrases in terms of the nature of the steps — whether conjunct or disjunct — and the direction of movement in relation to previous movement — whether direct or contrary — the unexpected fact emerges that, with two or three exceptions only, every logical alternative is realised. This does not mean that all possible groups of four-notes from the note-series are used ; but that the movement of the musical line at any point does not depend on the nature of the previous movement or its direction as such. Whether the second of the three steps in a four-note phrase is conjunct and contrary, for instance, is unrelated to whether the first step is disjunct ; and this is true for the third step as well. At each point, all possibilities of movement are open ; and which movement actually occurs on factors other than the character of previous movements as defined by the criteria : conjunct or disjunct ; direct or contrary. The evidence for this assertion can best be presented as a table ; in this, the terms 'direct' or 'contrary ' are used with respect to the immediately preceding step, and 'conjunct' implies a step of a minor or major second. Each type of movement is illustrated by the individual song-lines listed in the column on the extreme right. The

[15] *Li Chi* 9, 'Yü Tsao' (*Szŭ Pu Pei Yao* edition : folio 9 v.°)

Note-to-note-movement in a four-note line

FIRST	SECOND		THIRD		Reference
conjunct	conjunct	direct	conjunct	direct	2. I. 3
				contrary	1. II. 8
			disjunct	direct	*****
				contrary	2. V. 3
		contrary	conjunct	direct	6. III. 3
				contrary	10. II. 4
			disjunct	direct	10. III. 2
				contrary	2. V. 1
	disjunct	direct	conjunct	direct	10. I. 1
				contrary	2. II. 3 2. III. 5
			disjunct	direct	*****
				contrary	2. V. 2
		contrary	conjunct	direct	2. IV. 3 2. I. 4 2. IV. 4
				contrary	2. V. 4 2. I. 2 2. II. 2 2. III. 4
			disjunct	direct	7. III. 5
				contrary	6. II. 4
disjunct	conjunct	direct	conjunct	direct	2. II. 5
				contrary	2. I. 1
			disjunct	direct	8. III. 6
				contrary	6. V. 6
		contrary	conjunct	direct	6. II. 2
				contrary	2. IV. 1
			disjunct	direct	7. III. 2
				contrary	11. I. 4
	disjunct	direct	conjunct	direct	2. II. 1
				contrary	9. III. 1
			disjunct	direct	*****
				contrary	1. II. 5
		contrary	conjunct	direct	2. III. 1 2. I. 5 2. IV. 5
				contrary	2. IV. 2 2. III. 2 2. III. 3 2. V. 5
			disjunct	direct	11. III. 2
				contrary	9. IV. 1

examples have been taken in the first place from Song 2, each line of which finds its appropriate place in the table. Illustrations of other types of movement are taken from the rest of the songs, and no attempt has been made to find more than a single example of each type of movement. The reference to a given line is in the form of three numerals; 6. II. 2 indicates the second stanza (II) of Song 6, and the second line (2) of that stanza.

The three types of movement which do not occur are shown by the asterisks in the last column. The first (conjunct, conjunct direct, disjunct direct), though not occurring in the twelve songs, is exemplified by the opening of the second stanza of the 'Hymn to the Ancestors' transcribed by *Courant* from *Prince Chu*.[16] As we shall see, there is good reason for its not occurring in the songs of *Chu Hsi*. The absence of the second and third types (conjunct, disjunct direct, disjunct direct; disjunct, disjunct direct, disjunct direct) can also be plausibly explained.

What determines the fixed compass of these twelve songs? In the light of the ten songs of *Chiang K'uei*, which display three modes in several different keys, but which fall, all ten, within the compass of a minor tenth (= 16 semitone degrees), the answer is undoubtedly that the compass is that of the standard bell- or stone-chime of sixteen pieces. According to the *Sheng-men Yüeh-chih* (1766) — the handbook of ritual musical instruments, dance, etc. issued at the shrine of Confucius — the arrangement of the chime was as follows:[17]

c♯ d d♯ e f' f♯' g' g♯'
c b a♯ a g♯ g f♯ f

For the Lydian note-series on *f*, *g'* will be the upper limit of the mode possible within the compass of the chime (*f* being the lowest note of the chime). The limitation suggests that other features of the song-melodies may derive from their conception primarily in terms of a chime of fixed range. In particular, the markedly non-vocal character of the melodic line strongly suggests that the melodies are primarily instrumental compositions. As *Bose* writes of the 'Hymn to Confucius', the melodies exhibit 'die strenge Kahlheit einer rein spekulativen Melodik, das Äusserste an Künstlichkeit und Naturferne'.[18]

If now we approach the construction of such a song-melody from the composer's point of view, the seeming complexity of analysis vanishes. The rules for the composer as revealed by analysis are few and simple. His stanza-initial may be the final or the octave above the final; his stanza-final may be the octave of the final, but in his last stanza must

[16] *Courant op. cit.* p. 130.
[17] *Sheng-men Yüeh-chih*, folio 6 r°.
[18] *Bose, F.: Musikalische Völkerkunde* (Freiburg i. Br., 1953). See p. 126.

be the final itself. In a four-note phrase he has on the whole to respect the 'final' qualities of *f'*, *d*, *a* and *f*, and the fugitive or leading note properties of *g'*, *e*, *c*, *b* and *g*. In stanzas of a large number of lines, or in songs of a large number of stanzas, an 'initial' may occasionally occur in half-line final position, approached from a 'final' (c. f. 2. IV. 5).

The 'impossible' movements already referred to are: (1) conjunct, conjunct direct, disjunct direct; such a movement is impossible with the dynamics shown in Example 13, where *ag* and *gf* are not reversible. But *Prince Chu*'s example (*Courant*, p. 114) shows that this movement could occur in other variants of mode 1. (2) conjunct, disjunct direct, disjunct direct; here too there is no point in the series (Example 13) at which such a movement can begin and end without disturbing the 'initial' and 'final' relationships. Finally, (3) disjunct, disjunct direct, disjunct direct; this again is impossible in this mode; but in Chiang K'uei's Sixth Song such a movement occurs.

We can now see the major restraints which impose order on the seeming freedom of movement suggested by the Table. Movement in a four-note phrase can occur in any of the logical alternatives shown in the Table provided only that, in each half-line, movement occurs from an 'initial' to a 'final' according to the permitted movements summarised in Example 13.

Although with three exceptions all types of movement are possible, it is clear from the analysis of Song 2, shown in the Table, that some patterns are used more frequently than others, presumably because they offer a larger number of melodic alternatives. They are, in particular, the oscillatory types of movement with mutually compensating contrary leaps, such as: conjunct, disjunct contrary, conjunct direct or contrary; and disjunct, disjunct contrary, disjunct contrary.

The analysis thus far has proceeded without reference to any previously recognised type of modal structure, or to the modal functions recognised by the Chinese themselves. We may begin the function of the two *pien*, indicated by the term *pien* itself. The fourth degree of the basic Lydian series is *pien chih*, 'becoming *chih*', that is, leading to the fifth degree; while the seventh degree is *pien kung*, 'becoming *kung*', that is, leading to the octave of the fundamental. The question whether the Chinese basic note-series was anciently heptatonic or pentatonic has been hotly disputed — by the Chinese themselves as early as the sixth century A. D. As *Courant* has pointed out[19], the fact that the names for the fourth and seventh degrees are not distinct (as are those of the other degrees) in itself suggests that the *pien* were acquired later. The observed tendency for the degrees *b* and *e* in Songs 1—6 to 'resolve' on *c* or *a*, or *f* or *d*, respectively, accords with the view of them as 'leading' or 'passing' notes, though their observed resolution either by ascent

[19] *Courant op. cit.* p. 93.

or descent indicates that the functional analogy with leading notes must not be pressed too far. *Levis*'s translation of *pien* as 'side' has little justification ; and *Courant*'s 'modifié' does not convey the notion of self-transformation implicit in *pien* — this is its customary use in Taoist texts, for example. *Van Aalst*[20] also gives the meaning 'changing into *kung* (or *chih*)'.

The scheme in Example 13 shows, however, that in the complete note-series of mode 1 the *pien* are not the only degrees to be treated as passing notes ; the degrees *c* and *g* or *g'* are treated in a similar way. If we abstract *b* and *e* from the note-series, there remains the pentatonic *kung*-mode series. Now in purely pentatonic tunes, such as the Ritual Hymns in *Prince Chu*'s treatise,[21] it is clear that within the pentatonic series itself, a *pien*-like function is performed by both *c* and *g*. This can be seen in the first stanza of Song 7, and in parts of Songs 11 and 12. In more extended purely pentatonic specimens, it can be seen that *g* and *c* (or more generally, the second and fourth degrees of the basic pentatonic series) are also the degrees least frequently occurring as line-finals. Within the basic pentatonic series itself, there is evidently a system of modal dynamics such that (for the *kung*-mode on *f*) *f'*, *d*, *a* and *f* are focal points, and *g'*, *c* and *g* are points of departure.

The treatment of the pentatonic degrees as line- or sub-finals is supported by *Chu Hsi* (quoted by *Prince Chu*[22]) : 'If the note at the head is the *kung*-note, the note ending the tail will also be the *kung*-note ; this then is the *kung*-mode. If there are places midway where the beat is arrested, there the five degrees — following ancient usage — are all employed [as finals] and not only and exclusively *kung*'. *Prince Chu* gives three examples. A much later compilation, the *Ch'in Ting Ta Ch'ing Hui Tien (Statutes of the Ch'ing Dynasty)* (1818)[23] gives a further illuminating definition : 'The two *pien* degrees established in each *yün* (= the basic series in one of twelve keys) are not modal initials *(ch'i tiao)*. The note established in the fifth degree position *(chih)* [that is, *c* in the series with *f* as fundamental] also is not an initial. The note established in the sixth degree position *(yü)* [that is, *d* in the series with *f* as fundamental] is identical with the modal dominant *(chu tiao)*'. Two points merit comment : 'modal initial' also implies melody initial, so that this text informs us that there are neither modes nor melodies beginning on the *pien*. Secondly, the modal dominant with which the sixth degree is identified is defined as the note in the sixth degree position

[20] *van Aalst, J. A.: Chinese Music* (Shanghai, 1884) p. 14.
[21] *Courant op. cit.* p. 103.
[22] *Courant op. cit.* p. 114. I have translated from *Prince Chu* : *Yüeh-hsüeh Hsin Shuo* (1595) folio 18 v°. *Prince Chu* gives the reference as *Chu Hsi Yü Lu*, but the passage is not to be found in the *Lu (Lecture Notes)* and in fact occurs in the music section of the complete works. In the *Yü-tsuan Chu Tzŭ Ch'üan Shu* (1714), the passage will be fonud under *Yüeh, Chüan* 41, folio 6 v°.
[23] *op. cit.* folio 8 v°.

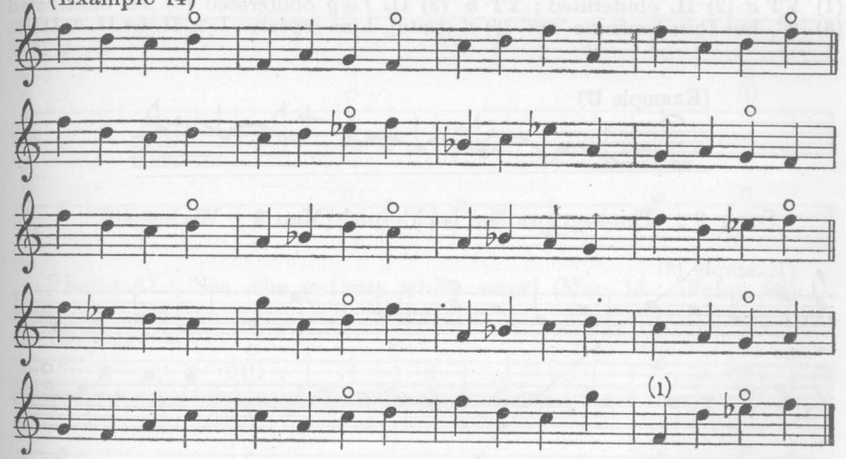
two places before *kung*, the fundamental of the *yün*. Accordingly, the observed conspicuous role of the sixth as line- and half-line final in the T'ang melodies here receives verbal authority. According to Han Pang-ch'i[24] there existed a tradition that the initial of every mode in Chou times was the sixth of the basic note-series.

These references will not on this occasion be pursued further. They are given only to show the extent to which the observed structure of the six tunes in mode 1 accords with principles stated in Chinese texts, for which illustrative material from sources earlier than the sixteenth century has hitherto been lacking. The avoidance of the fifth degree as melody-initial agrees with the *pien*-like use of *c* ; a similar avoidance of *g* would be in accordance with the tradition of Chou,[25] for this is the nefast *shang* degree. Combining the citations, it is clear that there is textual support for much of the observed dynamic structure ; there is, however, no textual support thus far for the observed detailed line-structure, with alternation of 'initial' and 'final'.

Turning now to the modal functions as revealed in Songs 7 to 12 inclusive, it is evident that they differ from those of mode 1.

Song 7 : ' "Fair, fair", cry the ospreys' (Mao 1 ; Waley 87)

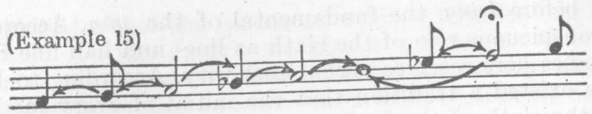
(Example 14)



(1) SP *f'* (flute). Line-repeats : I. 1, II. 1, 5. Stanza-finals : *f' f' f'*. Line-finals : 5*d* 3*a* 3*c* 2*f* 2*f'* 1*g* 1*g'*. Half-line finals : 8*d* 4*a* 3*b* 3*c* 1*f* 1*e*. Stanza-initials: *f' f' f'*. Line-initials : 4*c* 4*f'* 3*a* 2*f* 2*g* 1*b* 1*g'*. Half-line-initials : 6*c* 4*d* 4*e* 3*g* 2*a* 1*f'*.

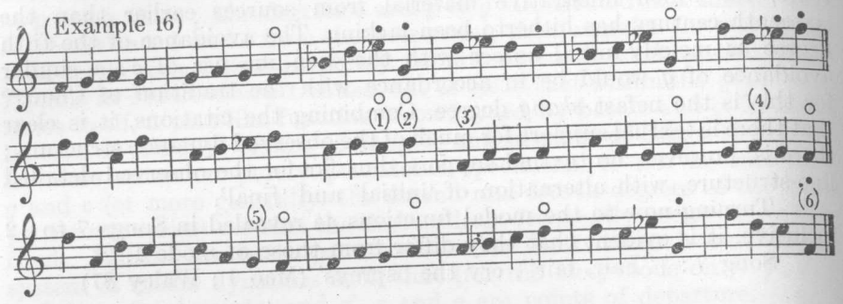
[24] *Yüan Lo Chih Yüeh* (1508). See Courant *op. cit.* p. 107.
[25] *Courant op. cit.* p. 101.

(Example 15)



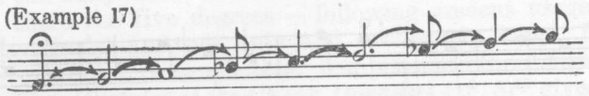
Song 8 : 'How the cloth-plant spreads' (Mao 2 ; Waley 112)

(Example 16)



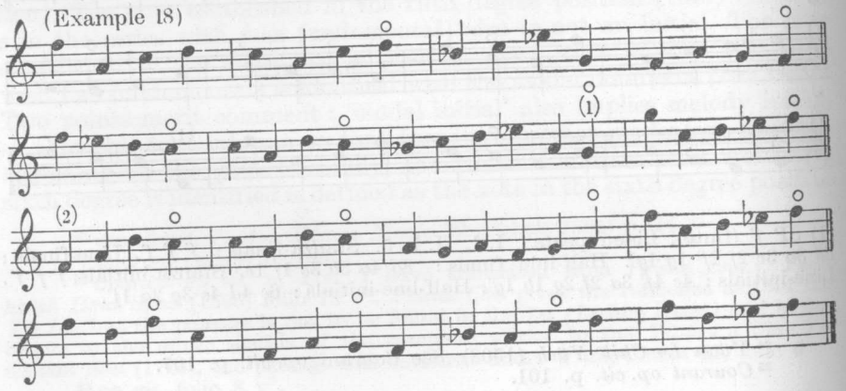
(1) YT *d* (2) IL obliterated ; YT *b* (3) IL *f a g* obliterated (4) IL obliterated (5) '*ta*', but flute confirms '*t'ai*' (6) *f'* (flute). Line-repeats : I. 2, II. 6 ; II. 4, III. 3.

(Example 17)



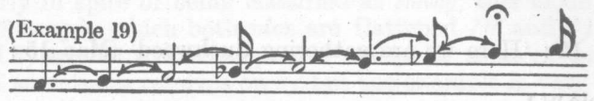
Song 9 : 'Thick grows the cocklebur' (Mao 3 ; Waley 40)

(Example 18)



(1) SP '*ta*' for '*t'ai*' (2) YT omits this stanza. Line-repeats : I. 4, IV. 2 ; II. 2, III. 2. The six-note lines are broken down as *bcd eag ; aga fga ;* and the five-note lines as *g'c def', f'c def'*.

(Example 19)

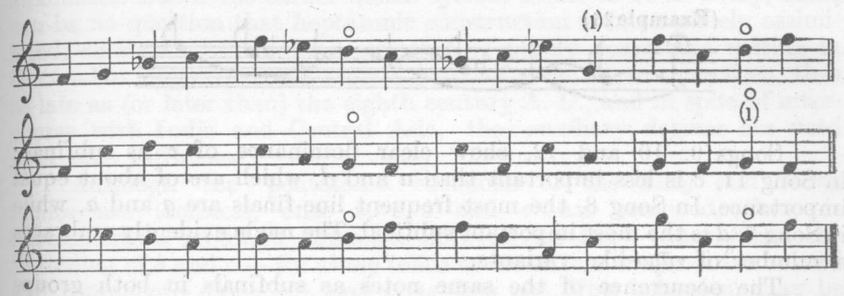


Song 10 : 'Now the magpie had a nest' (Mao 12 ; Waley 89)

(Example 20)

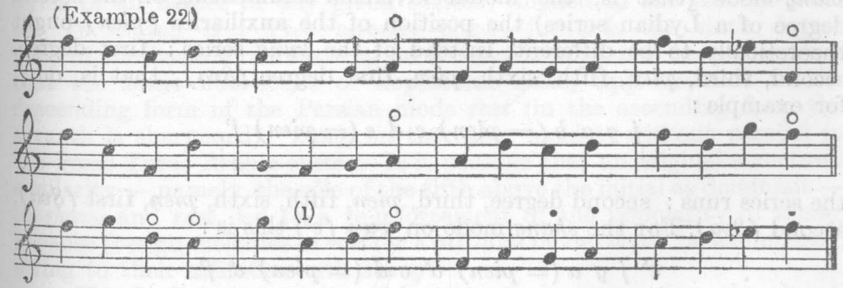
(1) SP '*ta*' for '*t'ai*'. Line-repeats : I. 2, III. 1. Stanza-finals : *f' f f'*. Line-finals : *5c 1f 1g 1a 1f'*. Half-line finals : *5c 2f 2e 1g 1a 1d*. Stanza-initials : *f f f'*. Line-initials : *3f' 2c 1g 1d 1b 1g'*. Half-line initials : *6d 2g 1a 1b 1c 1e*.

(Example 21)



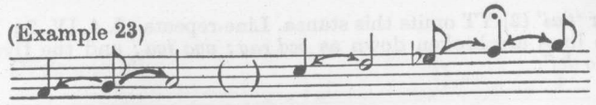
Song 11 : 'See, she gathers white aster' (Mao 13 ; Waley 98)

(Example 22)



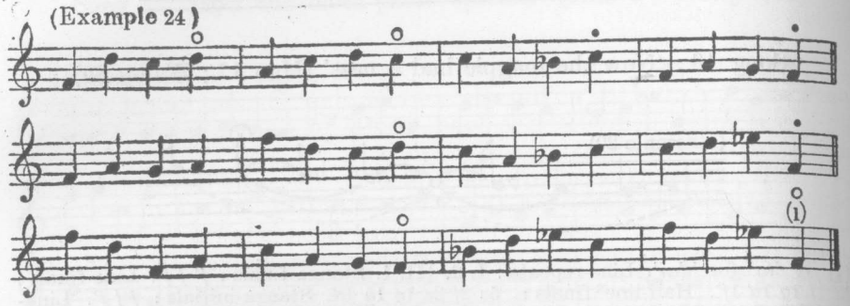
(1) YT *a ;* this melody is hexatonic. Line-repeats : I. 3, III. 3.

(Example 23)



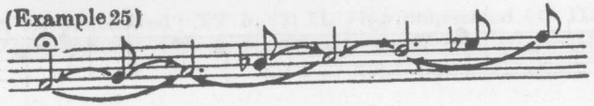
Song 12 : 'Here we are gathering duckweed' (Mao 15 ; Waley 76)

(Example 24)



(1) SP *f'* (flute). Line-repeats : I. 3, II. 3.

(Example 25)



Songs 9, 10 and 12, show clear dominance of *c* as subfinal; in Song 11, *c* is less important than *a* and *d*, which are of about equal importance. In Song 8, the most frequent line-finals are *g* and *a*, while in Song 7, *d* is the most important subfinal. The mode evidently embraces a number of *rāga*-like variants.

The occurrence of the same notes as subfinals in both groups — with the exception of Song 8 — is surely very remarkable, since in the *shang*-mode (that is, the modal inversion commencing on the second degree of a Lydian series) the position of the auxiliaries *(pien)* ought theoretically to be different. Instead of the *kung* series : first degree, second, third, *pien*, fifth, sixth, *pien*, first degree *(8va)*; that is, on *f*, for example :

f g a b (= pien) c d e (= pien) f',

the series runs : second degree, third, *pien*, fifth, sixth, *pien*, first *(8va)*, second *(8va)*. For the *shang*-mode on *wu-i* (e^b) this is :

e^b *f g a (= pien)* b^b *c d (= pien)* e^b *f'*

The observed dynamics are not at all what would be expected : *a* and *d* (by analogy with the *kung*-mode) should be initials (since they are the *pien)*, not subfinals ; while b^b and e^b might be expected to act as subfinals. Clearly in spite of being classified as *shang*, this mode is merely a variant of *kung* in which both *pien* are flattened *(*b^b and e^b*)*. The true *pien (a* and *d)* are not treated as *pien* — except to some extent in Song 10, where *d* sometimes resolves on *c;* but the example is very short and is largely pentatonic.

When writing in the *shang*-mode then, the composer's practice — judging by these six examples — was to treat b^b and e^b as if they were *pien*, ignoring the auxiliary nature of *a* and *d*, and forgetting that e^b, is the upper octave of the fundamental of the entire *wu-i* system, and *f'* merely the modal final.

All this would seem to suggest that by the time these tunes were composed the significance of the old classification of the modes, with its complete set of modal inversions, had been forgotten. The names *shang* and *kung* define note-series : if they ever implied those changes in dynamics which the inversion of the pentatonic series would lead us to expect, these implications have been obliterated. Mode 1 and mode 2 are nothing more than two versions of the *kung*-mode with different auxiliaries. But if the earlier modal system seems to be in decay, there can be no question that heptatonic construction is incompletely assimilated, as shown by the long stretches of purely pentatonic writing in the twelve songs. It would seem a point of great importance then, that as late as (or later than) the eighth century A. D., and in spite of intercourse with India and Central Asia, the auxiliary degrees are used with such diffidence.

Although the pentatonic skeletons of the *kung* and *shang* modes are identical, once *b*, *e*, b^b and e^b are removed, there is nevertheless a profound difference between the two — apart from the flattening of *b* and *e* — for *shang* tends to break into conjunct tetrachord and pentachord (Song 10), and *kung* does not. This behaviour may be related to the persistent dominant rôle of the sixth degree of the basic series in all modes of any given system, implied in the passage from the *Ta Ch'ing Hui Tien* already cited ; for *c* is the sixth degree *(yü)* of the basic series starting on e^b. But it must also be pointed out that the basic note-series of heptatonic *shang* approximates to the descending form of the Persian mode *rast* (in the ascending form the seventh is sharpened) ; *kung*, on the other hand is without parallel in the Perso-Turco-Arabic system. Is it possible that an original structural similarity — namely, the rôle of the fifth above the initial as dominant — in *shang* and *rast*, led to a re-inforcement of the popularity of *shang*, because foreign melodies in *rast* (or a *rast*-like mode) could be assimilated, owing to their affinities with *shang?*

The Lydian note-series of heptatonic *kung*, on the other hand,

occurs in classical and medieval Indian music; for example, the *ga* modes as defined in the *Nāṭyăśhāstră* (first centuries A. D.) and in the *Saṅgītă Ratnākară* of Śhārṅgadevă (thirteenth century).[26] *Grosset*'s account of the constitutive elements of the *jātis* (the *lakshanas)* reads like a summary, using Indian technical terms, of the analysis of the T'ang melodies presented here; in particular the Indian discrimination of initial, final, medials, phrase-finals and sub-finals, and the recognition of a group of tonic-initials, some or all of which can act as subsidiary finals, suggests that the technique of melodic composition in eighth century China may have been influenced by ideas still potent in thirteenth century India. The greater richness of the Indian vocabulary (as compared with the Chinese) in terms for functional elements of melody, suggests that the analysis (and the technique of composition) may be Indian rather than Chinese in origin.

On the other hand, if — as seems reasonable — the basic Chinese pentatonic series is to be thought of as an assembly of overlapping three-note (tritonic) structures[27], certain degrees of the series are likely to retain the character of passing notes, and we need not appeal to an Indian model for the basic dynamics of the Chinese pentatonic modes.

It has been shown that a common modal dynamic unites the six *kung*-melodies (and to some extent the six *shang*-melodies as well), so that we can define the Chinese *kung*-mode, for example, just as we can define a Turkish or Arabic *maqam* or an Indian *rāga*. Moreover, these Chinese modes share yet another characteristic with *maqam* and *rāga*, namely, the recurrence of entire phrases (four-notes phrases in this instance) in different songs in the same mode. Thus in the *kung*-tunes, the following four-note phrases occur in two or more different songs: *b a c d* (3. IV. 2) (4. III. 3, IV. 2) (5. II. 2); *f g f a* (2. V. 1)(6. IV. 1) (4. VI. 1) (5. IV. 1, III. 3); *b c b a* (3. I. 3) (4. II. 3) (6. III. 5, V. 5); *f a b a* (2. I. 1) (3. II. 1) (6. II. 1); *c d g' f'* (II. 8, II. 2) (2. III. 5) (6. II. 6, III. 2, IV. 4); *e f g' f'* (2. V. 5) (3. III. 4) (6. V. 2); *f' d b a* (1. I. 1) (5. II. 1). (No attempt has been made to record all occurrences of a given phrase or even all phrases recurring in this way.)

In the *shang*-melodies, the following phrases occur in two or more songs; again the list is not necessarily complete: *f' d e^b f'* (8. I. 6) (7. III. 4); *f' e^b d c* (7. IV. 1) (9. II. 1) (10. I. 2, III. 1); *f' d e f* (11. I. 4) (12. III. 4): *b^b c e^b g* (8. I. 5.) (9. I. 3) (10. I. 3); *f' d c d* (7. I. 1, II. 1, III. 1) (11. I. 1); *a b^b c d* (7. IV. 3) (8. III. 4).

It is striking to see how frequently, both in *kung* and *shang*, the same phrase is used in the same position in the stanza in different songs. In one and the same song this is also true to a large extent (see the lists of line-repeats following each song). For example, the same four-

[26] *Grosset, J.*: 'Inde', Lavignac & La Laurencie *op. cit.* I, pp. 257—376. See p. 305 *et seq.*

[27] *Bose op. cit.* pp. 110, 111.

note phrase may tend to recur in initial, or medial or final position in a stanza. Thus, *f g f a* and *f' e^b d c* are initial lines in three out of four occurrences; *f' d e^b f'* is final in both its appearances; *b a c d* is medial in three out of four occurrences, and so on.

I have suggested that the *shang*-mode was in effect only a variant of *kung* with two different auxiliaries. This view is supported by the fact that a number of medial four-note phrases are common to *kung* and *shang* tunes, as shown here: *f a g f* (6. I. 6, II. 2((5. II. 4) (7. I. 2) (12. I. 4) (9. I. 4, III. 2); *f a g a* (11. I. 3) (12. II. 1) (8. II. 4, III. 3); *f' a c d* (3. II. 2) (9. I. 1) (5. IV. 4); *c a g f* (8. III. 2) (2. II. 5) (10. II. 2) (12. III. 2); *c a c d* (3. I. 2) (7. V. 2) (9. I. 2); *f' c d f'* (5. II. 4) (7. I. 4) (10. I. 4).

An important implication of these three lists of 'stock'phrases is that both *kung* and *shang* tend to use purely pentatonic stock phrases in *medial* positions — that is, neither as initial line, nor as final line of the last stanza. The stock *initial* and *final* phrases in use in both modes tend to include the functional auxiliaries, and are therefore characteristic of the particular mode. This generalisation only applies to the stock phrases, not to the structure of the ritual melodies in general. The sequence and relative frequency of purely pentatonic phrases, and of phrases with auxiliaries, varies from stanza to stanza and from song to song. A song such as No. 11 with twelve four-note phrases is purely pentatonic save for two final phrases; while Song 2, with twenty-five four-note phrases, exhibits one or other auxiliary in all but six of these. In general, the modal dynamics of mode 1 show less variation in the six songs than do those of mode 2.

From a passage in the Music Section of *Chu Hsi*'s works, it is evident that he could make no sense of the description: *huang-chung ch'ing kung*, defining mode and key. If the description were *huang-chung kung*, there would be no difficulty; this would be the usual formula indicating that the mode is the *kung*-mode of the system whose fundamental is the pitch-pipe *huang-chung (f)*. *Huang-chung* defines the key and *kung* the mode. Now the expression *huang-chung ch'ing* normally means the octave of *huang-chung* — the note given by a pipe of half the length. And *Chu Hsi* reads *huang-chung ch'ing kung* as; 'the octave of *huang-chung* acts as *kung (huang-chung ch'ing wei kung)*'.[28] But this seems to him preposterous, because in his view the modal final, *kung*, must be at the bottom of the note series; if its octave were allowed to take precedence there would be confusion in the social order! He does not refer, however, to the description of mode 2: *wu-i ch'ing shang*, which should be read (if he is right about the first) as: 'the octave of *wu-i* acts as *shang*'. But such a reading is explicitly contradicted by the note-series of this group of songs, unambiguously defined by the pitch-

[28] *Chu Hsi op. et editio cit.* folio 11 v°.

pipe notation. The note-series is that of a *shang*-mode ; and *wu-i* (e^b) is not *shang* (the final) but the fundamental of the system. *Shang* is in fact *huang-chung (f)*.

I conclude that *Chu Hsi*'s reading is wrong, and that *ch'ing-kung* and *ch'ing-shang* are specified variants of the *kung* and *shang* modes. The tunes themselves show that the final degrees, *kung* and *shang* respectively, are indeed '*ch'ing*', for they occur at the top of the modal series in ten out of the twelve songs. The fact that *Chu Hsi* did not recognise *ch'ing-kung* and *ch'ing-shang* as modal variants seems to me to increase the probability that these songs are indeed of pre-Sung date.

The existence of the set of six melodies in *ch'ing-shang* is of great interest in view of the literary associations of what has usually been thought of as the 'upper *shang*-mode'. In an open letter to me, published in the *Pei-p'ing Ching-shih Jih-pao*, October 29th, 1947, Professor *Yin Fa-lu* recognises five different meanings of the term *ch'ing-shang*. They are : (1) A *shang*-mode transposed up a semitone. The term *ch'ing-shang* (as well as *ch'ing-chih*, *chih* being the fifth degree) occurs already in Han Fei Tzŭ (third century B. C.). [Transposition is not implied by this text, however (L. E. R. P.).] (2) A type of music evoking a nostalgic ('autumnal') emotional response. This is suggested by seasonal correlation in the *Yüeh-ling* section of the *Li Chi (ca.* third century B. C.) and also by the passage from Han Fei Tzŭ already mentioned. (3) A class of melodies, recognised from Han times onwards, for a chamber-ensemble of strings and wind, and in three modes : *p'ing tiao, ch'ing tiao* and *sê tiao*. (4) A particular mode of this set of three, namely *ch'ing tiao*, in which *shang* was 'dominant'. (5) A general term in Sui and T'ang times for old tunes in use in the Music Bureau *(Yüeh-fu)* under the Southern Dynasties *(i. e.* Sung, Liang etc.) ; as used in the Music Section of the *T'ung Tien* (early ninth century). In the light of the ritual melodies preserved by *Chu Hsi*, it would seem probable that a sixth meaning can be added to Yin's list : that at some time prior to the twelfth century, *ch'ing-shang* was the name for a mode on the second degree of a Lydian note-series with the final at the top of the mode. That is to say, the qualifying '*ch'ing*' does not refer, as has been supposed, to the *tessitura*, but to the upper position of the final in the note-series. This implies a special modal dynamic and suggests that at one time the Chinese had something of the attitude to modal structure which Middle Eastern and Indian peoples have today.

It is sometimes held[29] that the nostalgic quality of *shang* melodies cannot have resided in musical attributes, but was due to cosmological associations. This may well be ; but it is plain that the *ch'ing-shang* mode possessed a peculiar dynamic, as well as a characteristic note-series ; and it is difficult to believe that the musical quality of the

[29] *Bose op. cit.* p. 122.

rising fina cadence, for example, had nothing to do with the literary associations of *ch'ing-shang* during so many centuries. Moreover, there would seem to be no reason why all modes should not occur in '*ch'ing*' forms ; we have already noted *ch'ing-chih* from Han Fei Tzŭ, and the Songs exhibit *kung* as well as *shang* with upper finals.

The fact that no less than half the songs should be in this mode adds weight to the view that they are indeed music of the T'ang dynasty. For cosmological reasons, the *shang*-mode was not inimical to the T'ang dynasty, as it had been to the Chou, and a certain Chao Shen-yen[30] is reported to have expressed the view in 720 A. D. that the *shang*-mode should be added to those used in the great sacrifices.

Hsiung P'eng-lai, writing in the thirteenth to fourteenth centuries, also gives the modes of the twelve songs as : *huang-chung kung* and *wu-i shang*, as if (like *Chu Hsi*) he no longer saw the significance of *ch'ing*, though he adds a note to the effect that the old score gives the modes as *huang-chung ch'ing kung* and *wu-i ch'ing shang*.

It has been shown that the note-to-note movement within the four-note phrases, each corresponding to a four-word line, consists of a twice-repeated movement from 'initial' to 'final'. This segmentation of the phrases is surely linked with the tendency of the four-word lines of the Chinese text to split up into meaningful binomes or two-word phrases. Without embarking on a full discussion of the matter, it is fair to say that the first member of such a word-pair carries a different psychological weight from the second in that, in the most general sense, it qualifies the second member. In lines of five, six or seven words, the placing of the words on initial or final degrees seems again to be related to the meaningful articulation of the text. As a single example, we may take the last line of the third stanza of Song 1. The text in Kuo-yü, with commas to mark natural breaks, runs : *I yen lo, chia pin, chih hsin*. The notes are : *c d f e d g' f !* If commas are inserted in accordance with the meaning, the initial-to-final movement is preserved : *c d f, e d, g' f'*.

On several occasions[31, 32], it has been suggested that the fitness of music for words, so stressed in ancient China, was related in some way to the inherent melodic accent (tone) of each word of the text. There is no evidence that the tones played any part in the construction of the ancient verses of the *Shih Ching*, however, nor is it easy to see how a one-note-to-one-word melody could be related to the tonal structure of the language, inasmuch as the 'tone' is not merely a pitch but a neume — a melodic accent. On the other hand, an unexpectedly close parallel exists between the structure of the four-word lines and the

[30] *Courant op. cit.* p. 101.
[31] *Levis op. cit.* Chapter III, p. 47.
[32] *Bose op. cit.* p. 92 *et seq.*

articulation of the musical phrases corresponding to each line of the verse; the dynamics of the individual melodic phrases would seem to be immediately related to the tendency of the verse to break into binomial units,

While it must be remembered that the four notes constitute a *line* and not a *bar*, there would seen nevertheless to be a sense in which this unit of four is a *measure* with 'good' and 'bad' beats. May not the excellence of ancient Chinese song have resided in the psychological matching of the text with the movement of tension and relaxation in the melody? In order to establish this point, however, a more detailed study of the correlation of text and music in the earliest sources would be necessary.

The principles of melodic composition as they emerge from this analysis of the twelve songs may now be summarised as follows: (1) The first line of the first stanza must begin on the final or its octave. (2) The last line of the last stanza must end on the final; medial stanzas may end on the octave of the final. (3) For variety, stanzas may begin alternately on the final or its octave. (4) Within a stanza, the line-finals will be chosen from the first, third, fifth, sixth or eighth degrees. These are also the most frequent half-line finals; but in one or other of the six *ch'ing-kung* songs all notes of the series may occasionally act as subfinals, though some do so but rarely. (5) The frequency of use of the various line-finals varies. While first and eighth degrees are relegated for the most part to initial and final lines, the third, fifth and sixth may occur with equal frequency or the sixth or third may dominate. There is no evidence here that the Chinese distinguished between the different resultant *rāgas*. (6) The most frequent initials in medial or final lines are the fifth, fourth and seventh degrees in *ch'ing kung*, or fifth, eighth and first degrees in *ch'ing-shang*. With descending frequency, all notes of the series can act as initials. (7) Each four-word line (one note to each word) includes two phrases of two notes. Each of these phrases involves movement between an 'initial' and a 'final' — ascending or descending, conjunct or disjunct; there is no instance of a repeated note. (8) Subject to the movement within two two-note phrases of a four-note line being (in general) from a note of the 'initial' group to one of the 'final' group, the musical line in medial phrases is restricted only by the compass of the standard bell- or stone-chime of sixteen semitone degrees. (9) Repetition, independent of the text, of entire musical lines, often in the same position in different stanzas, helps to give coherence to the melody. (10) In *ch'ing-kung* as in *ch'ing-shang* there are certain characteristic melodic formulae which can be used in any melody in that mode. (11) The notes of the melody never transgress the note-series of the nominal mode.

In view of this highly organised and largely instrumentally conceived structure, these melodies can as little be claimed as 'folk' songs

as their verses can be as 'folk' poetry.[33] Nevertheless, analysis reveals certain features which may surely be regarded as echoes of a very ancient musical tradition, held with great tenacity. For example, in spite of the note-series being heptatonic, the modal structure is basically pentatonic. Furthermore, both in *ch'ing-kung* and *ch'ing shang* there is a tendency for the sixth degree of the basic series to act as dominant; this is in accordance with a tradition associated with the Chou dynasty. Again, melodies nominally in the *shang*-mode tend to revert to the *kung*-mode with the same initial; this might be expected in view of the great popularity of the *kung*-mode in China. Lastly, the four-note phrases are surely a very ancient feature, shared with certain syllabic folksongs of Japan and Indo-China, and with the majestic bases of Indonesian *gamelan*-compositions. They may be regarded as a manifestation of that standard quaternary rhythm so typical of Chinese melody,[34] and as such they embody an ancient folk trait.

ACKNOWLEDGEMENTS

My debt to Chinese musicians and musicologists, incurred during a visit to China on behalf of the British Council during 1944 and 1945 cannot adequately be expressed here. I am greatly indebted to Dr. *A. D. Waley, C. B. E., F. B. A*, and to Mr. *Thurston Dart*, for their comments on the manuscript.

[33] *Karlgren, B.*: 'Glosses on the Kuo Feng Odes', *The Museum of Far Eastern Antiquities, Bulletin No. 14* (Stockholm, 1942) pp. 71—247. See p. 75.
[34] *Bose op. cit.* p. 86.

WERNER DANCKERT

MELODIESTILE DER FINNISCH-UGRISCHEN HIRTENVÖLKER

Bei vergleichender Überschau der Gesänge und Instrumentalweisen finnisch-ugrischer Hirtenvölker stoßen wir, wenn wir von jüngeren und jüngsten Stilschichten absehen, in der Regel auf zwei Grundelemente höheren Alters: ein sprachnahes, ja sprachgezeugtes Melos geringen bis nur mäßigen Umfangs: Rezitationsmelos, »Parlandostil« *(Bartók)*, »Litaneitypus« *(Lach)* ist das eine. Im ungarischen Volkslied verkörpern diesen Melodietypus die Ritualweisen, insonderheit Totenklagen. Sie haben in der Regel pentachordalen Umfang und bestehen auch aus fünf Tönen, sind also diatonisch angelegt. Szabolcsi stellte ungarische Weihnachtsgesänge *(Regös-énekek)* mit Totenklagen und einem Teil der Kinderlieder zu einer Melodieklasse (»Ritenmelodien«) urtümlichen Gepräges zusammen. Diese Weisen bewegen sich in Do-Penta- oder Hexachord taktmäßig deklamierend, aber fast ornamentlos. Ihr Aufbau ist lose anreihend, litaneimäßig. Auch in den älteren Melodieschichten der Esten und Suomofinnen, z. B. Totenklagen und Runenweisen, ist dieser Typ reich vertreten. Auf pentachordalen Ambitus und Tonvorrat deutet unter anderen die Fünfsaitigkeit der älteren finnischen Kantele. Estnische Runenweisen begnügen sich vielfach mit dem (diatonisch ausgefüllten) Tetrachord. Rezitationsmelos engen bis mittleren Umfangs erfüllt auch die ob-ugrischen Totenklagen; es zeigt sich auch (neben anderen Elementen) in Heldenlied und Bärensang.

Dieser verhältnismäßig engräumigen Rezitationsmelodik steht gegenüber ein straffer rhythmisiertes, taktmäßiges, isometrisches Zeilenmelos, ein Strophenmelodietypus gewöhnlich ausgedehnteren Umfangs. Die älteren Formen dieses zweiten Typus, den Szabolcsi »mittelasiatisch« nennt, zeigen oft halbtonlos-pentatonische Leitern oder doch pentatonische »Umrisse«. Schon *Bartók*, der die Pentatonik als ein Merkmal des »alten Stils« der ungarischen Volksmusik ansieht, denkt an einen Zusammenhang mit den Fünftonmelodien der Tataren und Tscheremissen. *Kodály* sagt: die vierzeilige Melodiestrophe der Tscheremissen entsteht durch Wiederholung der beiden ersten Zeilen in der Unterquinte. Ganz

so schematisch vollzieht sich die Transposition übrigens nicht. Die beiden tonräumlichen Zonen sind eben nicht völlig äquivalent. Jedenfalls aber ist die *Staffelung* strukturgebend, oft in solchem Maße, daß jedes der beiden übereinandergeschichteten Zonenbereiche sein eigenes Fünftonsystem mit sich führt. Man kann dann von Ineinanderverzahnung *zweier* pentatonischer Systeme mit gemeinsamem Mittelbestand sprechen.

Letzteres hängt zusammen mit der eigentümlichen Art tonräumlicher Gliederung, die sich am reinsten ausgeprägt bei den Turkvölkern wie Kasantataren, Mischären, westsibirischen Tataren und Kirgisen findet: der Gesamttonraum staffelt sich in *zwei* übereinander gelagerte *Zonen*. Entweder sind diese Tonregionen völlig getrennt; häufiger haben sie einen Mittelton gemeinsam; häufig auch, besonders wenn es sich um Zonen größeren Umfangs handelt, überlappen sie einander, haben also mehrere Mitteltöne gemeinsam. Die Zonen können als Tetra-, Penta-, Hexa- und Heptachorde erscheinen. Sie können sogar Oktavräume und mehr umspannen. Der Melodieduktus dieses »Zweizonenmelos« ist ausgeprägt fallend.

Den Ausdruck »Zweizonenmelos« prägte ich zuerst in zwei musikethnologischen Aufsätzen von 1937.[1] Man hat auch von »Terrassentypus« gesprochen, so *Lach* in seiner Veröffentlichung von 1952. Dieser Ausdruck empfiehlt sich indessen nicht; er würde viel besser auf gewisse weitbewegte Melodien nordamerikanischer Indianer passen, die im ganzen weiträumig absteigen und dabei in gewissen Zwischenräumen den Abstieg pulsatorisch oder tonrepetitorisch unterbrechen. Beim Zweizonenmelos ist jedoch das Kennzeichen der *Dualismus*, d. h. das zeitliche Nacheinander, das tonräumliche Gegeneinander *zweier* stark abgegrenzter Tonraumstrecken. Es gibt allerdings gewisse (vor allem turktatarische) Melodien dieser Art, die bei flüchtiger Analyse den Eindruck machen, der Abstieg vollziehe sich nicht in zwei, sondern in drei oder vier Etappen. Sieht man jedoch genauer zu, so sind auch hier gewöhnlich zwei Großzonen das entscheidende Aufbaumerkmal.

Weitbewegtes Zweizonenmelos ist offenbar der Stil einer vergleichsweise jüngeren asiatischen Hirtenschicht, der Reitervölker, der nomadisierenden Tierzüchter. Er zeigt sich am schärfsten ausgeprägt bei den *Turkvölkern*, soweit diese nicht unter islamischen Einfluß geraten sind. Nicht ganz so scharf ist das Zweizonenmelos bei den *Mongolen* ausgeprägt. Diese gestalten oft noch weiträumiger, großliniger, nicht so kurzzügig und rational wie die Turkvölker. Ihre Melodien sind im allgemeinen blühender, vielfach auch melismatischer, kantabler: lauter Züge, die meines Erachtens auf jahrtausendealte Kulturberührung, ja zum Teil Symbiose mit der chinesischen Hochkultur zurückzuführen sind.

[1] Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; Anthropos XXXII, 1937, S. 1 ff. — Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise; Mitteilg. d. Anthropol. Gesellschaft in Wien LXVII, 1937, S. 52 ff.

Daß der gespaltene, zweizonige Melodietypus auch in *nordchinesischen* Liedern auftaucht, kann nicht bedeuten, daß er in China heimisch war. Im Gegenteil: hier zeigt sich der auch sonst im Norden Chinas zu beobachtende stärkere Einfluß hirtenhafter Elemente.

Von China übernahmen beide Hirtenvölkerkreise, Mongolen wie Turkvölker, letztlich gewiß die halbtonfreie Pentatonik, allerdings nicht alle pentatonischen Modi, vielmehr nur eine Auswahl davon. Wahrscheinlich gingen auch starke Anregungen zur rationalen Rhythmik und Periodisierung von China aus. Kaum zwar von den langtonigen, glockenhaft schwingenden altchinesischen Hymnen, wohl aber von mancherlei Melodietypen jüngeren Stils, die gleichfalls ausgeprägte Zweitakt- oder Viertaktperiodik zeigen.

Die halbtonlose Pentatonik war m. E. ursprünglich die Tonwelt einer entwickelten *Pflanzerkultur*.[2] Daß sie in China gegenüber dem immer erneuten Andrängen der Siebentonleitern so getreu bis auf den heutigen Tag bewahrt wurde, deutet wohl einerseits auf das Fortbestehen der altpflanzerischen Grundlage hin; andererseits dürfte bewußte Fixierung, ja Kanonisierung durch den Konfuzianismus im Spiele sein, wie schon Hermann Schneider[3] vermutet.

Keinesfalls war die Pentatonik *ursprünglich* hirtenhaft. Es handelt sich vielmehr höchstwahrscheinlich, wie ich schon in meinem Buche *Das europäische Volkslied* (Berlin, 1939, 354, Anm. 2) andeutete, um eine verhältnismäßig junge Rezeption der Viehzüchter. Bezeichnenderweise spricht die chinesische Musiküberlieferung zu verschiedenen Malen von *Siebentonleitern* oder Siebentoninstrumenten, die einfallende Hirtenstämme von Westen oder Nordwesten her nach China mitbrachten. In der mythisch-religiösen Symbolik der Hirten ragt nicht die Fünfzahl, wohl aber die Siebenzahl auffällig hervor.[4] Die Altstile der Mongolen und Turkvölker waren wohl eher siebentonig-diatonisch als fünftonig. Auf Siebentonleitern führen auch die älteren Spuren europäischer Rindentrompetenmelodik. Die Rindentrompete aber, die bekanntlich noch von den Maori von Neuseeland als Relikt mitgeführt wurde, ist unbestrittenermassen ein Leitinstrument der älteren Hirtenkultur.

Auffällig ist ja auch, daß eine beträchtliche Zahl von Turk-Melodien durchaus *nicht rein pentatonisch* angelegt ist, sondern halb diatonisch (häufig in der Höhe), halb pentatonisch (in der Tiefe). Andere verzahnen, wie bereits angedeutet, zwei *verschiedene* halbtonlose Reihen ineinander: hier zeigt sich, daß Pentatonik sozusagen nur ein Instrument darstellt,

[2] Siehen meinen Aufsatz: A Félhangnélküli Pentatónia Eredete (Der Ursprung der halbtonlosen Pentatonik); Emlékkönyv *Kodály Zoltán* Hatvanadik születésnapjára (Festschr. f. Z. Kodály zum 60 Geburtstage) Budapest 1943, S. 9—18.

[3] Die Kulturleistungen der Menschheit, Bd. I, Leipzig 1927, S. 649 ff.

[4] *Friedrich v. Andrian-Werburg:* Die Siebenzahl im Geistesleben der Völker; Gesammelte Abhandlungen, Wien 1915, S. 359 ff.

kein geschlossenes tonräumliches System, wie es bei den Pflanzern die Regel ist.

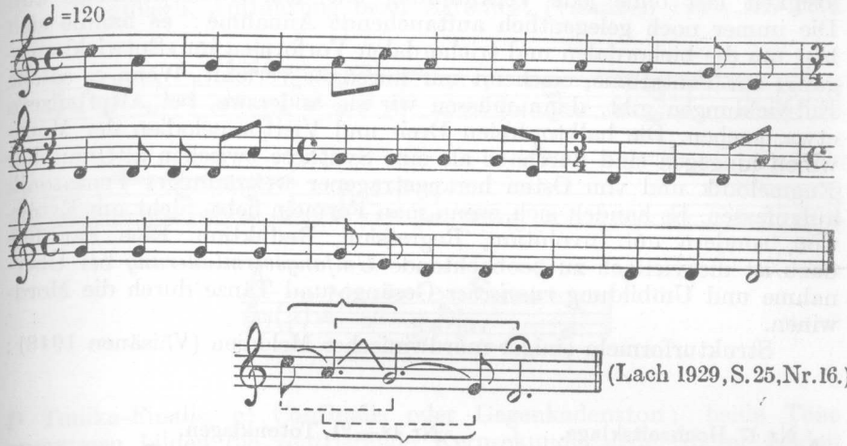
Der Spaltstil, die Gegenüberstellung zweier Melodiezonen hingegen, kann nicht auf chinesische Vorbilder zurückgeführt werden. Chinesische Melodien verschiedenster Altersstufen zeigen in der Regel gerade eine einheitliche, bei aller Großräumigkeit zentrierte Auffassung des Tonraums. Der gespaltene Tonraum ist und war, soviel wir zu sehen vermögen, niemals chinesische Eigenart. Man kann daher auch nicht erwarten, daß sich in der mongolischen Melodienwelt die urtümlichen, archaischen Formen der chinesischen Melodiebildung lebendig erhalten haben.[5] Gewiß bezog die chinesische Melodik Anregungen von den Steppenvölkern; es bleibe vorerst dahingestellt, ob der symmetrische Periodenbau dazu gehört. Die Tonraumspaltung aber scheint mir durchaus Eigenausdruck des Hirtentums zu sein. Dieser hirtenhafte oder mittelasiatische Spaltstil steht sicherlich in Verknüpfung mit dem kosmologischen Dualismus, zu dem dieses Hirtentum jüngerer Prägung sich bekennt. In der Tonraumspaltung, ebenso in der rationalen und akzentscharfen Rhythmik der Turkvölker, zeigen sich Impulse von Macht, Herrschaft, Unterwerfung. Tonräumliche Weitbewegtheit, stark betonter Abstieg und Tonraumspaltung dürften als Urphänomene dieses jüngeren, in den Turkvölkern extrem verkörperten Hirtenstils gelten.[6]

Wo der Spaltstil bei finnisch-ugrischen Hirtenvölkern auftaucht, erfährt er vielfach Umdeutungen. Man spürt, daß der melodische Raum der Ugrofinnen ursprünglich enger umrissen, daß das melodische Geschehen viel stärker an eine tonräumliche Mitte gebunden ist. Anverwandeltes Zweizonenmelos zeigt daher vielfach Milderungen der Spaltung. Die übergreifende Einheit bleibt spürbar. Oft wird eine mittlere Kernsekunde, seltener Kernterz, als Raumzentrum herausgestellt.

Das nachstehende tscheremissische Mädchenlied *Freude an schönen Kleidern* zeigt in seinem Abstieg, seinem rhythmisch zugespitzten, gehämmerten Tieftonschluß noch deutlich das Zweizonenmodell. Aber die mittleren Takte umschreiben immer wieder die Tonraummitte, die Kernsekunde a^1-g^1. Dadurch wird der Antagonismus der Kadenztöne a^1 und g^1, der bei vielen Turkmelodien so stark hervortritt, gemildert. Die Kernsekunde ist Mitte und Achse des Ganzen. Der Abstiegstendenz wirkt im melodischen Duktus ein umschreibender, zurückgreifender, pendelnder Bewegungstyp entgegen. Daher erscheinen die beiden Zonen c^2-a^1-g^1 und a^1-g^1-e^1-d^1 zuletzt doch als sekundäre Gebilde. Auf der rhythmischen Ebene zeigt sich Parlandoeinschlag (Sprachnähe) als Taktwechsel $^4/_4$ $^3/_4$.

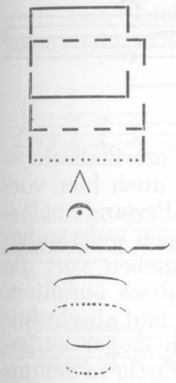
[5] So *Dénes* von *Bartha:* Neue ungarische Literatur zur vergleichenden Melodieforschung; Acta Musicologica VIII, 1936, S. 49.

[6] Zu dieser Deutung vergleiche meine Besprechung von *R. Lachs* Publikation von Gesängen turktatarischer Stämme in *Die Musikforschung* VII, S. 499—502.



(Lach 1929, S. 25, Nr. 16.)

Die Strukturformeln nach den angeführten Melodien sollen die melodisch-tonräumlichen Beziehungen verdichtend herausstellen. Es bedeutet:



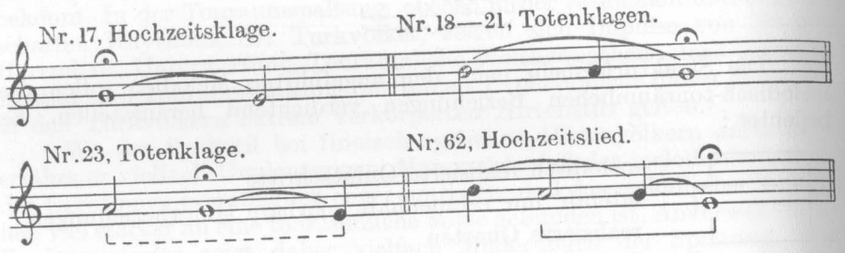
melodisch realisierte Quintschritte
latente, nur rahmenhaft spürbare Quintbeziehungen
realisierte Quarten
Rahmen-Quarten
latente Quartverwandschaft minderen Grades
Kernsekunde oder Kernterz
Tonika
Zwei Zonen
reale Terzschritte
latente Terzbeziehungen
reale Halbtonschritte
latente Halbtonbeziehungen

Verschiedene *Länge* der Leitertöne bedeutet Schätzung ihres Wertes oder Ranges im Ganzen.

Fast nur umschreibendes Melos überwiegend engen bis mittleren Umfangs (Terz, Quart, Quint, Sext, Sept, selten mehr) zeigen die von Väisänen (Helsinki 1948) herausgegebenen *mordwinischen* Gesänge. Darunter finden sich nun eigenartigerweise sehr viele halbtonlose: also etwa Dreitonweisen im Quartumfang, Viertonweisen im Quintrahmen, Fünftonmelodien im Hexachord und so fort. Hier tritt also die Halbton-

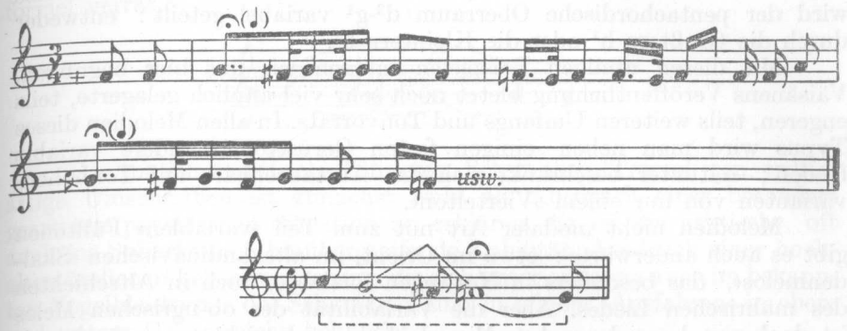
losigkeit fast ohne jede Verknüpfung mit dem Zweizonenmelos auf. Die immer noch gelegentlich auftauchende Annahme: es handle sich hier um die bichordalen und trichordalen Vorformen im »Entwicklungsgang« zur Pentatonie, erscheint mir durchaus verfehlt. Wenn es solche Entwicklungen gibt, dann müssen wir sie anderswo, bei Altpflanzern etwa, suchen. Die halbtonfreien Drei- und Viertonmelodien der Mordwinen hingegen sind durchaus als eine Synthese zwischen altfinnischer Engmelodik und von Osten herangetragener weiträumiger Pentatonik aufzufassen. Es handelt sich, wenn man Formeln liebt, nicht um Evolution, sondern um Involution, Regression, Reduktion. Eine Parallele dazu ist die vielfach zu beobachtende *Umfangsverminderung* bei Übernahme und Umbildung *russischer* Gesänge und Tänze durch die Mordwinen.

Strukturformeln einiger mordwinischer Melodien (Väisänen 1948):



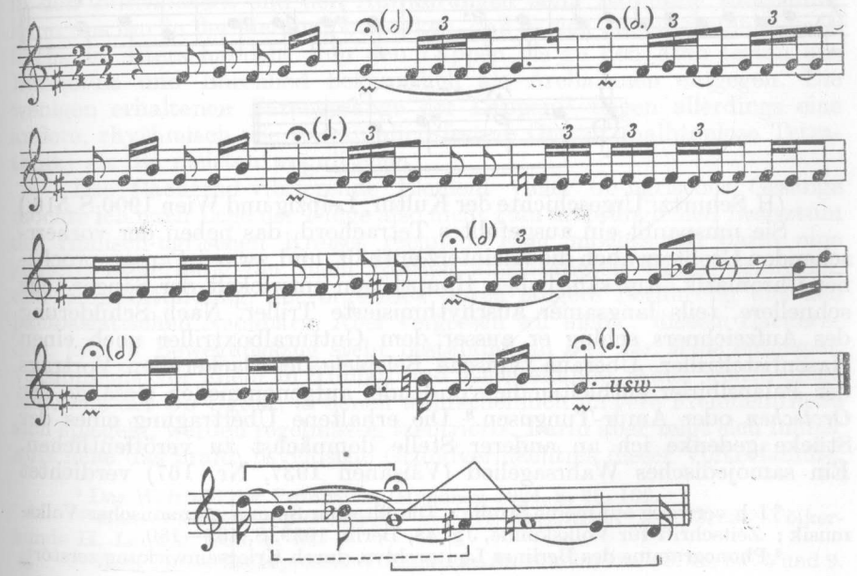
Eine gewisse Sonderstellung beanspruchen — auch musikalisch — die Ob-Ugrier: Wogulen und Ostjaken. Zwar zeigt sich auch hier vorherrschend das umschreibende, zentrierte, sprachnahe »Parlandomelos« als pièce de résistance. Es erscheint eng, mittelweit wie auch weiträumig in allen Gattungen. Aber andere Züge drängen sich daneben vor, die nicht spezifisch ugrofinnisch, sondern allgemein *nordasiatisch* anmuten. Das Auffälligste ist wohl die eigentümlich flackernde, auf- und abschwankende Bewegtheit. Sie bekundet sich oft schon an einem länger ausgehaltenen Einzelton als Vibrato, sinnfälliger noch an trillerartig in Sekunden oder Kleinterzen tremolierenden Melodiezügen. Diese Labilität des melodischen Gestaltens zeigt sich bei einer beträchtlichen Zahl von Melodien (am stärksten wohl bei den Bärengesängen und den Melodien der dramatisierten Bärenaufführungen) darin, daß der Tonraum nicht leitermäßig verfestigt, nicht modal geordnet wird. Trotzdem kann nicht von tonaler Unbestimmtheit (Väisänen) gesprochen werden. Denn die tonale Mitte (Tonika, Finalis) ist stets deutlich fühlbar. Um eine Kernsekunde, seltener Kernterz, verdichtet sich zumeist das tonräumliche Geschehen. So ist im folgenden Beispiel.

Wogulisch. Aufführung beim Bärenfest (Väisänen 1937, Nr. 58.).



f^1 Tonika-Finalis, g^1 Confinalis oder Gegenkadenzton; beide Töne zusammen bilden die zentrierende Kernsekunde. Jeder dieser beiden Mitteltöne aber, f^1 wie g^1, zieht nun einen Unterhalbton (Subsemitonium) an sich: e^1 und fis^1. Zur Confinalis g^1 tritt noch der Überhöhungs- und Spitzenton a^1, mit dem Tiefton e^1 durch latente Quartbeziehung verknüpft. Vergleiche die Aufbauformel.

Die gleiche Kernsekunde mit denselben angelagerten Unterhalbtönen zeigt Väisänen Nr. 72 (Wogulisch: Aufführung zum Bärenfest).

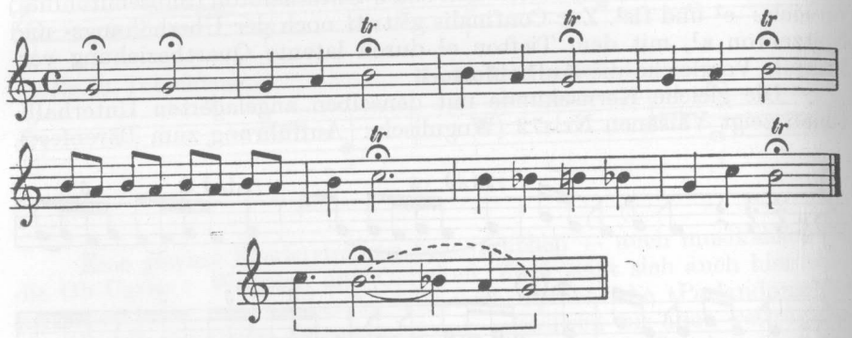


Doch tritt noch ein Tiefton d^1 (als Unterquart der Tonika g^1) hinzu, in der Höhe aber die Oberquint d^2 der Tonika. Bezeichnenderweise wird der pentachordische Oberraum d^2-g^1 variabel geteilt: entweder durch die Großterz h^1 oder die Kleinterz b^1.

Mit diesen wenigen Beispielen müssen wir uns hier begnügen. Väisänens Veröffentlichung bietet noch sehr viel ähnlich gelagerte, teils engeren, teils weiteren Umfangs und Tonvorrats. In allen Melodien dieses Typus wird man neben einigen festen Gerüsttönen andere variable finden; mitunter beschränkt sich das Austauschbare auf Tonhöhenvarianten von nur einem »Viertelton«.

Melodien nicht modaler Art mit zum Teil »variablen« Fülltönen gibt es auch anderwärts: etwa im Orient, im altskandinavischen »Skaldenmelos«,[7] das besonders in Norwegen fortlebte, auch in Altschichten des mährischen Liedes. Aber die Variabilität des ob-ugrischen Melos ist doch von besonderer Art. Man darf sie auch nicht verwechseln mit den zufälligen Intonationsschwankungen unbegabter Sänger. Hier handelt es sich vielmehr wohl um ein Urphänomen nordasiatischen Stils.

Middendorf zeichnete nach Gehör eine *Giljaken*weise auf.



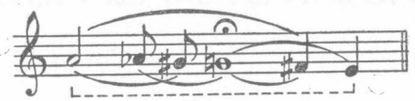
(H. Schurtz: Urgeschichte der Kultur, Leipzig und Wien 1900, S. 516.)

Sie umspannt ein ausgefülltes Tetrachord, das neben der vorherrschenden Großterz auch die Kleinterz enthält, und zwar in ausgesprochener Chromatik. Auf sämtlichen Haupttönen entwickelt der Sänger teils schnellere, teils langsamer ausrhythmisierte Triller. Nach Schilderung des Aufzeichners schlug er ausser dem Gutturalboxtriller noch einen Nasenfisteltriller. Überaus typische Beispiele des flackernden Vortrags der Paläosibirier enthielten die von Rudel aufgenommenen Gesänge der *Orotschen* oder Amur-Tungusen.[8] Die erhaltene Übertragung eines der Stücke gedenke ich an anderer Stelle demnächst zu veröffentlichen. Ein samojedisches Wahrsagelied (Väisänen 1937, Nr. 167) verdichtet

[7] Ich verweise auf meine Studie: Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik; Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 48, Berlin 1939, S. 137—180.

[8] Phonogramme des Berliner Lautarchivs, durch Kriegseinwirkung zerstört.

diese Bewegungsform völlig ins Chromatische, wie schon die Strukturformel verrät:



Das tonlich-melodische Vibrieren, Schwanken, Tremolieren, trillerartige Umschreiben ist zunächst wohl als Ausdruck einer besonders gearteten psychischen Situation zu erklären. Es ist die arktische, oft auch ins Subarktische hinübergreifende Labilität, Ausdruck einer hochaltertümlichen Lebensverfassung, die sich unter anderem auch im bekannten Vogelkleidtypus des Schamanen und in seinem »Ausfahren« in obere und untere Geisterreiche bekundet.

Schon Gräbner[9] betonte das »Grenzenlose« im »allbeseelten« Weltbild der Arktiker, dem jedoch das Aggressive fehlt; Gräbner spricht geradezu vom »defensiven« oder pathischen Gepräge arktischer Sprachen. In dieser Altschicht hatte der Mensch ursprünglich noch kein »Herrenverhältnis« zum Tier. Im Gegenteil: »fraglos ist das Tier von den Nordasiaten einmal durchgängig als dem Menschen weit überlegen angesehen worden«.[10]

Daß der fluktuierende, an keine feste diatonische Leiter gebundene Melodietypus bei Wogulen und wohl auch Ostjaken besonders häufig in den *Bärenliedern* und den Aufführungen beim Bärenfest vorkommt, kann uns nur in der Meinung bestärken, daß es sich um ein Stilphänomen höchsten Alters handelt. Von den Lappen bis zu den Ainu treten uns Bärenkult und Bärenlied bekanntlich als Archaismen entgegen. Die wenigen erhaltenen Bärengesänge der Lappen[11] zeigen allerdings eine andere, rhythmisch wie tonräumlich festere Gestalt (halbtonlose Tetratonik) als die meisten wogulischen.

Das flackernd-vibrierende Element vieler ob-ugrischer Gesänge möchte ich nach Lage der Dinge also nicht zum ursprünglichen Besitztum des finnisch-ugrischen Kreises rechnen. Eher möchte ich darin eine spätere Erwerbung der nach Norden abgedrängten Ugrier erblicken, eine Kontaktbildung, hervorgerufen durch längere Berührung mit den paläoasiatischen Nachbarn. Aber vergessen wir nicht: diesem flackernden, labilen Bewegungszug steht beständig ein *Zug zur Mitte* entgegen, versinnlicht vor allem in Tonika und Kernsekunde. Auch weiträumige Melodien der Ob-Ugrier, in denen wahrscheinlich jüngere Fremdeinflüsse sich spiegeln, werden regelmässig »zentriert«. Darin aber zeigt sich immer aufs neue das uralte psychische Grundvermächtnis dieser Völkerfamilie.

[9] Das Weltbild der Primitiven, München 1924, S. 98, 102.

[10] *Hans Findeisen:* Nordasien; in: H. Bernatzik: Die Große Völkerkunde II, Leipzig 1939, S. 62.

[11] *Karl Tirén:* Die lappische Volksmusik, Stockholm 1942, S. 90, Nr. 5 und 9.

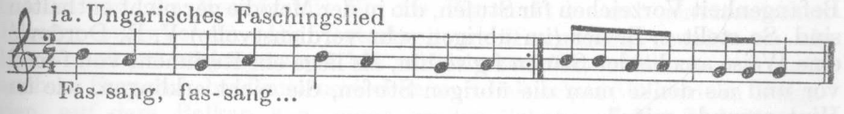
WALTER WIORA

ÄLTER ALS DIE PENTATONIK

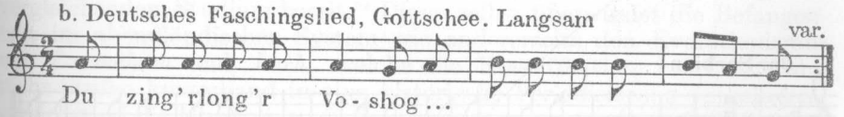
ÜBER DIE ZWEI- BIS VIERSTUFIGEN TONARTEN IN ALT-EUROPA UND BEI NATURVÖLKERN

Das Corpus Musicae Popularis Hungaricae, die umfassende Gesamtausgabe, an der *Béla Bartók* so großen Anteil hat und die seinem Andenken gewidmet ist, bringt im ersten Band zahlreiche Melodien einfachster Art: Kinderliedweisen, die sich auf wenigen Stufen bewegen. Aber auch der zweite Band, welcher Brauchtumslieder darbietet, enthält viele Weisen, die nicht über je zwei bis vier verschiedene Tonhöhen hinausgehen. Melodik mit weniger als 5 Stufen findet sich im Volksgesang wohl aller europäischen Länder, obschon meist nur noch bei Kindern, zu alten Bräuchen und in abgelegenen Gegenden, solange sie der Strom des Weltverkehrs nicht überspült hat. Zum Beispiel war sie in der Gottschee verbreitet, der einstigen deutschen Sprachinsel in slowenischer Umwelt. Man vergleiche etwa die folgenden Lieder, die beide mit dem Worte Fasching beginnen:[1]

1a. Ungarisches Faschingslied



b. Deutsches Faschingslied, Gottschee. Langsam



Wie ist solche Melodik tonartlich zu erklären? Bildet sie Ausschnitte aus fünf- und siebenstufigen Leitern, ähnlich, wie die dreitönige Weise in *Rousseaus* »Devin du village«? Oder stehen wir hier vor selbst-

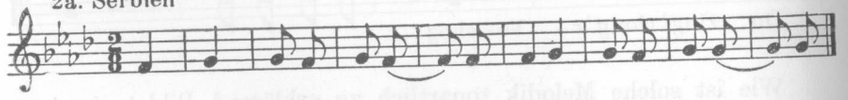
[1] Quellen: 1a Bartók—Kodály II, Nr 71. — b. Deutsches Volksliederarchiv A 110091, Abdr. bei Moser. S. 207.

ständigen Tonarten, denen die Beschränkung auf zwei, drei oder vier Stufen wesentlich ist?

In der abendländischen Musiktheorie und ihren bisherigen Erweiterungen kommt gewöhnlich ausser sieben- und zwölfstufigen Leitern höchstfalls die Pentatonik vor. Von Kinderliedformeln, wie sol la sol mi (re), sagt man, sie seien Pentatonismen, und das bedeutet doch, daß sie nicht eigene Tonarten, sondern Ausschnitte aus anderen Tonarten darstellen. Geschichtlich müßten sie demgemäß als Reduktionen von diesen abstammen oder als noch unselbständige Vorformen erst im Hinblick auf die vollständige Gestalt, auf welche die Entwicklung hinstrebte, zu verstehen sein. Im zweiten Fall wären sie nicht wie ein vollständiges dreistöckiges Haus zu werten, sondern wie ein im Bau befindliches fünfstöckiges, von dem erst drei Stockwerke fertig sind. Diese Auffassung wird noch merkwürdiger, wenn man annimmt, die Pentatonik sei allererst durch theoretische Systembildung entstanden: die ersten Menschen, die pentatonisch sangen, hätten vorher eine Leiter konstruiert, indem sie reine Quinten aneinanderreihten und die so gewonnenen Stufen in den Raum einer Oktave projizierten. Wie will man von hier aus Kinder und Naturvölker tonpsychologisch verstehen? War wirklich im Anfange der Quintenzirkel, im Anfange die Pentatonik?

Aber nicht nur Theoretiker, sondern auch Volksliedforscher rubrizieren oft die stufenarme Melodik unter fünf- und siebentonige Leitern. So zählt ein berühmter Forscher die bi- und trichordischen Melodien Nordosteuropas zur Pentatonik. In einer ungedruckten Dissertation lese ich, daß die zahlreichen bulgarischen Melodien mit kleinem Tonumfang keiner bestimmten Tonart zugehören, denn erst bei mindestens sechs oder sieben Stufen könne man von ausgeprägten Tonarten sprechen. Und allenthalben notiert man in Volksliedsammlungen aus solcher Befangenheit Vorzeichen für Stufen, die in der Melodie gar nicht enthalten sind. So stellt z. B. der (im übrigen sehr verdienstvolle) V. R. Đorđević eine Weise aus beiden Stufen f g so hin, als liege ein Rudiment von f-moll vor und als denke man die übrigen Stufen, die nicht erklingen, wie im Hintergrunde mit:[2]

2a. Serbien



Nun gibt es ähnliche zweistufige Melodien ja auch ausserhalb Europas, z. B. bei Feuerländern zu einem Initiationsritus:[2a]

[2] Đorđević II, Nr 300.
[2a] Hornbostel [5], Nr. 3.

2b. Feuerland

Dergleichen würde man wohl nicht als Ausschnitt aus a-moll oder A-dur notieren. Doch haben noch bis in unsere Zeit manche Reisende von schwermütigen »Mollskalen« dunkelhäutiger Sänger gesprochen, und selbst ein so überlegener Geist, wie *Carl Stumpf*, analysierte einst eine Indianermelodie: »I. Thema durchaus Fis- oder Ges-dur, mit Verwendung von nur 4 Stufen«.[3] Seine Auseinandersetzung mit *Gilman* im Jahre 1892 ist methodisch immer noch lehrreich. Beide haben das Rechte verfehlt: *Gilman*, indem er vor lauter Empirismus die von den Sängern intendierte Melodiegestalt und damit das eigentlich Musikalische im Gesang nicht herausstellte, und *Stumpf*, indem er sich zwar um deren Verständnis bemühte, aber nicht die bei Indianern geltenden Tonordnungen erkannte, sondern abendländische Kategorien anlegte. Er bekämpfte den Fehlschluß, aus jeder Weglassung von Systemstufen eine Leiter zu statuieren; »Kommt ein Vogel geflogen« z. B. stehe doch in Dur, nicht in einer Sechstonleiter. Dafür aber setzte er einen andern Fehlschluß: er verallgemeinerte solche Fälle aus dem Herrschaftsgebiet des Dur auf exotische Stile, welche diesem Herrschaftsgebiet fernliegen; das ganze indianische Melodiengut, das Gilman herausgab, ordne sich »ausnahmslos unter die sieben- und fünfstufigen Dur- und Moll-Leitern«.

Doch allmählich scheint sich das Gestrüpp der Vorurteile zu lichten und das Verständnis für die Eigenart der sub-pentatonischen Formen zu wachsen. Die fortschreitende Sammlung erweist sie als herrschend bei vielen, zumal bei primitivsten Naturvölkern und stellt auch in Europa: bei finno-ugrischen und baltischen Völkern, in Bulgarien, auf dem Balkan u. a. einen großen Schatz solcher Melodien zu vergleichendem Studium bereit.[3a] Dieses selbst überwindet die Befangenheit im abendländischen System wie andererseits den Evolutionismus von *Rowbotham* und *Lach*, welche die Klassifikation in 1, 2, 3 und mehr Stufen kurzerhand in eine historische Periodisierung verkehrten: zunächst sei die Musik einstufig gewesen, dann zweistufig usf. *C. Stumpf*, *E. M. von Hornbostel* und andere Forscher des Berliner Kreises haben in ihrer Typologie der primitiven Melodik »Urformen der Skala« gesucht.[4] Eine Entwicklung vom Tonfall über verschiedene Formen der Zwei-

[3] Stumpf [2], S. 122. ff.
[3a] Z. B. die Sammlungen von Lach (s. besonders I/2, 106 ff.,) Väisänen, Launis, Tampere, Stoin, Đorđević, Rihtman, Žganec usf.
[4] Hornbostel [1], S. 23, Schneider [1], 145 ff. Sachs, S. 30 ff. u. a.

und Dreitonmelodik zur Pentatonik zeichnete *B. Szabolcsi*. Von Drei- und Viertonleitern spricht *W. Danckert*; er überblickt die Engmelodik verschiedener europäischer Völker und erklärt Grundformen der tonalen Ordnung im Sinne der Kulturkreislehre.[5] *Z. Estreicher* versucht an zweitöniger Melodik, besonders der Eskimos, Urformen tonaler Funktionen zu verstehen. *B. A. Kremenliev* behauptet Eigenart und hohes Alter stufenarmer Leitern in Südosteuropa.[6] Ich selbst habe verschiedentlich auf solche Tonarten hingewiesen.[7] Besonders aber hat *C. Brăiloiu* an reichem Stoff und mit eindringender Deutlichkeit drei »vorpentatonische« Systeme herausgestellt: Tetra-, Tri- und Bitonik (S. 270 ff.). Den Vergleich von Naturvölkern und Europa hat ausser dieser weiterführenden Studie besonders *R. Lachmann*[8] angebahnt, als er feststellte, dass die in unserem Kinderlied geläufigste Formel g a g e auch in Arbeits- und Wiegenliedern der Frauen verschiedener Erdteile üblich ist (unser Beispiel 10). Seltsamerweise hat man diesen bedeutsamen Ansatz bisher nicht fortgesetzt, so nahe es auch liegt, in dieser Richtung weiter zu forschen. Das aber ist doch die Aufgabe eines Forschungszweiges, die guten Keime, die in den Vorarbeiten gelegt sind, zu entfalten.

Die gestellte Frage hat eine systematische und eine historische Seite. 1. *Inwieweit* liegen den zwei- bis vierstufigen Melodien *eigene Tonarten* zugrunde, die sich von anderen, z. B. der Pentatonik, unterscheiden? In welchem Masse sind diese Tonarten *prägnante Gestalten* mit Gestaltqualitäten und wie unterscheiden sie sich von unselbständigen Teilstücken etwa des Dur oder des Dorischen? In welchem Sinne liegen sie dem Singen »zugrunde«, wie »existieren« sie im Unterschied zu jenen Leitern, die durch Theorie und Instrument begrifflich und optisch sinnfällig festgelegt sind? 2. Welche der zwei- bis vierstufigen Tonarten reichen als Urformen in die Frühzeit der Musik vor dem Beginn der Hochkulturen zurück? Welche sind *älter* als die Pentatonik? Welche gehören zu jener alteuropäischen Musik, die der abendländischen Ars musica vorausging, und wie hat diese später auf sie zurückgewirkt?

Methodisch stellt sich die Aufgabe, einen umfassenden Überblick über den Stoff zu geweinnen; im Rahmen ihrer systematischen Kataloge hat die Musikabteilung des Deutschen Volkliedarchivs begonnen, solche Melodien aus Europa und anderen Erdteilen planmässig zusammenzustellen. Diesseits von Spekulationen über den Gang der Entwicklung kommt es darauf an, den Stoff eingehend zu analysieren und die Varianten bildung zu untersuchen, welche Aufschlüsse über die psychologische Innenseite der tonalen Formen gewährt. Ferner ist die Verbreitung

[5] Danckert [3], S. 200, [1], S. 79 f. u. a.
[6] Kremenliev, S. 53. S. a. Bartók—Lord, S. 52.
[7] Wiora [1], 60 f, 23 ff, 35 ff, [3], 155 u. a.
[8] S. 8. Vgl. auch den Abschnitt bei H. Werner über weitgehende Übereinstimmung zwischen den Tonweisen der »Kleinkinder und der kulturärmsten Naturvölker« (S. 74).

dieser Formen festzustellen, und durch »vergleichende«[9] Studien sind mit zureichenden Kriterien Alter und Herkunft zu ermitteln. Allmählich wäre so das erste Kapitel einer übereuropäischen Geschichte der Tonarten zu fundieren.

Der folgende kurze Beitrag soll besonders dem Überblick über die Grundformen dienen und im Anschluss an die erwähnte Feststellung Lachmanns Melodien aus Europa und von Naturvölkern einander gegenüberstellen. Selbstverständlich meine ich nicht, dass es jeweils »dieselbe Melodie« sei, die hier und dort vorkomme, und dass sie von einem Erdteil zum andern gewandert sei; das wäre eine ganz unsinnige Annahme. Der gleiche Tonbestand kann in verschiedene Stile eingebettet sein; Gleichheit im Notierbaren bedeutet nicht Gleichheit der konkreten Erscheinung. Die erstaunlichen Übereinstimmungen aber mögen sich zwar manchmal aus Kulturverwandtschaft, z. B. zwischen Indianern und Eskimos, erklären, weithin jedoch polygenetisch: *Musikalische Elementargedanken* der Menschheit können an verschiedenen Stellen der Erde ohne geschichtlichen Zusammenhang entstanden sein. Aus ähnlichen Voraussetzungen bilden sich ja auch auf anderen Gebieten des Lebens manche elementaren Formen immer wieder neu. Allein aus der Formähnlichkeit primitiver Gebilde, ohne andere Indizien, ist nicht auf Kulturverwandtschaft oder geschichtlichen Zusammenhang zu schliessen. Wohl aber wirft die Formähnlichkeit zwischen primitiver Musik in Europa und anderen Erdteilen Licht auf Gemeinsamkeiten in der menschlichen Natur und in den Grundlagen der Musik. Zudem bietet sie einen Prüfstein für unsere Frage, inwieweit die Stufenarme Melodik Europas als Rudiment fünf- und siebenstufiger Strukturen zu erklären ist oder aber aus älteren, urtümlichen Formen stammt.

*

Die benachbarten Stufen einer »Leiter« sind je um Schritt- oder Sprunggrösse voneinander entfernt. »Terzen« nehmen dabei eine Mittelstellung ein: sie erscheinen bald als grosse Schritte, bald als kleine Sprünge. Leitern, die nur aus Schrittintervallen bestehen, heissen je nach der Stufenzahl bi-, tri-, tetra-, penta-, hexa*chordisch*. Leitern aus Sprungintervallen oder mit Wechsel von Sprüngen und Schritten heissen bi-, tri-, tetra-, penta*tonisch*.

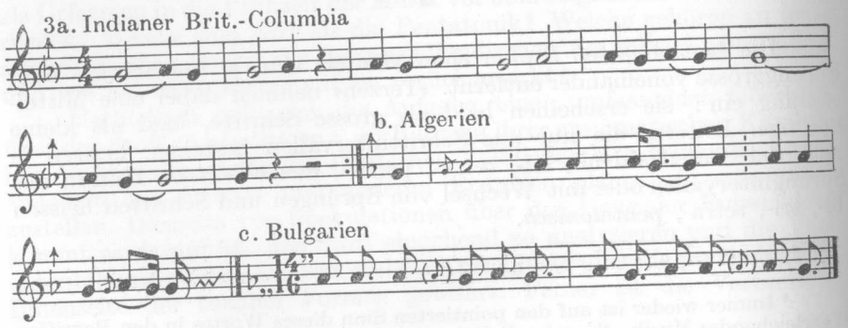
[9] Immer wieder ist auf den pointierten Sinn dieses Wortes in den Begriffen »Vergleichende« Musik-, Sprach-, Religionswissenschaft usf. hinzuweisen. Ist nicht die Vergleichende Sprachforschung mit ihren methodischen Rückschlüssen, z. B. auf das Urindogermanische, etwas durchaus Anderes als das Studium einzelner Naturvölker? Entsprechendes aber gilt für den Unterschied zwischen der Methode »Vergleichende Musikforschung« und dem Stoffgebiet »Musikalische (Natur-) Völkerkunde«. S. dazu Wiora, [2], [4] und [5].

Stufenarme Melodik braucht nicht engräumig zu sein; sind die Abstände gross, so ist auch bei geringer Stufenzahl der Tonumfang weit, zumal wenn Stufen in anderen Oktaven wiederholt werden, wie oft in der »durchlaufenden Fanfarenmelodik« (*M. Schneider*). Enge Melodik hat häufiger einen ziemlich geschlossenen, weitbewegte dagegen einen wechselnden Ambitus; die Stimme schweift bald mehr, bald weniger weit hinaus. In diesem Sinne kann man ausser vom *kurzen* und *langen* auch von *geschlossenen* und *offenen Skalen* sprechen.

Sprünge sind in primitiver Musik zumeist sukzessive Konsonanzen oder als solche im Sinne prägnanter Verhältnisse intendiert, mag die Intonation auch schwankend sein. Dagegen sind Schritte, bevor sie in differenzierten Ordnungen zu ausgehorcht präzisen Intervallen, z. B. kleinen Sekunden,[10] werden, nur ungefähre »Sekunden« oder »Terzen«. Gleichwohl spielt der Unterschied grösserer und kleinerer Schritte eine Rolle und wirkt sich in der Bildung von »Tonarten« aus.

Die »Leiter« oder allgemeiner: der Tonbestand ist das Inventar der vorkommenden Stufen. Eine »Tonart« umfasst ausserdem die tonale Struktur, d. h. die Verteilung verschiedenen Gewichtes auf die Stufen, die Lage des Ruhetones u. a. Tonarten haben Gestaltqualitäten, wie etwa harmonische Glätte oder Ausgewogenheit des tonalen Kräftespiels. Sie sind nicht durch Tonleitern ohne nähere Bezeichnung, sondern durch Strukturformeln im Sinne Hornbostels und durch kennzeichnende Melodiewendungen auszudrücken.

I. Vom Bichord zum Tetrachord. Bichordisch, d. h. zweistufig im Abstand eines Schrittes, war schon unser Notenbeispiel 2. Das folgende unterscheidet sich von ihm durch kleinere Schrittweite:[11]



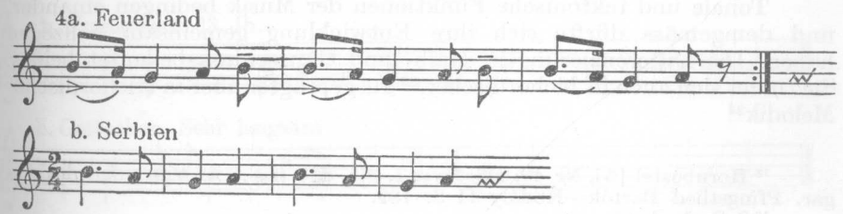
[10] Zur Begründung vgl. Collaer, S. 10 f.
[11] Qellen: a) Abraham—Hornbostel [1], Nr 34 (= 174. Mit Trommelbegleitung in 3/4); b) Bartók—Lord, S. 54; c) Stoin, Nr 4000 (Tonhöhe dort: c' . . .).

Im Tanzlied 3a und im Hochzeitslied 3b ist der Schritt unbestimmt grösser als eine kleine Sekunde, in der bulgarischen Tanzweise dagegen ist er wohl als Halbton intendiert. Hier erscheint die Beschränkung einer ganzen Weise auf zwei Stufen eher als gewählt; sie verbindet sich mit einem subtilen Rhythmus und erhält im Rahmen eines Stilkreises, in dem chromatische Folgen gebräuchlich sind, den Charakter eigens intendierter Enge. Angesichts der Ähnlichkeit mit 3a und b scheint ein urtümlicher Typus vorzuliegen, der aber durch spätere Einwirkung modifiziert ist.

Die Zweiheit in der Tonhöhe, das Heben und Senken der Stimme um eine Stufe, hängt in primitiver Musik offenbar weitgehend mit der Akzentgebung zusammen. »The singer gives way to the natural tendency to sharpen or flatten the tone simultaneously with its growing weaker or stronger«.[12] Solcher Wechsel der Ebene ist natürlicher als ihr strenges Festhalten, d. h. die permanente Tonwiederholung vom Anfang bis zum Ende eines Gesanges. Insofern ist Zweistufigkeit primitiver als Einton-Gesang, ähnlich wie im »einstimmigen« Chor kleine Abweichungen der Stimmen primitiver sind als reines Unisono.

Schon im zweistufigen Singen bilden sich embryonale »Tonarten«: je nachdem die »Sekunde« klein oder gross ist und der Ruheton oben oder unten liegt. Dem zweiten Ton entspricht die Hebung und Anspannung der Stimme, oder es fällt ihm die Funktion des Anschwunges zu.[13] Ferner wirken sich Urformen der melodischen Bewegung aus: rezitativische Reperkussion,[14] gleichmässiges Pendeln zwischen den beiden Tönen,[15] liedmässiger flacher Bogen,[16] Differenzierung in offene und geschlossene Kadenz[17] u. a.

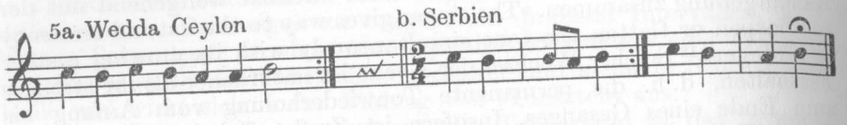
Im Trichord tritt erstmals das Urphänomen der Mittellage auf: ein zentraler wird von einem oberen und einem unteren Tone umgeben. Seine Bedeutung als Zentrum verstärkt sich, wenn er zugleich als »Tonika«



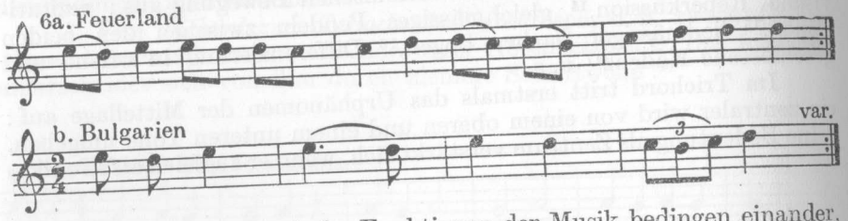
[12] Hornbostel [5], S. 68.
[13] Z. B. Baud—Bovy II, S. 247, Moser S. 221.
[14] Z. B. In der Gand S. 196, Nr 3.
[15] Z. B. Lachmann S. 8 (Wiegenlied Wedda), In der Gand S. 197, Nr 4.
[16] Z. B. Launis Nr 50, Stoin Nr 394.
[17] Z. B. Stoin Nr 68, 3903 u. a.

fungiert, so in den folgenden Weisen, einem Heilgesang und einem Weihnachtslied :[18] (s. Bsp. 4a an der Seite 191.)

Die Tonika des Trichordes liegt, wie bei den Naturvölkern,[19] so in Europa, noch öfter auf der unteren als auf der Mittelstufe, selten dagegen auf der oberen.[20] Das Trichord ist vollkommen symmetrisch, wenn zwei gleiche Intervalle den Mittelton umgeben, wie in Bsp. 4. Dieses und das nächste Beispiel zeigen dieselbe Melodiebewegung, einen flachen kleinen Bogen abwärts, doch mit grosser und kleiner Terz : eine keimhafte Vordeutung auf den späteren Gegensatz von Dur und Moll.[21]

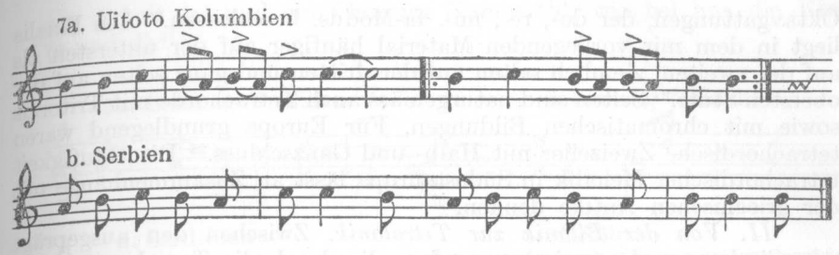


Durch eine kleine Sequenz und einen flüchtig berührten vierten Ton erweitert sich dieser formelhafte Bogen in 6a. Die europäische Parallele, die Weise eines geistlichen Liedes, hält sich zunächst im oberen Bichord und bringt die beiden unteren Töne erst als ornamentale Erweiterung in der Kadenz :[22]

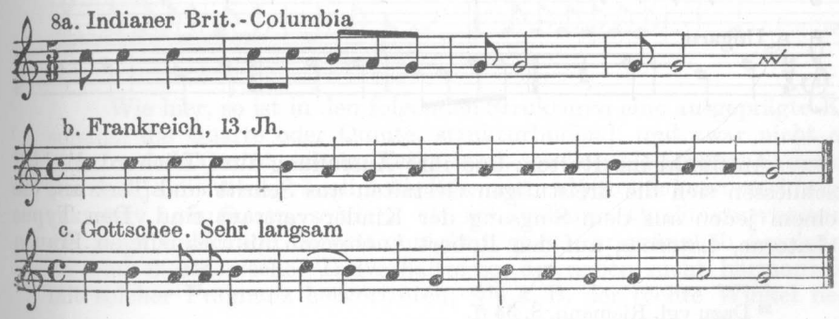


Tonale und tektonische Funktionen der Musik bedingen einander, und demgemäss dürfte sich ihre Entwicklung gemeinsam vollzogen haben. Die Differenzierung in Halb- und Ganzschluss bedeutet beides. Sie findet sich auch in bichordischer,[23] ausgeprägter aber in trichordischer Melodik[24]

[18] Hornbostel [5], Nr 40, Đorđević I, Nr. 217 (fis . . .). Vgl. auch das ungar. Pfingstlied Bartók—Kodály II S. 189.
[19] S. Sachs S. 42.
[20] Beispiele : Wiora [1], S. 38, Väisänen [2], Nr. 7 und 8, Canteloube II, S. 273, Coussemaker, Nr CL.
[21] Wertheimer, S. 308, Đorđević II, 232 (d' . . .).
[22] Hornbostel [5], Nr 23 ; Stoin, Nr 251.
[23] Sachs, S. 34 f. und unser Bsp. 2.
[24] Bose, Nr 2 ; Đorđević II, Nr 212 (e . . .). — S. auch Schneider [5] Nr 10, Densmore [1], Nr 34 ; mit Riemann, S. 107 vgl. Stoin, Nr 3993.



Bi-, Tri- und Tetrachord : das heisst nicht nur »jeweils eine Stufe mehr«, sondern es treten immer weitere Urphänomene der Musik in Erscheinung. Allererst bei vier Tönen in gleicher Richtung entsteht der Eindruck linienartiger Erstreckung im Tonraum : der *melodischen Linie*, die von der prämelodischen Linie des Gleitgesanges zu unterscheiden ist. Zugleich tritt eine Konsonanz, die Quarte, als Gerüst und Rahmen in Funktion. Indem die Stimme zur Quarte aufsteigt, gelangt sie auf eine Stufe, die dem Ausgangston harmonisch verwandt ist. Diese Rückbeziehung bildet über die Zwischenstufen hin eine Klammer, sie schliesst die vier Töne zu einer Gestalt zusammen. Bsp. 8a zeigt sinnfällig die beiden tonverwandten Ebenen und in Takt 2 ihre Überbrückung. Der französische Refrain lässt dem vierstufigen Abstieg einen dreistufigen Bogen folgen, während das Gottscheer Karfreitagslied den Abstieg teilweise vorwegnimmt und wiederholt (c' h a — c' h a g — h a g).[25]

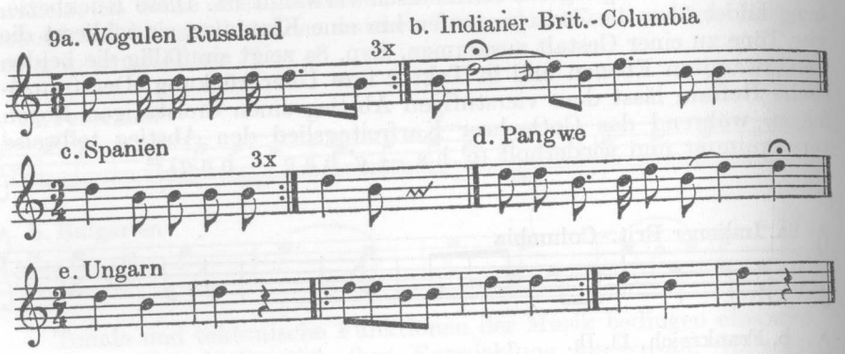


Das Tetrachord birgt eine viel grössere Mannigfaltigkeit von Tonarten in sich als die Zwei- und Dreistufigkeit. In den Möglichkeiten der Verteilung von Halb- und Ganztönen sind keimhaft die diatonischen

[25] Abraham — Hornbostel [5], Nr 19 (159), mit Trommelbegleitung ; Gennrich, S. 166 ; Deutsches Volksliederarchiv A 109 576.

Oktavgattungen, der do-, re-, mi-, fa-Modus, beschlossen.[26] Die Finalis liegt in dem mir vorliegenden Material häufiger auf der untersten als auf der zweiten, ziemlich selten auf der dritten und ganz selten auf der obersten Stufe.[27] Selten sind naturgemäss auch Tetrachorde mit Tritonus sowie mit chromatischen Bildungen. Für Europa grundlegend waren tetrachordische Zweizeiler mit Halb- und Ganzschluss.[28] Die Häufigkeit tetrachordischer Melodik in Südosteuropa lässt an Zusammenhänge mit der griechischen Antike denken.

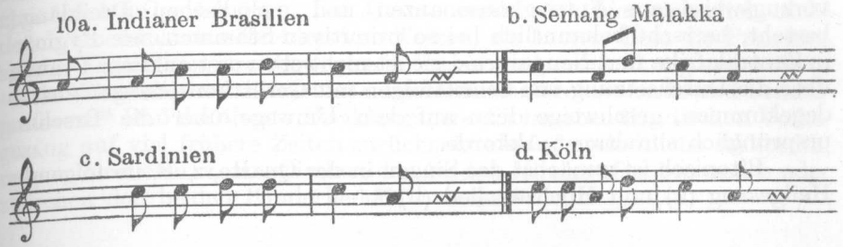
II. Von der Bitonik zur Tetratonik. Zwischen den ausgeprägt »chordischen« und »-tonischen« stehen die durch die Terz begründeten Formen. Weit über die Erde verbreitet ist die kleine Rufterz, die man gewöhnlich in hoher Lage singt. Meistens fungiert dabei die untere Stufe als Schlusston. In 9a, einem Ruf beim Heimbringen des Bären, berührt man diesen Ton nur flüchtig, in b und c aber, einem Tanzgesang und einem Regenlied, stellt man ihn nachdrücklich hin. In d, einer rituellen Einleitungs- und Schlussformel, und in e, einer pendelnden Kinderliedweise, liegen demgegenüber Gewicht und Abschluss oben[29]



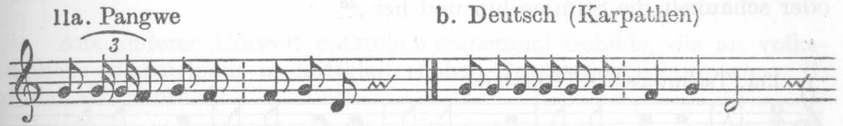
An die kleine Rufterz und ihre Ausfüllung zum Trichord d' c' h[30] schliessen sich die dreistufigen Gestalten aus Schritt und Terz an, die einem jeden aus dem Singsang der Kinder vertraut sind. Den Typus »Laterne, Laterne«, auf den Robert Lachmann hinwies, singen Frauen

[26] Dazu vgl. Riemann, S. 34 ff.
[27] ähnlich bei Abraham—Hornbostel [1], S. 293 ff.
[28] Z. B. Deutsche Volkslieder II, S. 237, Wiora [4], S. 20 f., Abraham—Hornbostel [2], S. 261 Nr 8, Grove IV, 627b, Gennrich, S. 173, Vetterl, S. 196, Nr 84 u. a.
[29] a) Väisänen [1], S. 219, Nr. 138 (gibt als Tonhöhe cis . . . an); b) Abraham—Hornbostel [1], Nr 25 (165, d . . .); c) Schneider [3], Nr 12 (c . . .); d) Hornbostel [3], Bd. II S. 3; e) Bartók—Kodály I, 389.
[30] Z. B. Hornbostel [5], Nr 41, Sušil, Nr 2176, d. westfäl. Hirtenruf Moser, S. 94.

zur Arbeit (a) und ein Chor im Kanon (b), wie bei uns die Kinder (c und d).[31]



Selten sind naturgemäss die Formen f e c und a f e, häufig dagegen g e d.[32] Eine recht andere Struktur aber ergibt sich bei gleichem Tonbestand, wenn statt der Terz die Quarte als Sprung hervortritt, z. B. a g c' g.[33] Das Gleiche gilt für die auch später bedeutsame[34] Folge d' c' d' a im Verhältnis zu c' d' c' a. Als selbständigen Ruf sang man sie, merkwürdig übereinstimmend, in Mittelafrika zum »Seelenfest« der Pangwe und in einem deutschen Rückzugsgebiet beim Scheibenschlagen zur Sonnenwende.[35] So zeigt sich, dass Formen, die mancher Autor für Eigenbesitz des Abendlandes hielt, zum archaischen Gut weiterer Erdteile gehören.

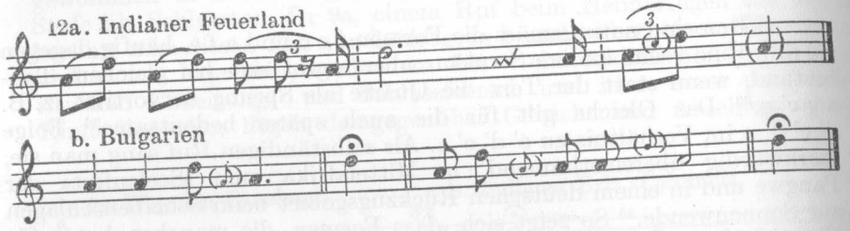


Wie hier, so ist in den folgenden Strukturen eine ausgeprägte Konsonanz, die Quarte oder Quinte, strukturbildend, und zwar nicht oder nicht nur als Gerüst, wie im Tetrachord, sondern als Sprung. Konsonanzen sind ja nicht ursprünglich als Zusammenklänge und erst nachträglich sukzessiv aufzufassen, sondern als zahlbedingte Qualitätsverhältnisse, die in Melodik und Mehrstimmigkeit gleich ursprünglich erscheinen. Es sind »harmonische« Tonverhältnisse, die neben nicht harmonischen mit solcher Prägnanz hervortreten, wie z. B. der rechte Winkel neben

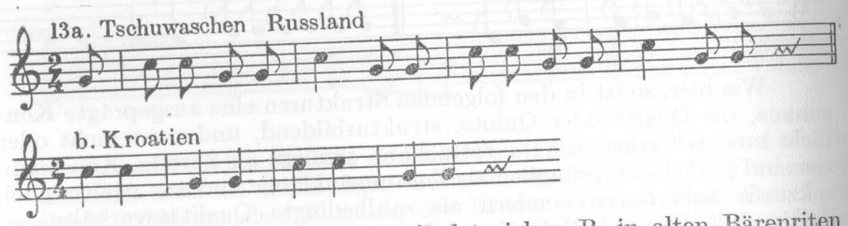
[31] a) Hornbostel [4], Nr 19; b) Kolinski, S. 618 Nr. 6 (g . . .); c) Fara, S. 90, Nr 17 (fis . . .); d) Erk—Böhme, Nr 1842 (d' . . .).
[32] Z. B. Abraham—Hornbostel [1], S. 299, Nr 9, Lach I/2 S. 42 Nr 42, Väisänen 1, S. 32, Vetterl, S. 56 u. a.
[33] Übereinstimmend z. B. bei Loorits, Nr 168 B und Žganec Nr 1b.
[34] S. Maerker, S. 90 ff.
[35] Hornbostel [3], S. 343, Nr 6; Jungbauer—Hornstrich, Nr 23.

Winkeln von 80 oder 100.[36] Nur in diesem, nicht im Sinne zerlegter oder gebrochener Akkorde kann man von Konsonanzprinzip, Harmoniegefühl und Dreiklangsmelodik bei Naturvölkern sprechen. Melodik, die nur oder vorzugsweise aus Sprungkonsonanzen und melodischen Dreiklängen besteht, herrscht bekanntlich bei so primitiven Stämmen, wie Pygmäen in Zentralafrika und Neuguinea ; sie ist nicht etwa erst auf dem Umwege über die Durchsetzung von Schrittfolgen mit Gerüstkonsonanzen zustandegekommen, geschweige denn auf dem Umwege über die Brechung ursprünglich simultaner Akkorde.

Bitonisch ist zunächst das Singen in der Quarte, z. B. im folgenden Heilgesang (a) und Hochzeitslied (b).[37]

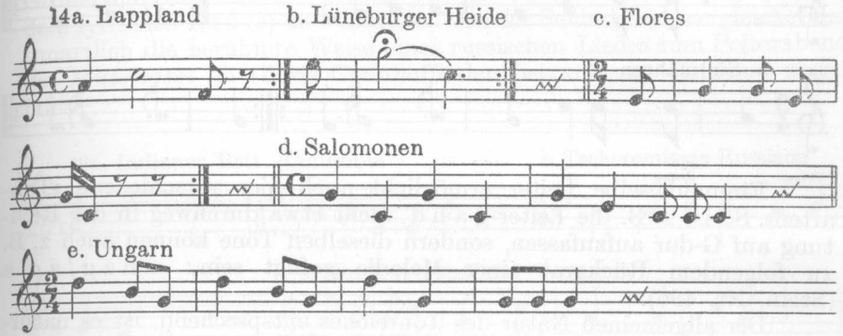


In einem Typus des archaischen Rezitativs schlägt die Stimme vom Reperkussionston um eine Quarte aus oder wechselt zwischen beiden Ebenen.[38] In Jodlern[39] und in Kinderliedern, wie den folgenden, pendelt oder schaukelt die Stimme hin und her :[40]

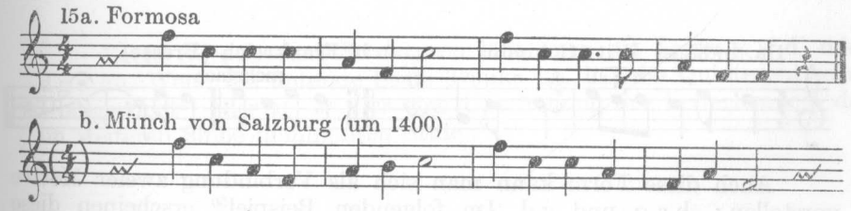


Bitonisches Singen in der Quinte findet sich z. B. in alten Bärenriten sowohl der Lappen wie der Ostjaken.[41] In Sexten pendelt ein gleichfalls lappischer Gesang »An die Kuh«, wie der erste Abschnitt eines französischen Hirtenrufes »Va, l'chien, va! Arrête la vache!«[42]

Auch in der primitiven »Dreiklangsmelodik« sind Quarten und Quinten häufige Sprünge. Die Quinte ergibt sich hier sicherlich nicht durch Übereinanderschichten von Terzen, als hätten diese die Priorität. Solches Singen kann weitbewegt sein,[43] aber auch nesthaft eng und wohlig, wie in Wiegenliedern. Schneider unterscheidet durchlaufende und Pendelfanfaren.[44] Daß die älteste Dreiklangsmelodik im abendländischen Volksgesang auf viel frühere Zeiten zurückgeht als auf neuzeitliche Akkordik, zeigen Parallelen, z. B. zwischen den beiden Hirtenrufen 14a und b oder zwischen den beiden Kinderliedern c und e.[45]



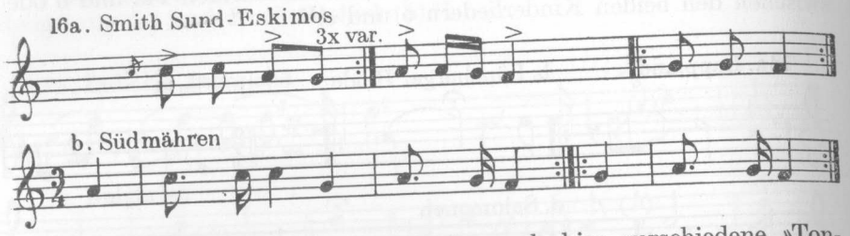
Aus anderer Umwelt entstehen manchmal Gebilde, die an volkstümliche Blasmelodik in mittelalterlichen Genrestücken erinnern, z. B. an das »Kühhorn«.[46]



[36] Zum Grundsätzlichen s. Metzger.
[37] Hornbostel [5], Nr 39 ; Stoin, Nr 636.
[38] s. Wiora [1], S. 23 f.
[39] z. B. Hornbostel [2], S. 53.
[40] Lach I/4, S. 62 Nr XVII/7 (C statt $^2/_4$) ; Žganec Nr 1 a.
[41] s. Wiora [4], S. 11, Nr 5.

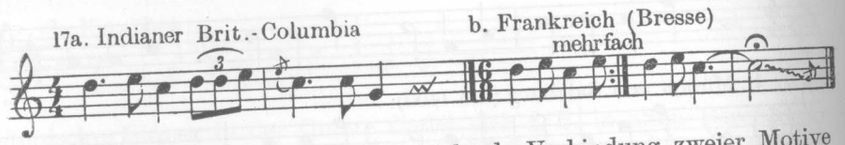
[42] Tirén, Nr 246, Canteloube II, S. 266.
[43] z. B. Kunst [1], Nr 137, [3], S. 29.
[44] Schneider [1], S. 148.
[45] a) Tirén, S. 179 Nr 415 ; b) Deutsches Volksld XVIII, S. 7 (das hohe g gefistelt) ; c) Kunst [1], S. 105, Nr 134 ; d) Hornbostel [2], Nr 5 ; e) Bartók—Kodály I, 491. Dazu s. a. Wiora [1], S. 35 ff.
[46] Kurosawa, S. 5 ; Mayer—Rietsch, S. 324.

Bemerkenswert selten sind Folgen konsonanter Sprünge in gleicher Richtung, die zusammen eine Dissonanz ergeben, z. B.[47] zwei Quarten e a d', um so häufiger aber Folgen aus Sprung und Schritt. Im Verhältnis zu wohligem, glattem Kreisen »im Dreiklang« wirken sie oft eckig und kantig (Bsp. 20 und 21); in anderen Fällen aber erscheinen sie als Ausfüllung der Dreiklangsbewegung und modifizieren nur deren Charakter (Bsp. 18). Zwischen beiden Arten stehen diejenigen, die ein quartbetontes und terz- oder quintbetontes Motiv einander folgen lassen, z. B.:[48]



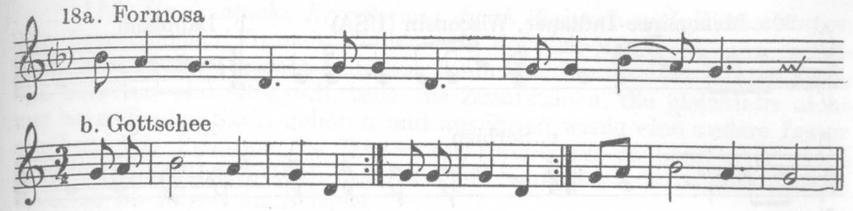
Einunddieselbe Leiter ermöglicht auch hier verschiedene »Tonarten«. So ist z. B. die Leiter g a h d' nicht etwa durchweg in der Richtung auf G-dur aufzufassen, sondern dieselben Töne können auch z. B. zu folgendem Rückgrat einer Melodie gefügt sein: a h a g / a d' a (Stoin, Nr. 198).

Der allgemeinen Natur des Tonreiches entsprechend, ist es natürlicher und häufiger, daß die größeren Intervalle tiefer, die kleineren höher liegen; die Abstände verdichten sich aufwärts und erweitern sich abwärts. So findet sich z. B. die Leiter c' g f e selten, um so häufiger aber die Reihe h a g d, die aus dem Kinderlied vertraut ist; sie sei hier durch eine religiöse Tanzweise und einen Hirtenruf belegt:[49]

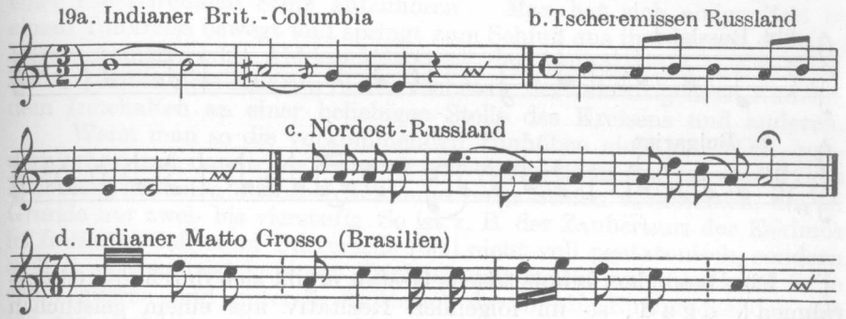


Auch diese Form kann man sich als Verbindung zweier Motive vorstellen: h a g und g d. Im folgenden Beispiel[50] erscheinen diese zunächst vereint, dann je für sich:

[47] z. B. Stoin, Nr 578, Đorđević II, Nr 534.
[48] Leden, Nr 19; Hensel, S. 3 f. (h . . .).
[49] Abraham—Hornbostel [1], Nr 3 (142. e ' ' . . .); Canteloube III, S. 298.
[50] Kurosawa, S. 5; Deutsches Volksliederarchiv A 110 136 (Landsch. Vldr 24, S. 74.



Der Quintrahmen mit kleiner Terz und ohne Sekunde begründet weitere vierstufige Gebilde; voneinander unterscheiden sich diese durch Größe und Gewicht der Quart. Mit dem folgenden Kinderlied (19b), dem lyrischen Lied (c) und dem Lied von der Schlange (d) vergleiche man tonartlich die berühmte Weise eines russischen Liedes zum Polterabend, die *Mussorgski* im »Boris Godunoff« den betrunkenen Warlaam singen läßt.[51]



Recht verschiedene Strukturen läßt auch die Leiter g c' d' oder d g a zu. Wenn die unterste Stufe Tonika ist, hat die Quinte entweder Übergewicht[52] oder sie ist nur eine Überhöhung der herrschenden, der im weiteren Sinne dominanten Stufe:[53]

[51] Abraham—Hornbostel [1], Nr 14 (e ' ' . . ., mit Trommelbegl.); b) Lach I/3, S. 36 Nr 73; c) Panóff, S. 10; d) Schneider [5], Nr 9.
[52] z. B. d' c' d' g (Tirén, Nr 87).
[53] Densmore [2], Nr 26 (cis' . . .); Tirén, S. 180 Nr 416; Đorđević II, Nr 339 (g . . .).

20a. Menominee-Indianer, Wisconsin (USA) b. Lappland

c. Serbien

Aber es kann auch die oberste[54] oder die mittlere Stufe zum gewichtigen Schlußton und insofern zur Tonika werden. Berührt man im zweiten Fall die unterste Stufe nur schwach, dann erscheint die Leiter im Grunde als bichordisch mit einmaligem Ausschlagen in die untere Quarte. Wie anders wirkt demgegenüber jene Weise eines russischen Hochzeitsliedes, von der aus *C. Brăiloiu* seine Betrachtungen entwickelt hat! Wie in allen Zusammenstellungen formähnlicher Melodien ist auch hier ebenso auf den Unterschied wie auf das Gemeinsame zu achten:

21a. Russland

b. Bulgarien

Eine besonders symmetrische Gestalt ergibt sich durch den Oktavrahmen: d g a d', so im folgenden Rezitativ aus einem geistlichen Schauspiel. Solche Beschränkung auf eine Kernsekunde und die drei einfachsten Zahlenverhältnisse oder Konsonanzen (1 : 2 : 3 : 4) erscheint wie tonales Urgestein. Die Weite und Prägnanz der Gestalt wird angesichts einer Parallele, in der das obere d schwächer betont wird und das untere d fehlt, um so deutlicher.

22a. Abruzzen

b. Bulgarien

[54] z. B. Stoin, Nr 342, 967, 2177.

III. Uneigentliche Erweiterung durch Beiwerk und Wechselstufen. Die besprochenen Formen können mit Beiwerk umgeben oder durchsetzt sein. Dieses besteht teils aus tonlich unbestimmten Einschlägen, wie Schreien und Glissandi, teils aus Zusatztönen, die gleichfalls nicht zur betreffenden Skala gehören und aus ihr so wenig eine andere Leiter machen, wie Pientöne die Pentatonik umformen. Es sind aber nicht nur Fülltöne, sondern auch Anschwungs-, Schleuder- und andere Außentöne, so im folgenden Beispiel:[55]

23. Bulgarien

In diesem und anderen Fällen mag die Stimme im Hochschnellen statt der erstrebten Oktave eine benachbarte Stufe getroffen haben; doch scheint man mitunter bewußt nicht mit der Tonika oder sogar mit einer tonartfremden Stufe aufzuhören: Man hat sich einige Zeit in einem Tonkreise bewegt und springt zum Schluß aus ihm heraus. Solches Herausspringen oder Abbiegen ist eine der Grundformen der Schlußbildung neben dem Münden in den Ruheton, der bekräftigenden Kadenz, dem Innehalten an einer beliebigen Stelle des Kreisens und anderen.

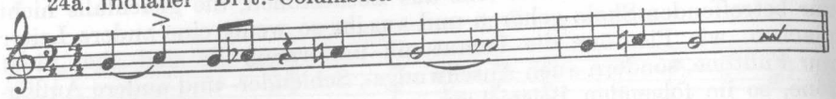
Wenn man so die vorkommenden Tonhöhen nicht nur zählt, sondern wägt und damit das Beiwerk abrechnet, dann erweisen sich viele Melodien, in denen äußerlich fünf und mehr Stufen vorkommen, als im Grunde nur zwei- bis vierstufig. So ist z. B. der Zaubertanz der Eskimos in *Brăiloius* Collection Universelle (6/I) nicht voll pentatonisch, sondern er hält sich zumeist in einem Trichord und weicht nur manchmal in je einen oberen und unteren Außenton davon ab. Entsprechendes gilt für das Verhältnis der zwei- bis vierstufigen Tonbestände zueinander. Ein langer Gesang z. B. verläßt in 68 »Takten« die Terz e g nur dreimal, indem er flüchtig in die Stufe a abbiegt.[56] *Von Hornbostel* hat in seinen Vorlesungen betont, wie viele Gesänge der Wedda, Feuerländer und anderer im Grunde nur zweitönig sind, obschon sie zwei weitere Stufen ab und zu berühren.

Keine eigentliche Vermehrung der Stufenzahl ist es ferner, wenn man eine Stufe bald höher, bald tiefer intoniert. Mit der wechselnden Größe des Schrittes kann auch die Zahl der Stufen innerhalb der Oktave wechseln.[57] Mißt man die vorkommenden Tonhöhen nach Cents, dann ist die Menge verschiedener Cents-Beträge oft sehr groß, die Zahl der so verschieden intonierten »Stufen« aber gleichwohl gering.

[56] Schneider [6], Nr 7.
[57] Hornbostel 1, S. 19.
[55] Stoin, Nr 923. S. a. Nr 162, 290, 577, 584, 626, 672, 903, 925, 926 u. v. a.

Etwas anders steht es, wenn sich regelmäßiger Wechsel, ein Alternieren zwischen Nachbarstufen ausprägt :[58]

24a. Indianer Brit.-Columbien



b. Serbien

Der Vergleich deutet aber auch auf den Gegensatz zwischen schwankender Distanz und subtilem Wechsel bestimmter kleiner Intervalle, wie sie sich in Mittel- und Hochkulturen des alten Vorderorients und Europas differenziert haben.[59]

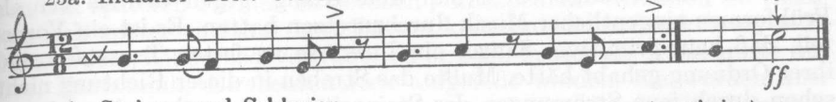
Nur im Vorübergehen sei schließlich noch der Zwischenformen zwischen den besprochenen Tonarten und des Schwankens zwischen ihnen (z. B. Umzentrierung der Tonika auf eine andere Stufe) gedacht. Schon in der wenigstufigen Melodik sind Ur- und Vorformen der Modulation sowie des Wechsels von Dur und Moll angelegt.

IV. Uneigentliche Expansion durch Verlagerung. Bei alledem haben wir bisher vorausgesetzt, daß das jeweilige Motiv und die ihm innewohnende Tonart seine absolute Höhenlage beibehält ; jede Stufe bewahrt bis zum Schluß des Gesanges ungefähr die absolute Tonhöhe, mit der man begonnen hat. Im Unterschied zu dieser lagefesten wird in lagewechselnder Melodik ein Motiv samt seiner tonalen Struktur in anderer Lage wiederholt (Motivrückung, Transposition, Sequenz), oder zwei Motive verschiedener Lage und »Tonart« folgen einander.

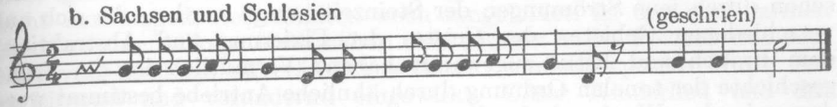
Im ersten Fall wird nicht die Tonart gewechselt, sondern mit dem Motiv singt man seine tonale Struktur in verschiedener Höhenlage. In der »Treppenmelodik« besteht der Gesang nicht aus soviel Stufen, wie absolute Tonhöhen erklingen, sondern ein Motiv aus wenigen Stufen erklingt in höherer, tieferer und noch tieferer Lage, bis die Stimme aufwärtsschnellt und das Motiv erneut mehrere Male transponiert ;[60] man wiederholt es im Raum, wie sonst in der Zeit. Solche Melodik ist weitbewegt, aber nicht eigentlich »großräumig«, falls man die Größe des »Tonraumes« meint. Der primitive Sänger verlagert sein Motiv in einem vormusikalischen Gefälle, im Apeiron seiner Stimmbahn, nicht einem durchorganisierten periodischen System, wie ein abendländischer Koloratursänger, der eine Tonreihe durch mehrere Oktaven sequenziert. Er verlagert es wie auf einer Gleitbahn, nicht auf der Wendeltreppe der Oktavordnung, mag diese auch als ein noch unverwirklichter Hintergrund mehr oder weniger hindurchschimmern. Insofern ist also auch in weitbewegter Treppenmelodik die Zahl der eigentlicher Stufen meist gering.

Im zweiten Fall folgen einander zwei Motive mit verschiedener Tonordnung. Man singt z. B. eine Weile in der Formel g a g e und schließt mit dem Quartsprung g c', so im folgenden indianischen Tanzgesang und dem Kinderreigen »Nix in der Grube«.[61]

25a. Indianer Brit.-Columbia



b. Sachsen und Schlesien (geschrien)



Soweit hier der Sänger Pentatonik oder Dur im Bewußtsein hält, beschränkt er sich zunächst auf eine untere Teilstrecke dieser umfangreicheren Tonleiter und spart die ergänzende Teilstrecke bis auf den Schluß auf. Sonst aber werden zwei Motive mit ihren tonalen Kleinstrukturen aneinandergereiht, ohne daß es zu einem tonalen Zusammenschluß käme und etwa das c als gemeinsamer Grundton beider Motive von Anfang bis Ende herrschen würde. Der primitiven Reihung von Zeilen entspricht die Reihung ihrer Tonarten. Die beiden stufenarmen Ordnungen standen zunächst je für sich ; sie waren noch nicht zu einem höheren Bezugsystem zusammengefaßt.

*

Der hier versuchte Überblick reicht zwar bei weitem nicht aus, um alle eingangs gestellten Fragen bündig zu beantworten, doch zeigen sich auf Grund der erwähnten Arbeiten anderer Forscher sowie der vorliegenden Studie bereits einige allgemeine Ergebnisse.

Offensichtlich sind die hier zur Rede stehenden Strukturen nicht aus Pentatonik, Dur und Moll oder Kirchentonarten abzuleiten. Sie waren bei Naturvölkern lange Zeiträume hindurch verbreitet, als ihnen die stufenreicheren Tonarten, die größtenteils erst in Mittel- und Hochkulturen ausgebildet worden sind, noch fremd waren. Sie haben etliche Eigenschaften in Intervallfolge, Melodiewendungen und Gestaltqualitäten, die in jenen anderen Tonarten fehlen.[62] Bei aller Primitivität und

[58] Abraham—Hornbostel [1], Nr 33, S. 305 ; Đorđević II, Nr 559.
[59] Dazu vgl. die Probleme, die W. Danckert (S. 81 u. a.) mit seiner Annahme einer Wechsel-Leitton-Tonalität in nordeuropäischem Heldengesange aufgezeigt hat.
[60] z. B. Hornbostel [1], S. 18 ff.

[61] Abraham—Hornbostel [1], Nr 20 (160. e . . .) ; Erk—Böhme, Nr 1891.
[62] Dazu Brăiloiu, a. a. O., über Tetratonismen u. a.

Unscheinbarkeit muten sie nicht unfertig oder bruchstückhaft an, so daß sie erst im Hinblick auf andere, vollständige Formen zu verstehen wären. Das Tetrachord, das fanfarenartige Singen im »Dreiklang«, die Verbindung von Kernsekunde und Konsonanzen und andere Formen erscheinen als selbständige, prägnante Gestalten. Sie sind im Sinne der Gestaltlehre[63] »ausgezeichnete« Ordnungen mit eigenem »Wesen«. Sie sind elementare »Ideen« tonaler Ordnung. Als solche lassen sie sich mit elementaren Figuren der Geometrie und der Ornamentik vergleichen.

Um ihren ursprünglichen Sinn und Eigenwert zu verstehen, sollte man sie nicht nur mit späteren Tonsystemen vergleichen, sondern andererseits mit prämusikalischem Schall und Klang, gegen den sie sich als Frühformen eingentlicher Musik durchzusetzen hatten. Es ist ein Vorurteil, daß kein primitiver Sänger ein Interesse an festen Tonstufen und ihrer Ordnung gehabt hätte. Mußte das Streben in dieser Richtung nicht schon durch jene Strömungen der Steinzeit erregt werden, die sich auf verschiedenen Gebieten des Geistes der Fixierung und Abstraktion, dem Brauch und Ritus zugewandt haben? Vermutlich ist die Frühgeschichte der tonalen Ordnung durch ähnliche Antriebe bestimmt worden, wie das Werden kubisch-geometrischer Elementarformen in der frühen Kunst. Aus ähnlichem Geist und oft wohl mit religiöser Ergriffenheit wie die Urformen der sichtbaren Welt werden auch Urformen der Musik von prometheischen Schöpfern entdeckt worden sein.

Die Untersuchung der Frage, in welchem Sinne der Gesang bei Naturvölkern Tonarten folgt, hat besonders *von Hornbostel* angebahnt; doch sind die wissenschaftlich wegweisenden Seiten seines bedeutsamen Aufsatzes »Melodie und Skala« kritisch von den zeitbeschränkten Zügen zu scheiden, auf die sich Musikauffassungen im Zeitalter *Debussys* und des Impressionismus ausgewirkt haben. Primitive »Vokalmusik« ist nicht schlechthin »skalenlos« (23), sondern es liegen ihr durchaus Leitern im weiteren Sinne oder »Tonreihen zugrunde«.[64] Diese sind jedoch weit weniger als die auf Theorie und Instrumente gegründeten Skalen der Hochkulturen durchrationalisiert; sie lassen mehr oder minder ungefähre Abstände zu, und ihre Geltung ist weniger ausdrücklich und streng; man führt sie weniger bewußt und präzis aus. Der primitive Sänger stellt sie sich nicht als vorgegebene Schemata vor, wie wir es tun, sondern sie sind Bräuche, die melodischen Formeln innewohnen; sie sind als nicht theoretisch bewußte, sondern *usuelle Tonarten* im Usus der Melodik mitenthalten; das aber ist die Voraussetzung dafür, daß der heutige Forscher sie nachträglich als »empirisches Gesetz« (23) entdecken kann. Dementsprechend bilden die in einem Kulturkreis gebräuchlichen Leitern nicht so wie bei uns eine Gesamtordnung, ein eigentliches

[63] Zum Grundsätzlichen s. Metzger, S. 221, 316 u. ö.
[64] Hornbostel in Samm. Vergl. Musikw. I, S. 366.

»System«. Wenn wir musizieren und hören, denken wir die Klaviatur, das Tonsystem, die Gesamtheit unserer Tonarten im Hintergrund mit; sie sind uns wie ein Gelände gegenwärtig, auf dem wir uns bewegen; aus dem Tongelände, das uns als Ganzes bewußt ist, lassen wir bald diese, bald jene »Stelle« erklingen. Im urtümlichen Singen dagegen war die Scheidung zwischen den jeweils erklingenden Tönen und dem mitgedachten System nur keimhaft angelegt. Seine gebräuchlichen Ordnungen oder »Gebrauchsleitern« sind durchaus Skalen bzw. Tonarten, aber in einem weiteren Sinn, aus dem wir wegdenken müssen, was erst der Musik in Hochkulturen zukommt.

Es wäre freilich einseitig, nur die Verschiedenheit der urtümlichen von den späteren Formen zu betonen; knospenhaft enthalten sie vieles, was sich später entfaltet hat. Darum konnten solche Strukturen, z. B. die aus dem Kinderlied vertrauten Formeln, später als Ausschnitte aus Dur, Pentatonik, Kirchentonarten aufgefaßt werden. Sie wurden aber nicht nur umgedeutet, sondern auch umgebildet. In den stufenarmen Melodien des Balkans etwa haben sich zumeist nicht Formen aus dem Naturvolk-Stadium unverändert erhalten, sondern spätere Musik hat verfeinernd und verändernd eingewirkt. Unser Kinderlied und das europäische Volksgesang überhaupt hat zwar noch Reste urtümlicher Formen bis in die Gegenwart bewahrt, zumeist aber haben in diese Resten andere Kräfte hineingewirkt, Kräfte aus antiker und abendländischer Tonkunst und aus eigenen späteren Stilen der Volksmusik.

Das hohe Alter der besprochenen Tonarten geht schon aus der Verteilung ihrer Fundorte hervor: wo sie sich häufig, wo selten und wo gar nicht finden. Innerhalb Europas sind sie im allgemeinen nur in Rückzugsländern, bei Kindern oder zu alten Texten und Bräuchen aufgezeichnet worden, innerhalb des erzählenden Liedes zum Beispiel fast nur in Zeilenmelodien und kurzstrophigen Weisen der älteren Gattungen. Weit stärker sind sie bei Naturvölkern überliefert und besonders bei den primitiveren unter ihnen. So sind sie gewiß älter als die Pentatonik. Sie gehören zu den ältesten Arten tonaler Ordnung, die wir kennen, und darüber hinaus wohl zu den ältesten, die es je gegeben hat; das erhellt auch ohne Parallelen zwischen Urgeschichte und frühestem Kindesalter durch systematische Überlegung. Sie zeugen von den Ursprüngen der Musik nach dem Vorstadium des prämusikalischen Schalles und sind schon darum ein denkwürdiger Gegenstand der Musikgeschichte. Sie sind zudem durch ihre Auswirkungen bedeutsam, denn sie leben in archaischen Schichten des rituellen Gesanges im Morgen- und Abendland fort und haben sich zu fünf- und mehrstufigen Ordnungen weiterentwickelt.

Nicht zuletzt aber sind sie für die Musiklehre wesentlich. Ursprünglicher als in neueren Volks- und Kinderliedern zeigt sich in ihnen das Elementare in der Musik. Urformen, die später zu Bausteinen und Rückgraten wurden, leuchten hier in der archaischen Reinheit des

Anbeginns. Überzeugender als durch Verallgemeinerung von Eigenschaften neuzeitlicher Musik läßt sich an ihnen die Natur des tonalen Logos erweisen.

ZITIERTE SAMMLUNGEN UND SCHRIFTEN

O. Abraham u. *E. M. v. Hornbostel:* [1] Phonographierte Indianermel. aus Brit. Columbia. Sb. f. vgl. Mw. I, 1922, S. 293—310.
[2] Phonogr. ind. Mel. ebenda, S. 251—290.
Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramures. München 1923.
Béla Bartók u. *Zoltán Kodály:* A Magyar népzene tára. Corpus musicae popularis hungaricae. Budapest 1951—
Béla Bartók u. *A. B. Lord:* Serbo-Croatian Folk Songs. New York 1951.
S. Baud-Bovy: Chansons du Dodécanèse. I Athen 1935, II. Paris 1938.
F. Bose: Die Musik der Uitoto. Zs. f. vgl. Mw. II, 1934.
C. Brăiloiu: Sur une mélodie russe. In: P. Souvtchinsky: Musique russe. II, Paris 1953, S. 329—391.
Fr. Brehmer: Melodieauffassung u. melod. Begabg des Kindes. Zs. f. angew. Psychol. Beiheft 36, 1925.
J. Canteloube: Anthologie des chants pop. francais. 4 Bde, Paris 1951.
P. Collaer: Les phénomènes primitifs de l'invention musicale. Acta Oto-Rhino-Laryngologica Belgica 1954, S. 9—15.
E. de Coussemaker: Chants pop. des Flamands de France. Nouv. éd. Lille 1930.
W. Danckert: [1] Grundriß der Volksliedkunde. Berlin [1939].
[2] A félhangnélküli pentatonia eredete. Fs. Kodály, S. 9—18.
[3] Älteste Musikstile u. Kulturschichten in Ozeanien u. Indonesien. Zs. f. Ethnol. 77, 1952, S. 198—213.
Fr. Densmore: [1] Papago Music. Washington 1929 (Smithsonian Inst. Bureau of Americ. Ethnol., Bulletin 90).
[2] Menominee Music. Washington 1932 (ebenda, Bull. 102).
V. R. Đorđević: Srpske narodne melodije. 2 Bde, Skoplje 1928—31.
Fl. van Duyse: Het oude nederl. lied. 3 Bde u. Reg., 's-Gravenhage u. Antwerpen 1903—08.
L. Erk u. *F. M. Böhme:* Deutscher Liederhort. 3 Bde, Lpz. 1893.
Z. Estreicher: [1] Tanzgesänge d. Rentiereskimos. Diss. Freiburg/Schweiz 1946 (Masch.).
[2] Teoria dwutonowych melodii. Kwartalnik muzyczny XXI, 1948, S. 208—33.
[3] La musique des Esquimaux-Caribous. Bull. de la Soc. Neuchâteloise de Géogr. 54, 1948, S. 1—53.
[4] Die Musik der Eskimos. Anthropos 45, 1950, S. 659—720.
G. Fara: L'anima della Sardegna. La musica tradiz. Udine [1940].
E. Felber u. *B. Geiger:* Die ind. Musik der vedischen u. der klass. Zeit. Sitzungsber. Ak. Wien, phil.-hist. Kl. 170/7, 1912.
Hanns in der Gand: Scelta di canzoni popolari ticinesi. Schw. Arch. f. Volkskde XXXII, 1933, S. 193—248.
Fr. Gennrich: Rondeaux, Virelais und Balladen . . . Bd II, Gött. 1927.
Grove: Dictionary of Music and Musicians, 5th ed. 1954.
A. Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Graz 1895.
Walther Hensel: Finkensteiner Blätter X, 1933.
E. M. von Hornbostel: [1] Melodie und Skala. Jb. Peters 1912, S. 11—23.
[2] Bemerkungen üb. einige Lieder aus Bougainville. In: E. Frizzi: Ein Beitr. z. Ethnol. in Boug. u. Buka. Baessler-Arch. Beiheft VI, 1914, S. 53—56.

[3] Musik. In: G. Tessmann: Die Pangwe. Bd II, Bln 1914, S. 320—57.
[4] Musik der Makuschi, Taulipang u. Jekuana. In: Th. Koch—Grünberg: vom Roroima zum Orinoco. Bd III, Stuttgt 1923, S. 397 ff.
[5] The Music of the Fuegians. Ethnos 1948, S. 61—102.
G. Jungbauer u. *A. Horntrich:* Die Volkslieder der Sudetendeutschen. Kassel [1938].
[*Fs. Kodály*] Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Mélanges offerts à Zoltán Kodály à l'occasion de son soixantième anniversaire. Budapest 1943.
M. Kolinski: D. Musik der Primitivstämme auf Malakka u. ihre Bez. zur samoanischen Musik. Anthropos 25, 1930, S. 585—648.
B. A. Kremenliev: Bulg.-Macedon. Folk Music. Univ. of Calif. Press 1952.
Jaap Kunst: [1] Music in Flores. Internat. Arch. f. Ethnogr. Suppl. 42. Leiden 1942.
[2] Een en ander over de Muziek en den Dans op de Kei-Eilanden. Amsterdam 1945 (Koningl. Vereenig. »Ind. Instituut«, Mededeling LXIV, Afd. Volkenkunde 18).
[3] De inheemsche Muziek en de zending. Amsterdam 1947.
Takatomo Kurosawa: The Musical Bow of the Yunun Tribe in Formosa and Suggestion as to the Origin of the Pentatonic Scale. Japan Music Institute (o. O. u. J.).
Rob. Lach: Gesänge russ. Kriegsgef. 3 Bde in 4, 2 u. 2 Abteil. Sitzungsber. Ak. Wien, phil.-hist. Kl., 1914—52.
R. Lachmann: Die Musik der aussereurop. Natur- u. Kulturvölker. Potsdam [1929] (Bücken-Hdb.).
A. Launis: Suomen kansan sävelmiä. Neljäs jakso: Runosävelmiä. I. Inkerin runosävelmät. Helsinki 1910.
Chr. Leden: Über die Musik der Smith Sund Eskimos u. ihre Verwandtschaft m. d. Mus. d. amerik. Indianer. Kopenhagen 1952.
O. Loorits: Volkslieder der Liven. Tartu 1936.
Br. Maerker: Gregor. Gesang u. Dt. Vld, einander ergänzende Quelleu uns. musikal. Vor- u. Frühgesch. Jb. f. Volksliedf. VII, 1941, S. 71—127.
F. A. Mayer u. *H. Rietsch:* Die Mondsee-Wiener Liederhs. u. der Mönch. v. Salzburg. Bln 1896.
W. Metzger: Psychologie. Dresden-Lpz. 1941.
H. J. Moser: Tönende Volksaltertümer. Bln [1935].
P. Panóff: Die altslav. Volks- u. Kirchenmusik. Potsdam [1930] (Bücken-Hdb.).
K. Reinhard: Die Musik der Lolo. Baessler-Archiv N. F. III, 1955, S. 195—216.
H. Riemann: Folkloristische Tonalitätsstudien. Lpz. 1916.
Cvjetko Rihtman: Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine. Bilten Instituta za Proucavanje Folklora u Sarajevo I, 1951, S. 7—20.
N. D. Rimskij-Korsakov: Sbornik russkich narodnych pesen. 100 chants pop. russes. St. Petersburg-Paris [1882].
C. Sachs: The Rise of Music in the Ancient World East and West New York [1943].
Marius Schneider: [1] Ethnologische Musikforschg. In: Lehrb. d. Völkerkde, hrsg. v. K. Th. Preuß. Stuttgt 1937. S. 135—171.
[2] Die musikal. Beziehungen zw. Urkulturen, Altpflanzern u. Hirtenvölker. Zs. f. Ethnol. 70, 1938, S. 287—306.
[3] Los cantos de lluvia en España. Anuario musical IV, 1949, S. 3—55.
[4] Cancionero pop. de la Prov. de Madrid. Bd I, Barcelona-Madrid 1951.
[5] Contribucion a la musica indigena del Matto Grosso (Brasil). Anuario musical VII, 1952, S. 159—65.
[6] Musica filipina. Anuario musical VI, 1951, S. 91—93.
V. Stoin: Narodni pesni ot Timok do Vita. Sofia 1928.
C. Stumpf: [1] Lieder der Bellakula-Indianer. Sb. f. vgl. Mw. I, 1922, S. 87—103.
[2] Phonogr. Indianermelodien. Ebenda, S. 113—26.
[3] Die Anfänge der Musik. Lpz. 1911.
Fr. Sušil: Moravské narodní písne. Prag [1941].

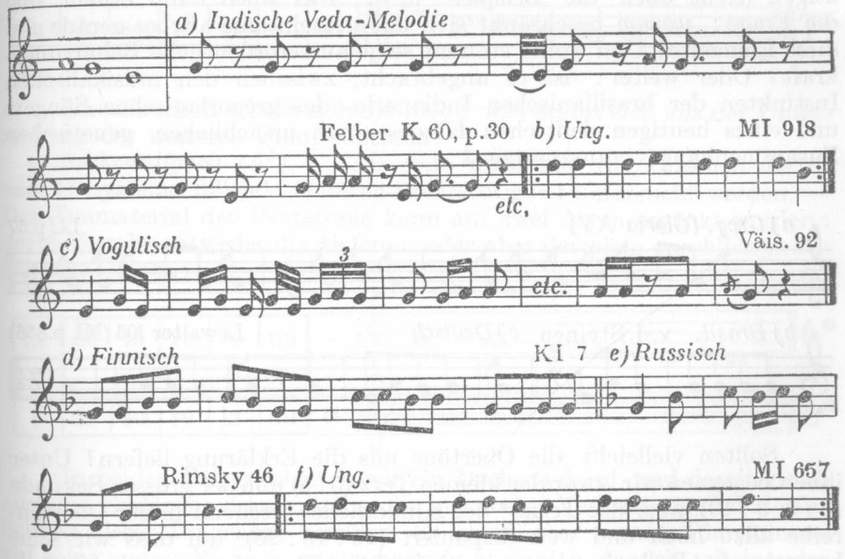
B. Szabolcsi: [1] A primitív dallamosság : a hanglejtéstől az ötfokúságig (Primitive Melodik : Vom Tonfall zur Pentatonie). Fs. Kodály S. 19—31.
[2] Five-Tone Scales and Civilisation. Acta Mus. XV, 1943, S. 24—34.
[3] A melódia története. [Budapest 1950].
H. Tampere: [1] Eesti rahvaviiside antologia I. Tartu 1935.
[2] Kuusalu vanad rahvalaulud I. Tallin 1938 (Vana Kannel 3).
K. Tirén: Die lappische Volksmusik. Stockholm [1942].
A. O. Väisänen: [1] Wogul. u. ostjak. Melod. Helsinki 1937 (Mém. de la Soc. finno-ougrienne 73).
[2] Mordwinische Melodien. Helsinki 1948 (ebenda 92).
K. Vetterl: Lidové písne a tance z valašskokloboucka I. Prag 1955.
Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. v. Dtsch. Volksliedarchiv. Bln.-Lpz. 1935 ff.
Gottscheer Volkslieder, hrsg. . . . vom Dt. Volksliedarchiv. Bln-Lpz. 1930 (Landschaftl. Vldr Heft 24).
Heinz Werner: Die melod. Erfindung im früh. Kindesalter. Siztungsber. Ak. Wien, phil.-hist. Kl. 182/4, 1917.
Max Wertheimer: Musik der Wedda. SIMG XI, 1909/10, S. 300—09
W. Wiora: [1] Zur Frühgesch. der Musik i. d. Alpenländern. Basel 1949 (Schriften d. Schweiz. Ges. f. Volkskde 32).
[2] Die vergl. Frühgesch. d. europ. Musik als method. Forschg. Kongr.-Ber. Basel 1949, S. 212—21.
[3] Der tonale Logos. Die Musikforschung IV, 1951, S. 1—35 u. 153—75.
[4] Europ. Volksgesang. Köln [1952] (In : Das Musikwerk, hrsg. von K. G. Fellerer).
[5] Schrift u. Tradition als Quellen der Musikgesch. Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 159—75.
Vinko Žganec: Narodne Popijevke Hrvatskog Zagorja Napjevi. Zagreb 1950 (Zbornik Jugoslav. Narodnih Popjevka, Knjiga 4).

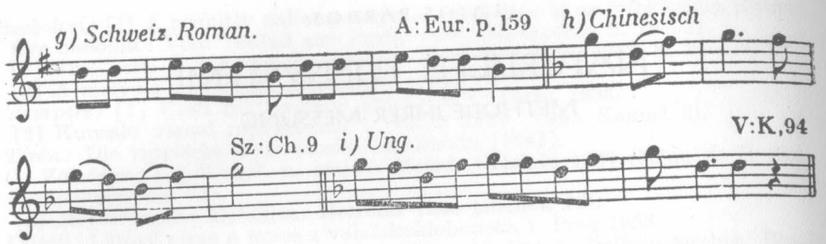
LAJOS BÁRDOS

NATÜRLICHE TONSYSTEME

METHODE IHRER MESSUNG

Im Laufe von Untersuchungen der primitiven Erscheinungsformen verschiedener Volksmusiken, ist die Forschung schon seit lange darauf aufmerksam geworden, dass wir in den verschiedensten Gegenden der Erde — von Rasse, Raum und Zeit anscheinend unabhängig — überall dieselben oder einander nahe verwandte melodischen Elemente finden :

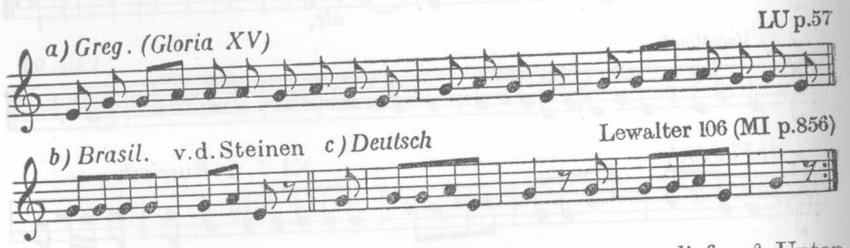




und so weiter, in endloser Reihe. Überall grosse Sekunden und kleine Terzen und ihre Summe, die reine Quart, — unabhängig davon, ob sie im Tonsystem dieselbe oder verschiedene Funktion ausüben; — diesem Umstand wird damit Rechnung getragen, dass im folgenden nicht ein gemeinsamer Tonvorrat, sondern nur der einheitlich gebrauchte Finalton g' die Melodien verbindet.

Warum müssen aber gerade der Ganzton und die kleine Terz die Urelemente aller Melodik abgeben?

Mag sein, dass es sich in gewissem Masse um Überbleibsel eines gemeinsamen urzeitlichen melodischen Besitzes handelt, wie dies zum Beispiel die chinesisch-mittelasiatisch-ungarischen Zusammenhänge zeigen (siehe oben die Beispiele h, i). Aber auch dann erhebt sich die Frage: *warum* beschränkt sich das gemeinsame »Erbe« gerade auf *diese* Elemente? Und woher stammt seine ausserordentliche Beharrungskraft? Oder weiter: ist es angebracht, zwischen den musikalischen Instinkten der brasilianischen Indianerin, des gregorianischen Sängers und eines heutigen deutschen Kindes einen ursächlichen, genetischen Zusammenhang vorauszusetzen?



Sollten vielleicht die Obertöne uns die Erklärung liefern? Unter ihnen begegnen wir zwar der kleinen Terz (5 : 6) und der grossen Sekunde (8 : 9, 9 : 10), aber das Terno* der Kinderlieder erscheint in der Obertonreihe allzu hoch und weit disponiert (15 : 18 : 20), um dass wir seine herrschende Rolle in der primitiven Melodik auf *akustische* Gründe

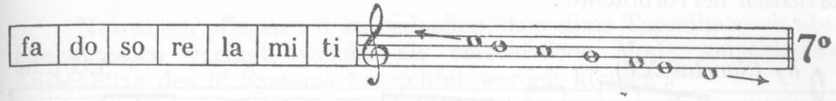
* *Terno, Quaterno* usw. wird im folgenden einfach in der Bedeutung von Dreier-Gruppe, Vierergruppe, usw. gebraucht.

zurückführen möchten. Wenn nämlich die natürliche Melodik allein in der Obertonreihe begründet wäre — wie denn die Entwicklung des europäischen harmonischen Sinnes tatsächlich darauf baut[2] — dann müssten Oktavsprünge, Quint-, Quart- und Grossterzschritte am häufigsten vorkommen. In Wirklichkeit erscheinen aber nicht diese, sondern grosse Sekunden und kleine Terzen. Warum wohl?

Dies sind Fragen, auf welche ich seit Jahrzehnten Antwort suche. Und diese Antwort ist mir im Laufe eines langen Umweges klar geworden.

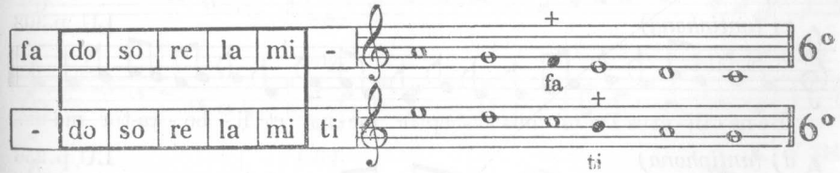
Der lange Umweg. — Es ist eine bekannte Tatsache, dass die Pentatonie am einfachsten und klarsten als eine fünfgliedrige Quintenreihe — deren Zeichen sei im Folgenden 5° — aufzufassen und systematisieren ist:

Analogerweise ist die diatonische Reihe als eine siebengliedrige Quintengruppe aufzufassen;



Unwillkürlich erhebt sich die Idee: was ergibt sich aus der Untersuchung der weiteren Quint-continua?

Sechsstufigkeit (6°). — Als erste muss hier die zwischen die 5° und 7° Systeme fallende Quinten-Sechsstufigkeit untersucht werden. — Das Tonmaterial der Pentatonie kann auf zwei Arten ergänzt werden: durch Zugabe entweder der tieferen, oder aber der oben anschliessenden höheren Quinte:

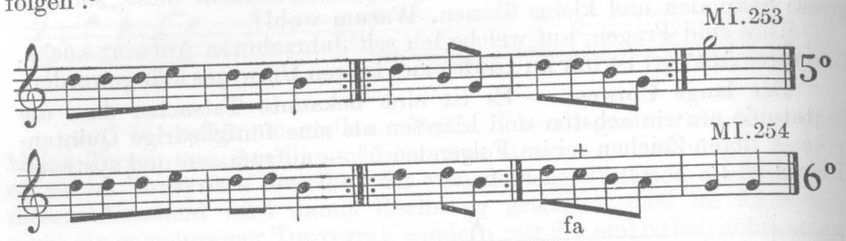


In beiden Fällen erhalten wir ein Durhexachord, und damit gleich auch die Erklärung dessen, woher die ungemeine Verbreitung und Natürlichkeit dieser Tongruppe herrührt. Es ist offenbar: sechs Töne können auf keine andere Weise so zusammengefasst werden, dass sie miteinander in natürlicher Verwandtschaft stehen, — wofern wir als Kriterium der

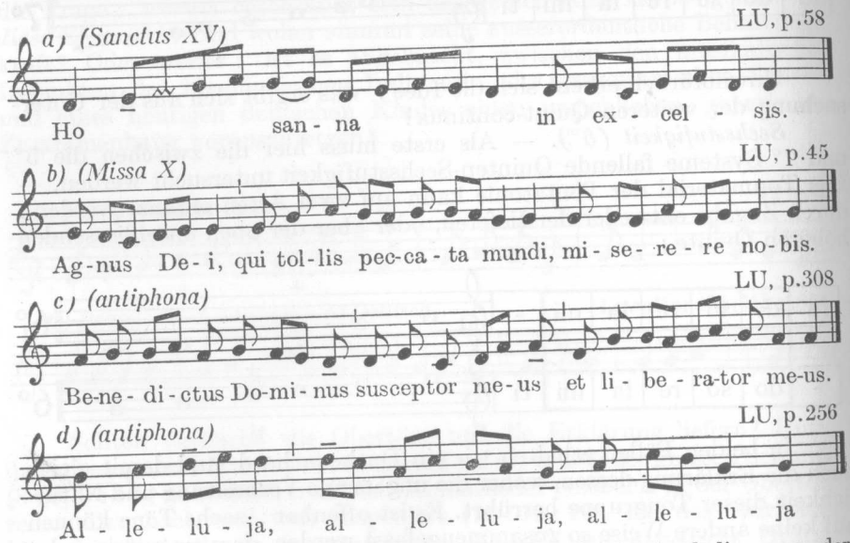
[2] Vgl. Sándor Kovács: Zeneesztétikai problémák. Budapest, (1911) S. 11. ff.

Verwandtschaft die akustisch als primäre Erscheinung erkannte reine Quint annehmen wollen.

Und in der Tat: im Kinderlied können wir sozusagen vor unseren Augen die Entwicklung des Durhexachordes aus der Pentatonie verfolgen:[3]



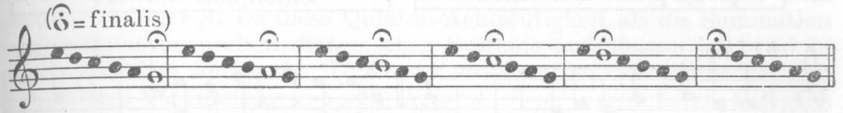
Diese Auffassung wird auch durch die geschichtliche Entwicklung der europäischen Kunstmusik unterstützt. Zwischen der pentatonischen Urschicht der Gregorianik einerseits, und zwischen den höher entwickelten siebenstufigen diatonischen Melodien anderseits, ist es das Gefühl für das Hexachord, welches die grosse Masse der verschiedensten *modalen Melodien* hervorbrachte:



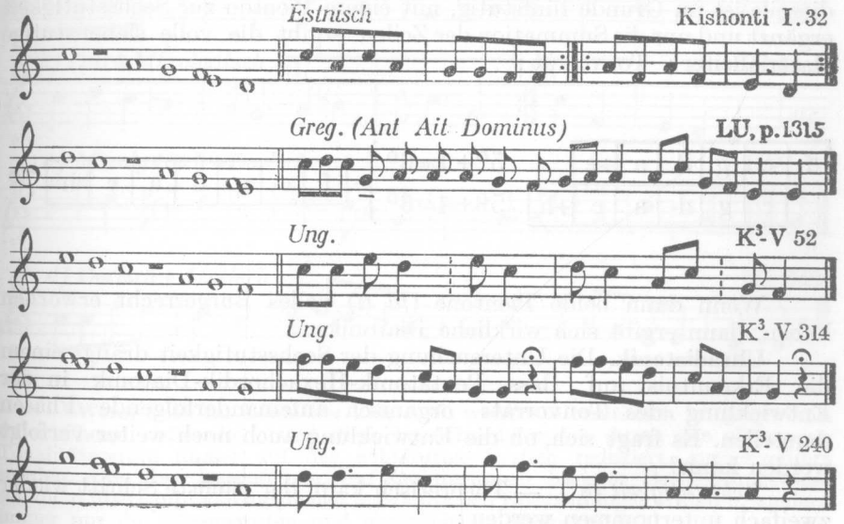
[3] »es erscheint möglich, dass ein Teil der Hexachordmelodien von der Pentatonie herkommt . . .« — »Es kann sein, dass in unseren Hexachordmelodien der Ton *fa* nur einen späteren Ankömmling bedeutet«. Kodály: A magyar népzene. III. Ausg. Budapest 1952, S. 37.

Dies spiegelt sich auch in der alten Musiktheorie. Bis weit über das Mittelalter hinaus bewegen sich die Gedankengänge der Theoretiker nicht in Oktavleitern, sondern in Hexachorden. Noch in der grossen Zeit der mit Chromatik durchsetzten harmonisch-funktionellen Diatonik bilden die sechs Töne des Hexachords eine durch verwandschaftliche Beziehungen eng verbundene Gruppe. Unter den 24 Dur-Fugen des Wohltemperierten Klaviers haben nicht weniger als 8 Fugen, also genau ein Dritteil von allen Dur-Hexachord-Themen. (Bemerkenswert ist auch, dass beide Bände mit je einer solche Fugen beginnen!).

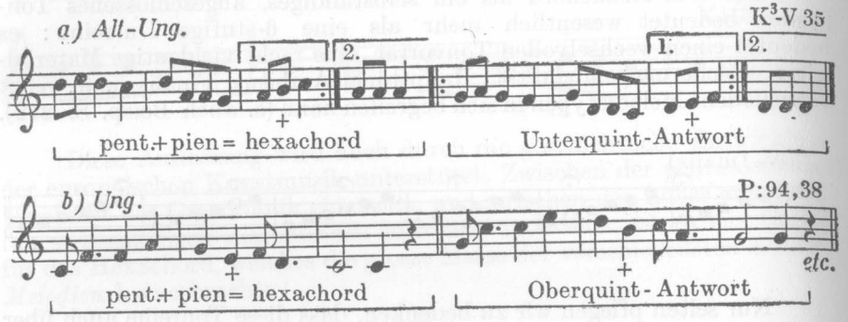
Das Dur-Hexachord als ein selbständiges, abgeschlossenes Tonsystem bedeutet wesentlich mehr als eine 6-stufige Durreihe: es bedeutet einen wechselvollen Tonvorrat, eine recht vieldeutige Materialleiter, welche nach Modalität, Haupttöne, Ambitus, Finalis, usw. recht verschiedene Melodietypen in sich begreifen kann (s. auch Beisp. S. 212).



Nur selten pflegen wir zu bedenken, dass diese Tonreihe auch über *Umkehrungen* verfügt, welche als verschiedene Modi, verschiedene Ausschnitte des 6° Systems betrachtet werden können:



Diat onik (7°). — Sowohl in der Gregorianik, als auch im Palestrina-Stil (wo auf das Hexachord-Thema in der anderen Stimme eine Quint-Antwort erfolgt) ist es eine häufige Erscheinung, dass die musikalische Grundidee noch in dem Hexachord-System verharrt, aber aus dem Nebeneinander zweier quintenverwandten Hexachorde dennoch die volle Diatonik herausspringt. Wir sind also gleichsam halbwegs zwischen den 6° und 7° Systemen, wie dies oft auch im ungarischen Volkslied, sogar in dem neuesten Stils, zu beobachten ist :



Die »Jahrringe« sind klar zu sehen : die Grundidee, die erste Melodiezeile ist im Grunde fünfstufig, mit einem Pienton zur Sechsstufigkeit ergänzt und nur die Summation der Zeilen ergibt die volle siebenstufige Materialleiter ; Tonvorrat :

f	c	g	d	a	+e
	c	g	d	a	e	+h

5°+ 1=6°
5°+ 1=6°
=

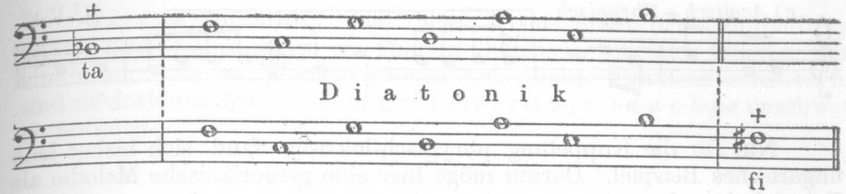
f	c	g	d	a	e	h

7°

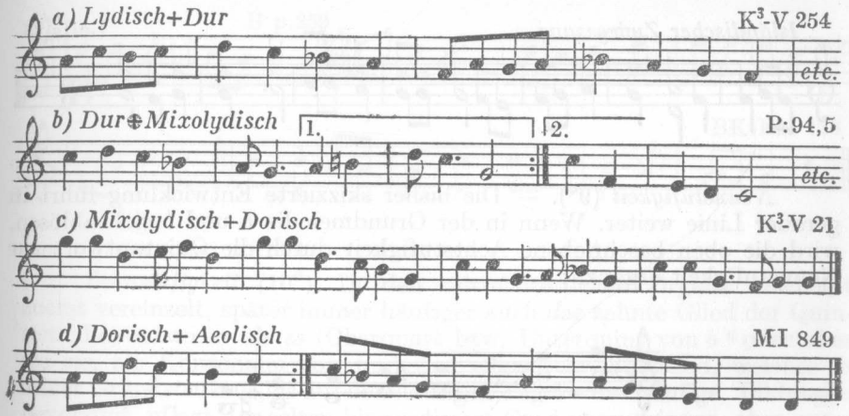
Wenn dann beide Pientöne (*fa, ti*) volles Bürgerrecht erworben haben, dann ergibt sich wirkliche Diatonik.

Ultradiatonik. Die Untersuchung der Sechsstufigkeit drängt einem die Erkenntnis auf, dass Pentatonik-Hexachordik-Diatonik in der Entwicklung des Tonvorrats organisch aufeinanderfolgende Phasen darstellen. Es fragt sich, ob die Entwicklung auch noch weiter verfolgt werden kann?

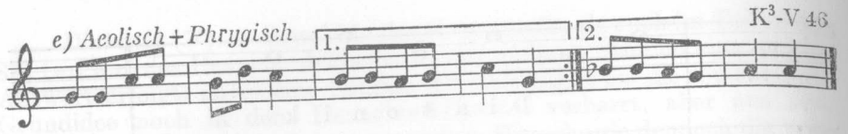
Achtstufigkeit (8°). — Theoretisch kann der nächste Schritt wieder zweifach unternommen werden :



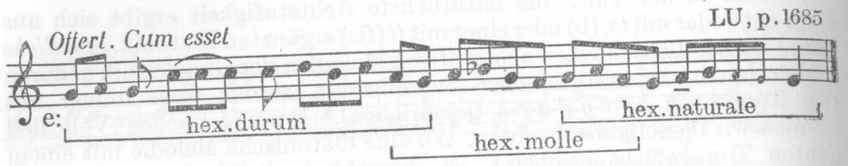
Und in der Tat : die natürlichste Achtstufigkeit ergibt sich aus einer entweder mit *ta*, (b) oder einer mit *fi* (fis) ergänzten Diatonik. *Sämtliche* heute noch gebräuchlichen achtstufigen Melodien der Gregorianik gehören hieher (nach der traditionellen Schreibweise werden diese immer mit den Tonnamen *b-f-c-g-d-a-e-h* geschrieben).[4] Im ungarischen Volkslied können wir dasselbe beobachten. Wo eine diatonische Melodie mit einem achten Ton gefärbt erscheint, ist dieser in weit überwiegender Zahl entweder *ta* oder *fi*. Da diese Quinten-Achtstufigkeit als die Summation zweier Quintverwandten diatonischen Systeme aufzufassen ist, wird in diesen Melodien immer der Tonvorrat zweier quintverwandter diatonischen Modi zusammengekoppelt. Anstatt vieler verfügbarer Beispiele seien hier nur fünf bezeichnende Typen angeführt, der Anschaulichkeit zuliebe in der gregorianischen *h-b* Schreibweise notiert :



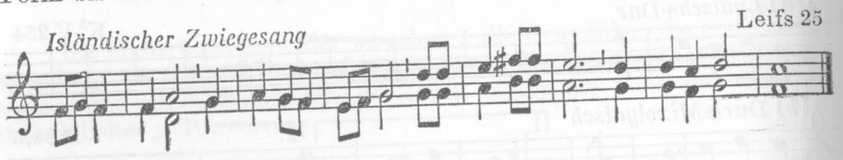
[4] Wenn auch im Laufe der Zeit noch weitere Alterationen im gregorianischen Choral auftauchen, sind diese bezeichnenderweise durch das allgemeine Tonalitätsgefühl immer auf das achtstufige System reduziert, zurückgeführt worden. Die oben ausgeführte, auf Quintgruppen basierte Betrachtungsweise soll nicht überhaupt alle möglichen musikalischen Erscheinungen erklären, sondern immer nur die allgemeinsten und natürlichsten Phänomene.



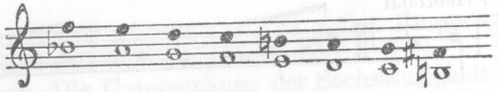
Nur für die Koppelung phrygisch-lokrisch fand sich bisher kein ungarisches Beispiel.[5] Darum möge hier eine gregorianische Melodie als Beispiel einspringen :



Das Gefühl für die Achtstufigkeit zeigt sich aber nicht nur in der Melodik, in der Aufeinanderfolge der Töne, sondern auch in harmonischen Simultanbildungen. Wenn das *Quintenorganum* sich auf eine diatonische Melodie aufbaut, dann müssen die hinzugesungenen Oberquinten den diatonischen Tonvorrat mit der Quinte von *ti*, dem Ton *fi* zur Achtstufigkeit ergänzen. In den isländischen Zwiegesängen lebt diese Form bis auf den heutigen Tag :

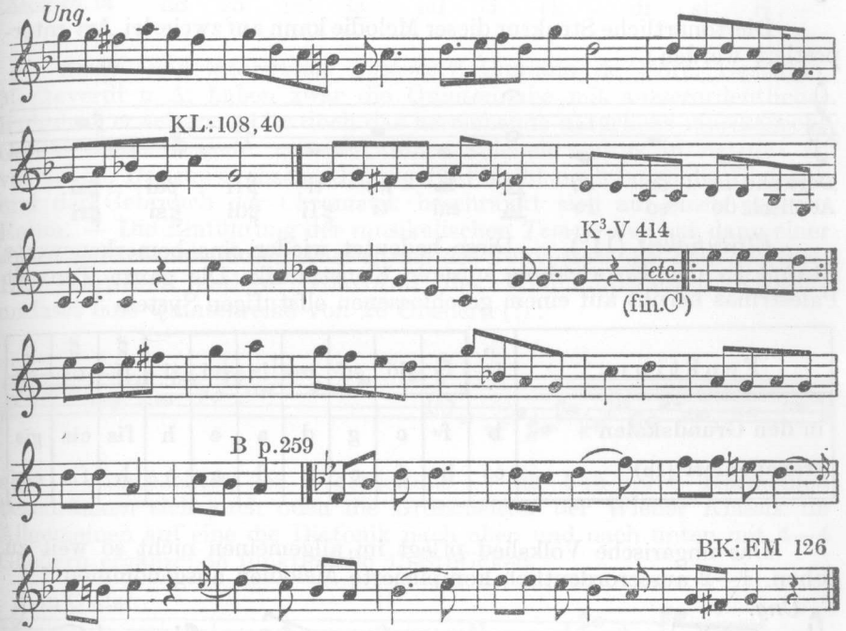


Neunstufigkeit (9°). — Die bisher skizzierte Entwicklung führt in gerader Linie weiter. Wenn in der Grundmelodie *h* und *b* sich ablösen, wird die oben beschriebene Achtstufigkeit durch die Quintantwort zur Neunstufigkeit ergänzt :



[5] Eine einzige Melodie dieser Art (BNJ S. 318) ist aus einem Fehler des Sängers erstanden : die letzte Melodiezeile ist um eine Quint höher geraten. Aber auch dies zeugt für die primäre Rolle der Quint. Warum pflegt der Volkssänger niemals versehentlich in eine terzverwandte Tonart zu geraten, oder um einen Halbton zu fehlen? . . .

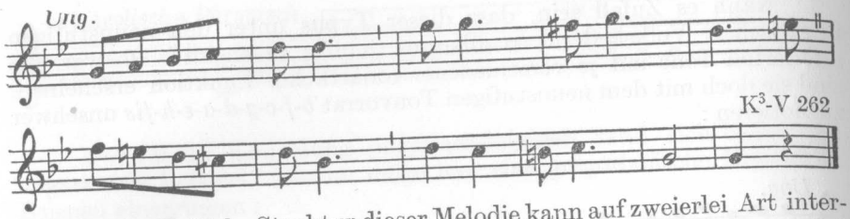
Kann es Zufall sein, dass dieser Typus unter den neunstufigen ungarischen Volksliedern so überaus häufig erscheint? Obzwar die alterierten Töne mit je verschiedener tonartlicher Funktion erscheinen, sind sie doch mit dem neunstufigen Tonvorrat *b-f-c-g-d-a-e-h-fis* unschwer zu notieren :



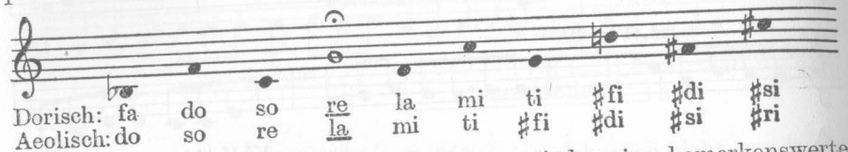
Zehnstufigkeit (10°). In den mittelalterlichen Organa erscheint zuerst vereinzelt, später immer häufiger auch das zehnte Glied der Quintenreihe, entweder als *es* (Oberquart bzw. Unterquint von *b* [6] oder aber als *cis*, als Konsonanz von *fis*.[7] Das ungarische Volkslied, welches in seiner Grundstruktur bis auf den heutigen Tag 5—6—7stufige Bildungen bevorzugt, pflegt nur selten bis zu diesem Grad vorzudringen, aber unter den verhältnismässig wenigen bekanntgewordenen zehnstufigen Melodien ist dies der häufigste Typus.

[6] Husmann : Die drei- und vierstimmigen Notre Dame Organa (Leipzig) 1940. S. 20, 25

[7] Ibidem S. 104. Note.



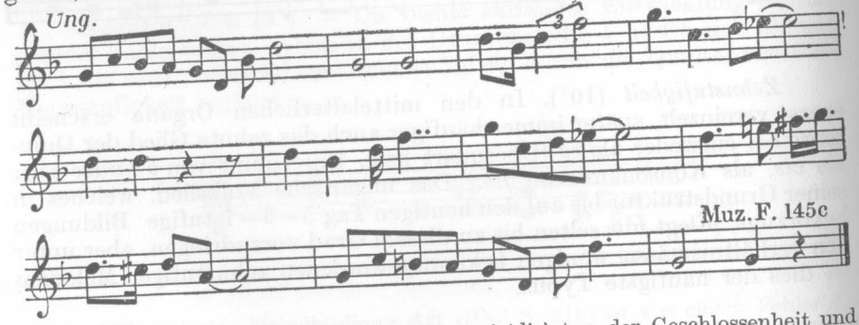
Die tonartliche Struktur dieser Melodie kann auf zweierlei Art interpretiert werden:



Elfstufigkeit (11°). — Diese bedeutet wieder eine bemerkenswerte Etappe in der Entwicklung unserer Kunstmusik. Die ganze Tonwelt Palestrinas beruht auf einem geschlossenen elfstufigen System:[8]

Funktion:	♭ ta	fa	do	so	re	la	mi	ti	♯ fi	♯ di	♯ si
in den Grundskalen	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis
transponiert (1♭)	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis

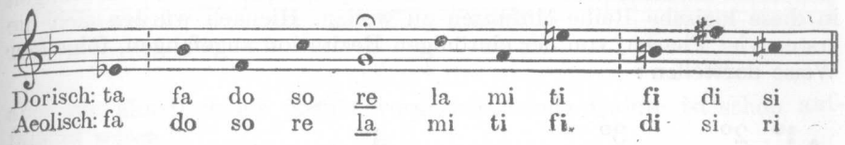
Das ungarische Volkslied pflegt im allgemeinen nicht so weit zu gehen, 1—2 ausserordentlich komplizierte Melodien ausgenommen:[9]



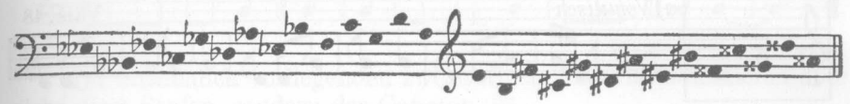
[8] Je ein vereinzeltes *ma* (es) oder *ri* (dis) tun der Geschlossenheit und Strenge des Stils keinen Abbruch. Vergl. *Jeppesen:* Der Palestrina-Stil und die Dissonanz. Leipzig, 1925. S. 23.

[9] Freundliche Mitteilung von Béla Avasi.

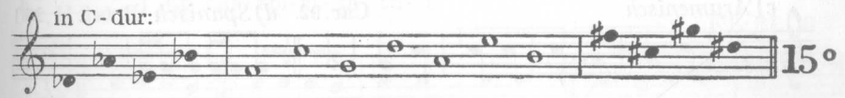
Der Tonvorrat dieser Melodie stimmt mit demjenigen Palestrinas genau überein (transponiert dorisch):



Zwölf- und mehrstufige Systeme.[10] Cipriano de Rore, Gesualdo, Monteverdi u. A. haben zwar die Quintenreihe mit ausserordentlicher Kühnheit erweitert, so ist doch das herrschende natürliche musikalische Gefühl ausser Stande gewesen, einen solchen »saltus in natura« zu vollziehen. Das musikalische Grundgefühl bleibt noch lange die Diatonik und der Gebrauch der Chromatik beschränkt sich auf einen engeren Raum. — Die Einführung der musikalischen *Temperatur* hat dann einer sozusagen schrankenlosen Ausweitung des Tonvorrats die Tore geöffnet. Der schriftlich notierte Tonvorrat des Wohltemperierten Klaviers umfasst eine Quintenreihe von 28 Gliedern (!):



aber — ungeachtet der Wechseltöne — im Bau ihrer Harmonien beschränken sich auch noch die Grossmeister der Wiener Klassik im Allgemeinen auf eine die Diatonik nach oben und nach unten mit 4—4 Gliedern ergänzende funktionelle 15-Stufigkeit:

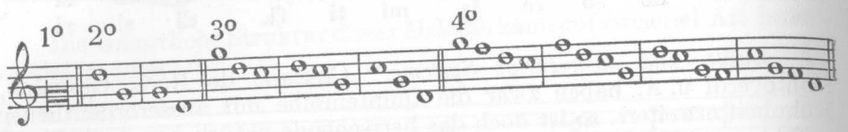


Die Entdeckung der Tonstufen *sa* (ges), *li* (ais) und der weiteren ist dann schon eine Angelegenheit der Romantiker Chopin, Liszt und Wagner, bis dann das Quintenkristall in der enharmonisch-temperierten Dodekaphonie von Schönberg und Anderen zur vollständigen Auflösung kommt.

Die grosse Enttäuschung. Da es solchergestalt klar wurde, dass der Tonvorrat sowohl in der europäischen Kunstmusik, als auch im ungarischen Volkslied (und sicherlich ebenso auf weiteren Gebieten) von der

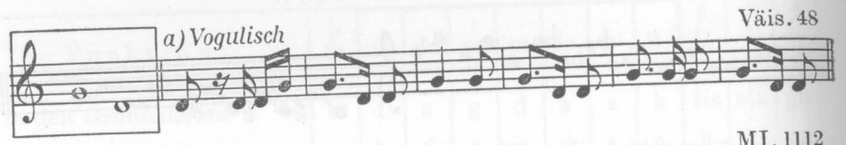
[10] Das Hauptthema der *Marosszéker Tänze* von Kodály ist ein zwölfstufiges Volksmusikthema, aber kein gesungenes Volkslied, sondern eine Instrumentalweise.

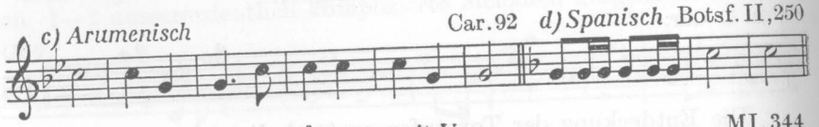
Pentatonie ausgehend, durch die Hinzunahme von Quintengliedern sich zu den Tonsystemen von hohen Stufenzahlen entwickelt hatte, erschien es überaus naheliegend, die vor- oder unterpentatonischen Erscheinungen in diese logische Reihe einführen zu wollen. Hienach würden sich die ersten vier Phasen, von der eintönigen Rezitation angefangen, folgender Weise darstellen:

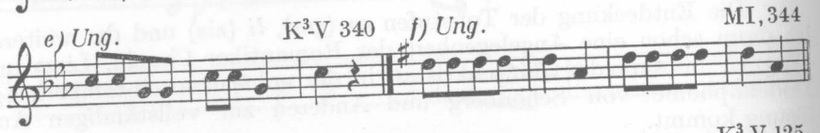


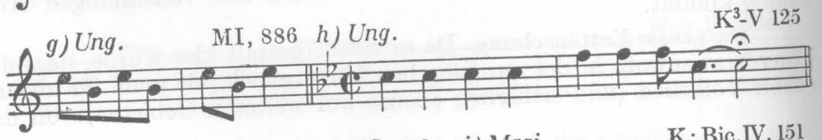
Hier aber wurde das in langer Arbeit aufgebaute, so überaus logisch erscheinende Quintensystem plötzlich wankend. *Die Tatsachen wollen sich nämlich nicht ins System fügen!*

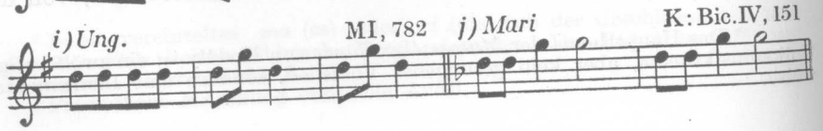
Infrapentatonik. Unter zweitönigen Singsanweisen und Volksliederzeilen können wir zwar der reinen Quart nicht selten begegnen:

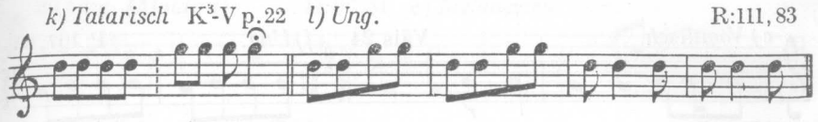




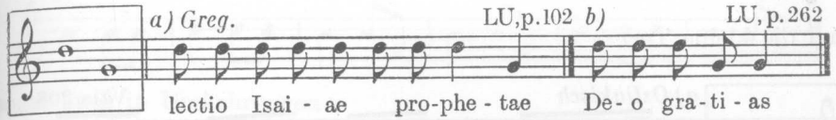


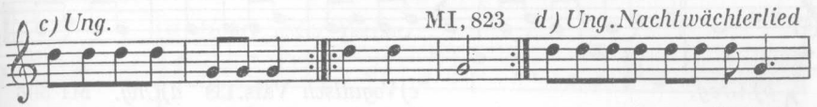


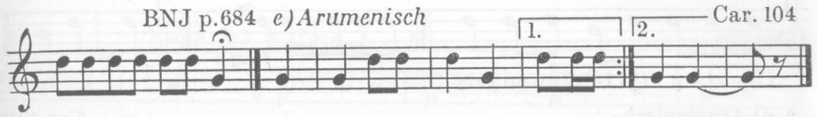




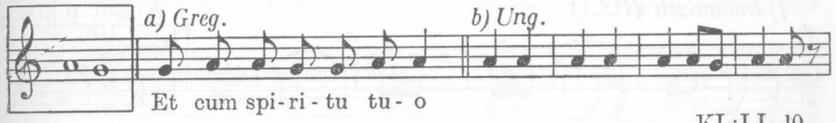
aber die akustisch als primär vorauszusetzende Quinte ist schon auffallend selten:

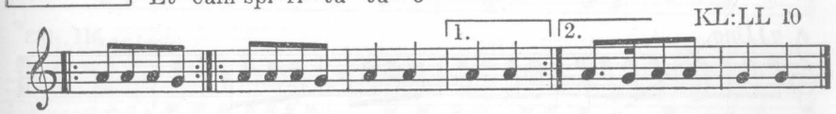


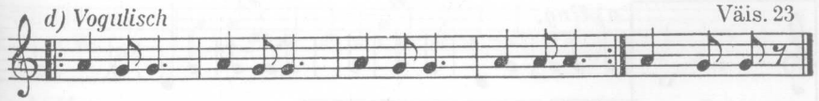




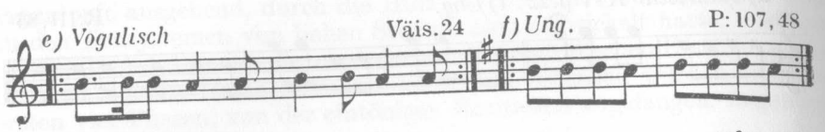
Im tatsächlich vorliegenden zweistufigen Material dominieren aber nicht diese Stufen, sondern der Ganzton:[10a]

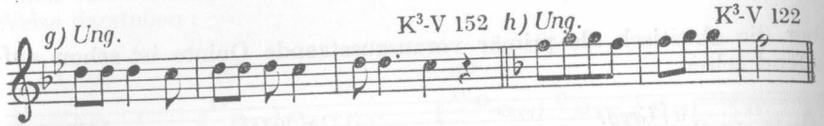




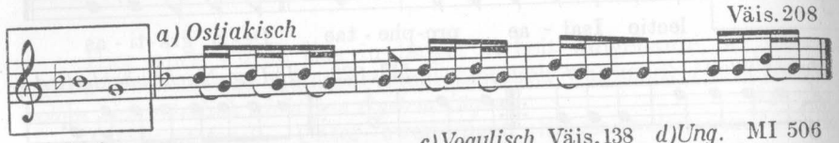


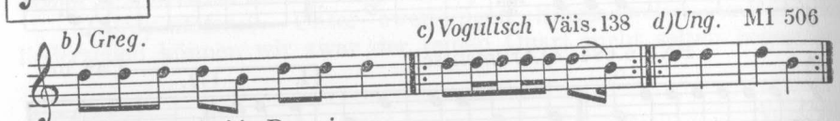
[10a] Diese Feststellungen gründen sich auf die Untersuchung von etwa 10 500 Melodien. In der Untersuchung der gregorianischen Melodien des Liber Usualis haben meine Schüler Maria Katanics, Lajos Munkácsy und Margit Tóth freundlich mitgeholfen.

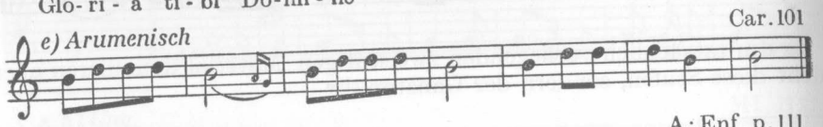


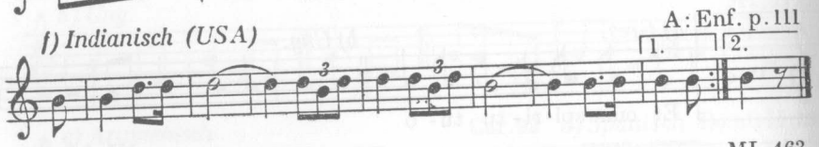


und die kleine Terz :

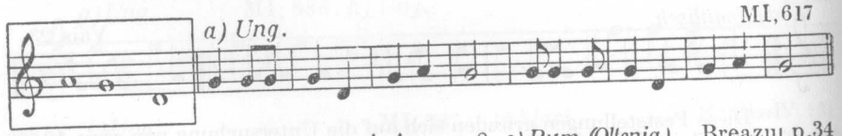


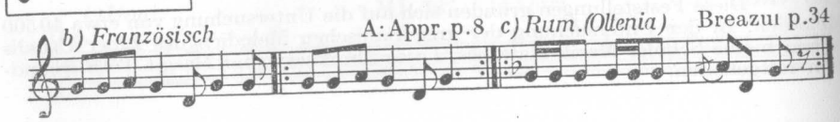


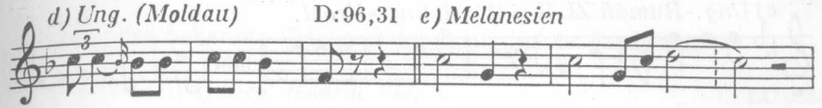


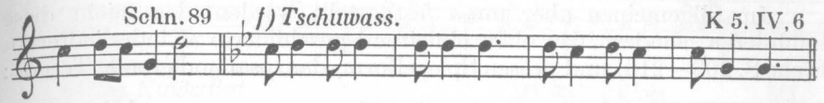


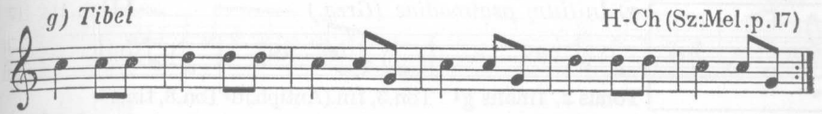
Unter den dreistufigen Bildungen ist zwar die Quinten-Tritonik (3°) schon stärker vertreten :



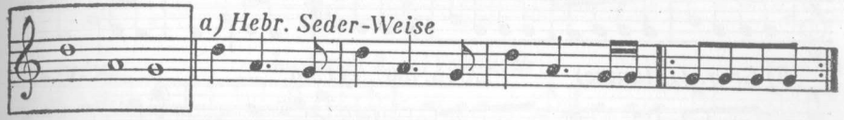


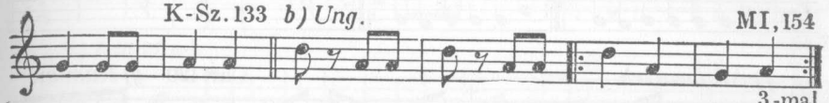


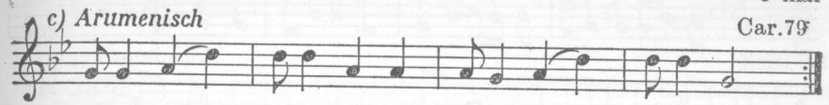


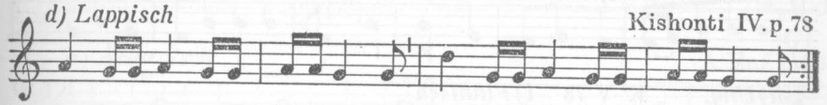


sogar auch in Umkehrungen :

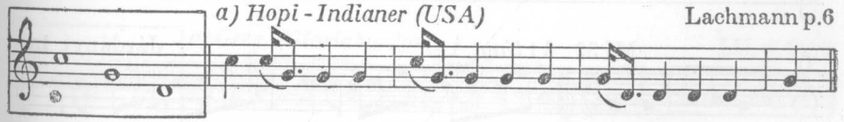


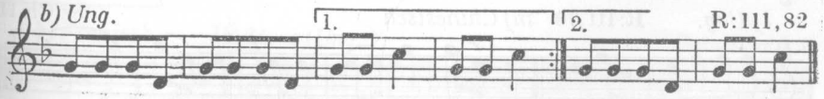


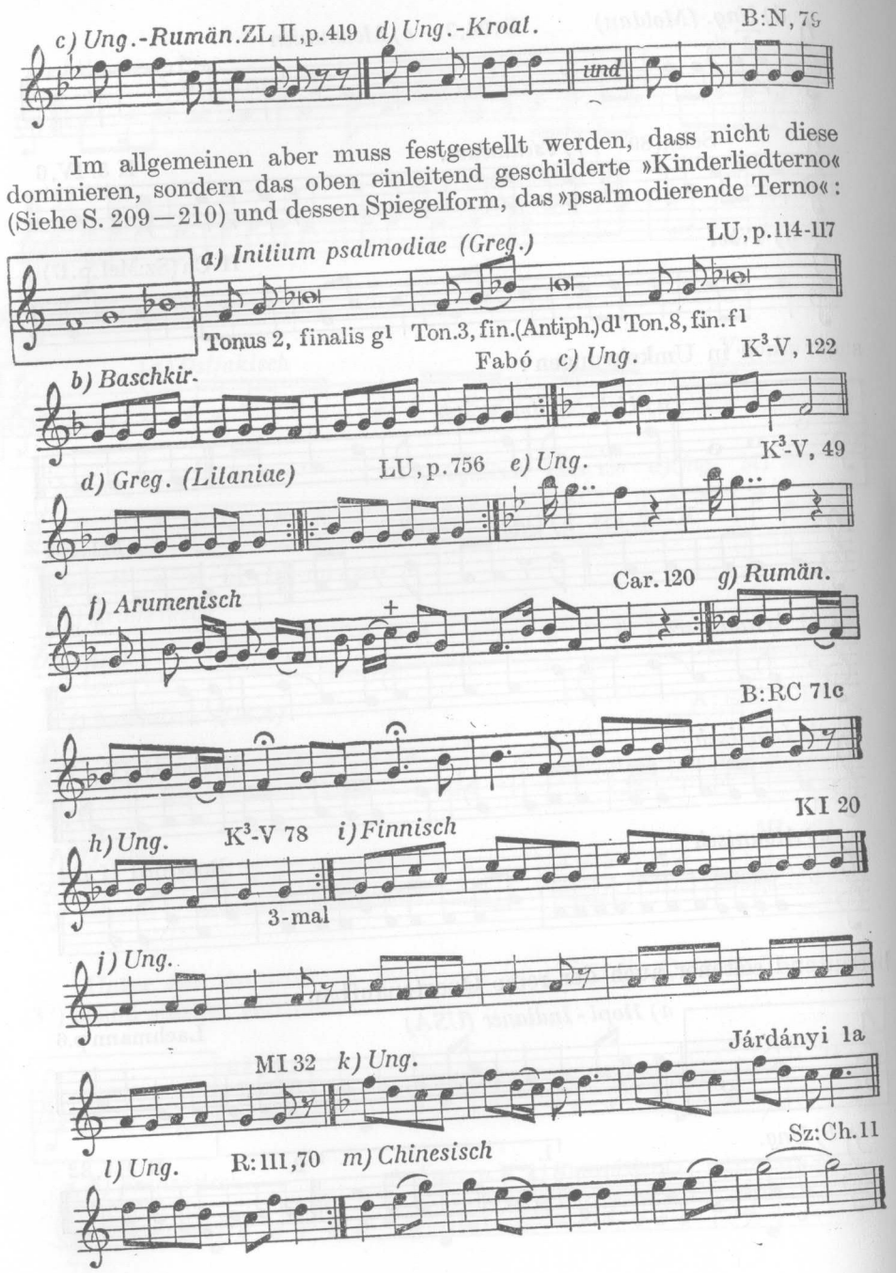




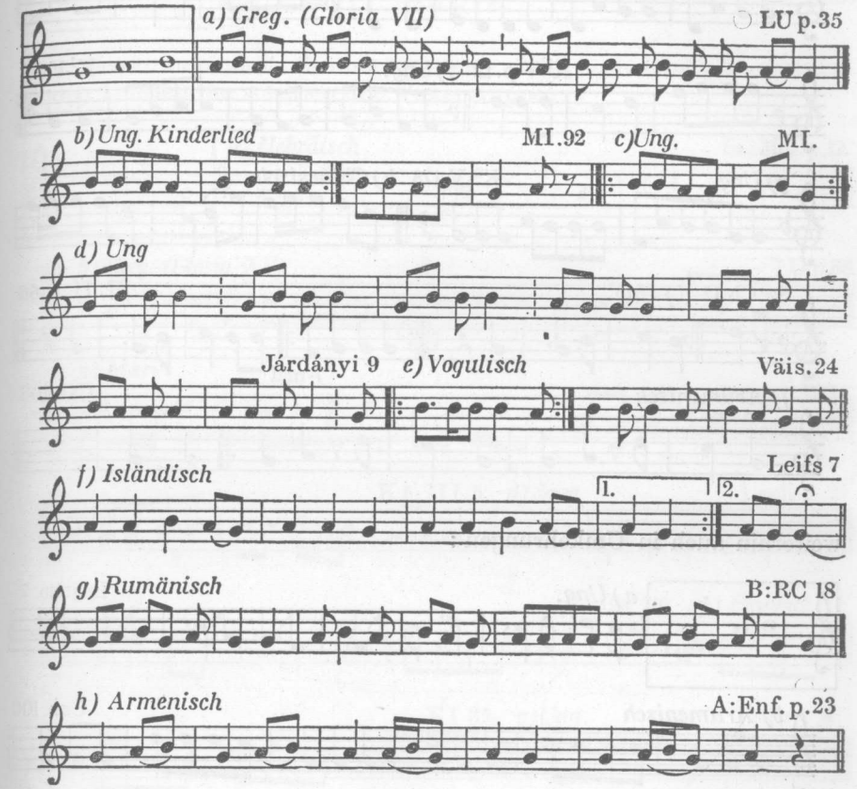
bedeutend seltener auch der reine Quartenaufbau :



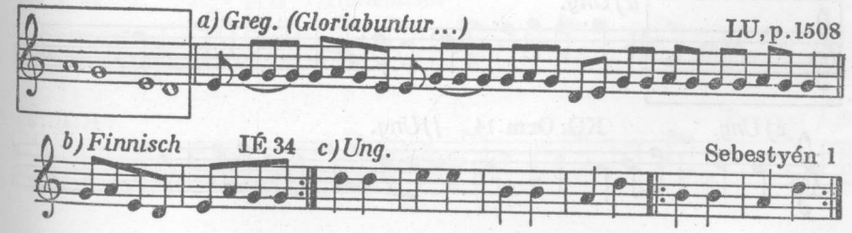


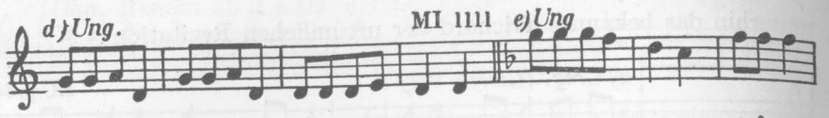


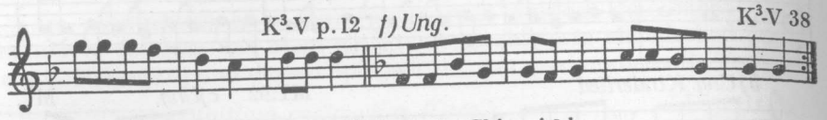
weiterhin das bekannte Trichord der urtümlichen Rezitation :

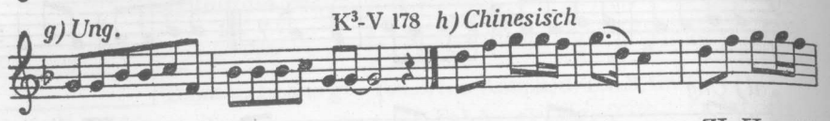


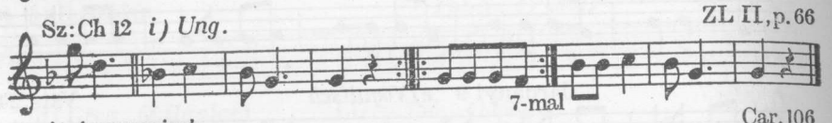
Auch unter den vierstufigen Melodien nimmt die Quinten-Tetratonie (4°) einen ziemlich bedeutenden Platz ein :

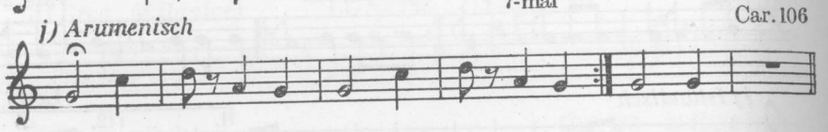




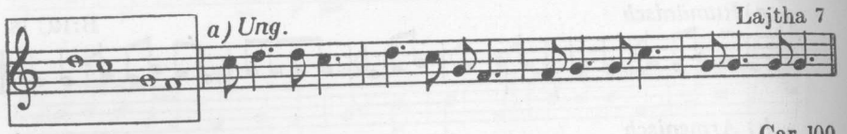


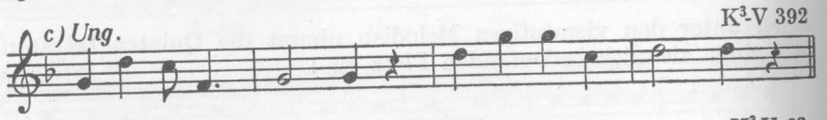


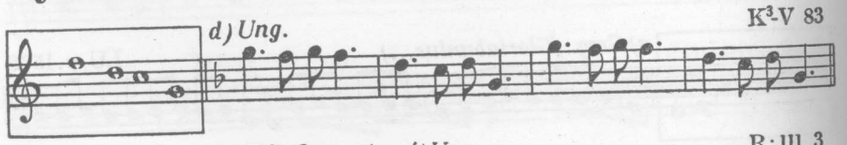


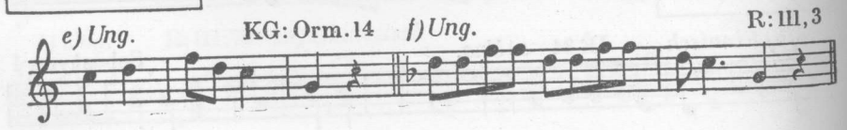


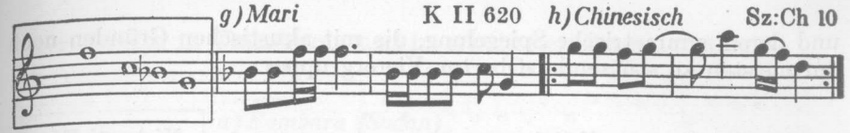
weiterhin auch in Umkehrungen:



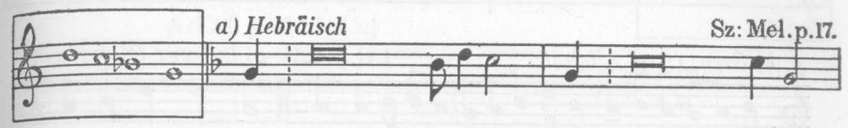


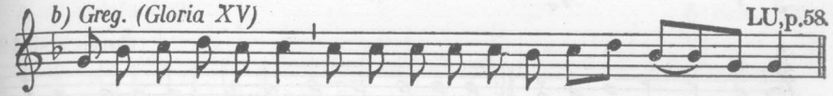


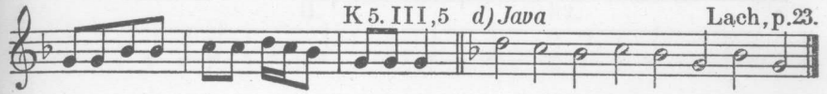


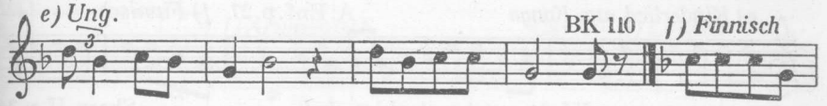


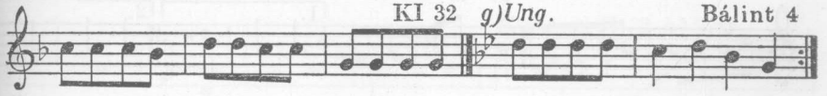
aber diesen zumindest ebenbürtig, wenn nicht noch häufiger erscheint in den Quellen die »rezitierende Vierergruppe«:

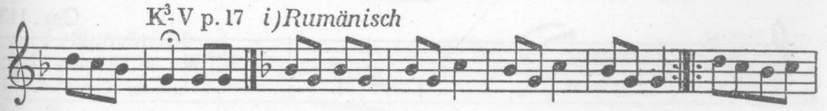




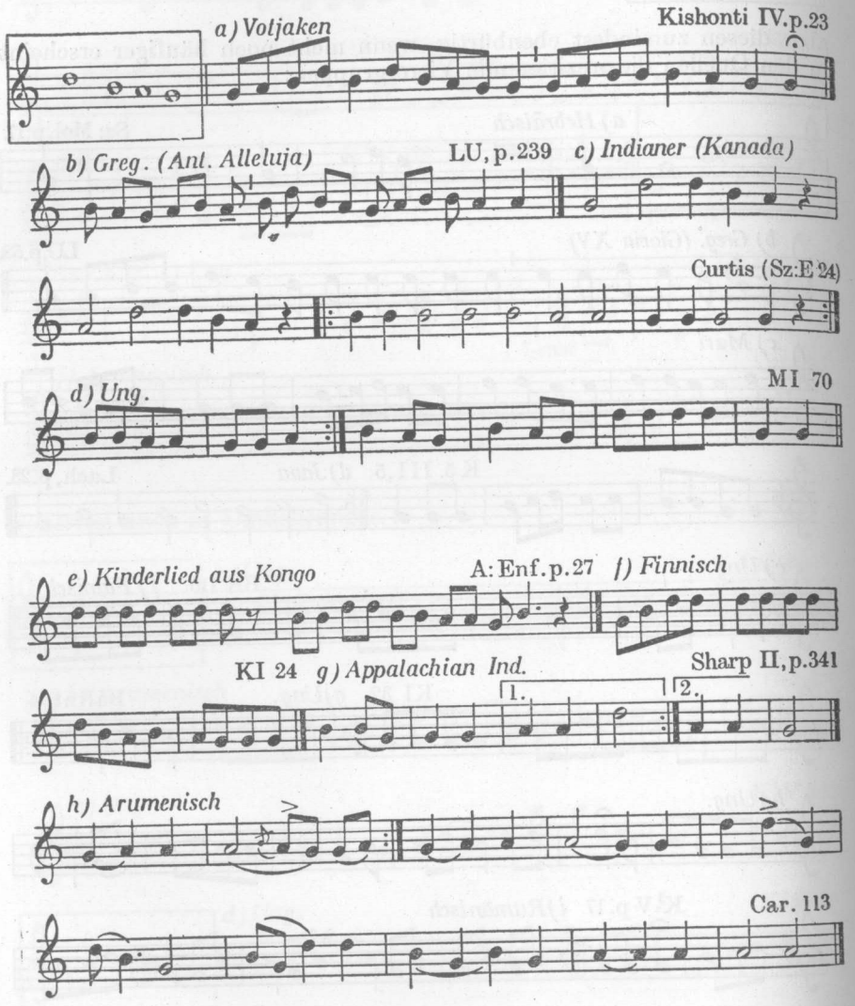




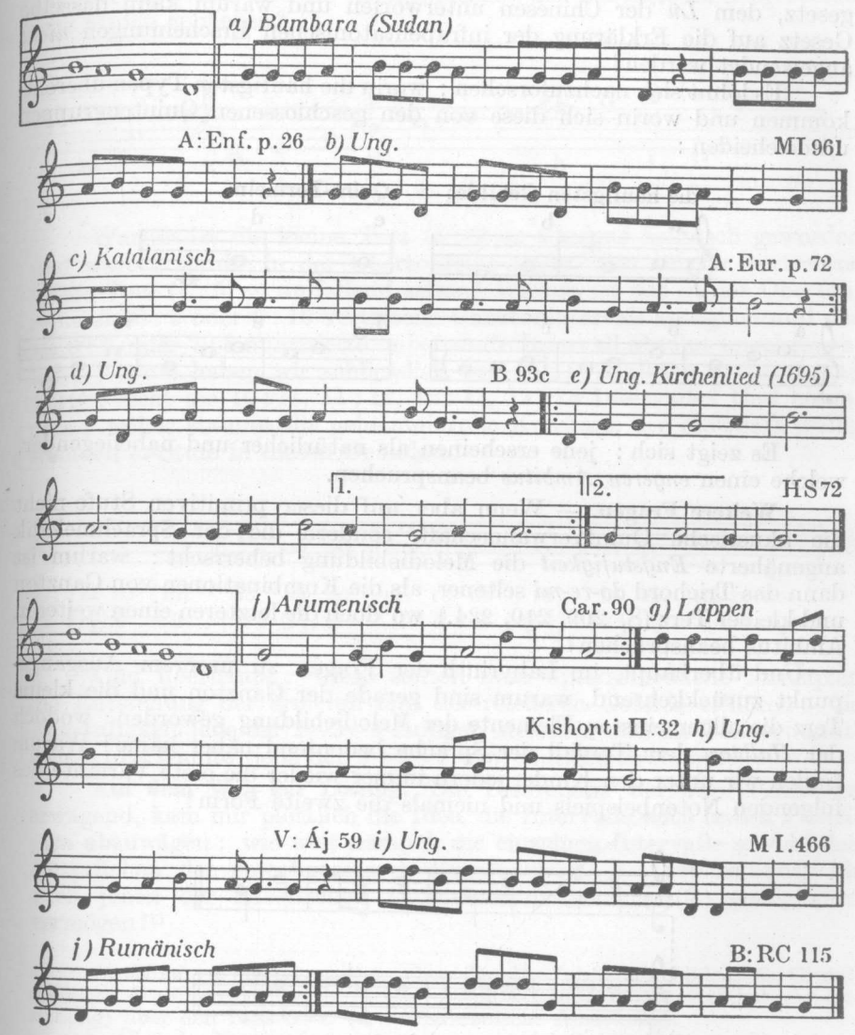




und deren symmetrische Spiegelung, die mit akustischen Gründen noch am meisten zu stützende »Oberton-Vierergruppe«:



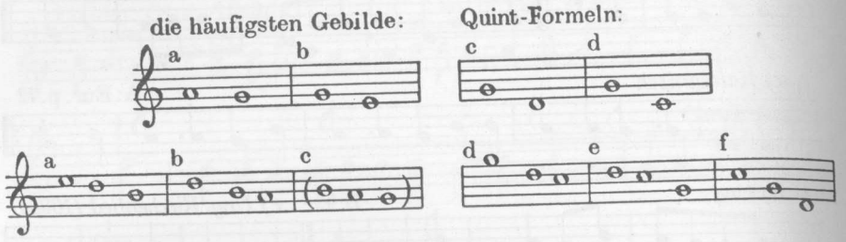
sowie dieselbe in Umkehrung und in erweiterter Form:



Wie kann all dies erklärt werden?

Warum ist alle Melodik von der Pentatonie aufwärts dem Quintengesetz, dem *Lü* der Chinesen unterworfen und warum kann dasselbe Gesetz auf die Erklärung der infrapentatonischen Erscheinungen *nicht* angewendet werden?

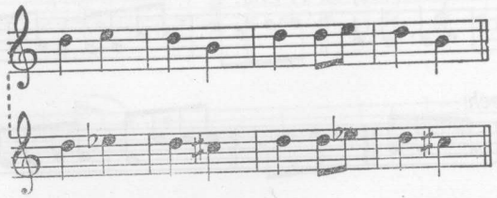
Es lohnt sich nachzuforschen: worin die häufigsten Typen übereinkommen und worin sich diese von den geschlossenen Quintengruppen unterscheiden:



Es zeigt sich: jene erscheinen als natürlicher und naheliegender, welche einen *engeren Ambitus* beanspruchen.

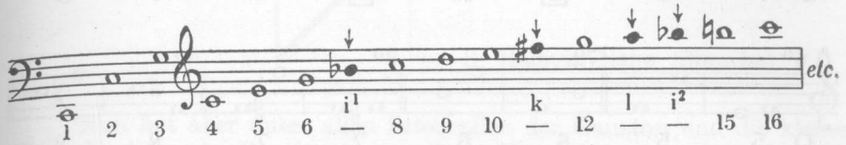
Weitere Fragen. — Wenn aber auf dieser primitiven Stufe nicht die akustische Quintverwandschaft, sondern die der Sprachmelodik angenäherte *Engstufigkeit* die Melodiebildung beherrscht: warum ist dann das Trichord *do-re-mi* seltener, als die Kombinationen von Ganzton und kleiner Terz (S. 209, 210, 224.), wo doch die letzteren einen weiteren Ambitus beanspruchen?

Und überhaupt, im Labyrinth der Fragen zu unserem Ausgangspunkt zurückkehrend, warum sind gerade der Ganzton und die kleine Terz die allgemeinsten Elemente der Melodiebildung geworden, wodoch der *Halbton* dem Tonfall der Sprache bedeutend näher käme? Warum finden wir unter den Kinderliedern immer wieder die erste Variante des folgenden Notenbeispiels und niemals die zweite Form?

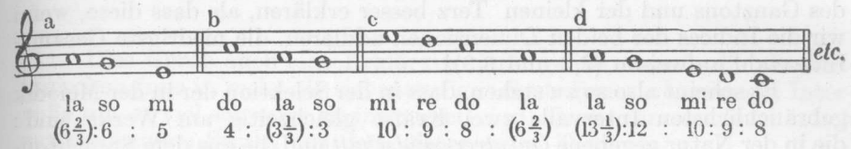


Wir fragen weiter: warum finden wir uns immer den Intervallen unseres heutigen Tonsystems gegenüber? Warum vermeidet das instinktmässige Musikgefühl die Teilung der Oktave in z. B. 7, 10, oder 17 gleiche

Stufen? — Wäre vielleicht die Erklärung dennoch in den *Obertönen* zu suchen? Warum sind dann aber gewisse Töne der Obertonreihe, nämlich der 7., 11. und 13. »ekmelodische«, aus der Melodik ausgeschlossene Stufen geblieben?



Warum ist die kleine Terz (5 : 6) so überaus heimisch geworden und warum ist die in der Obertonreihe tiefer, also stärker vertretene grosse Terz (4 : 5) so auffallend selten? Warum ist das in der Obertonreihe als 8 : 9 oder 9 : 10 vertretene Ganztonintervall alltäglich und das als 6 : 7, oder 7 : 8 numerierte unbenannte Intervall absolut ungebräuchlich? Warum haben wir schliesslich den 15 : 16 Halbton rezipiert und warum nicht die 10 : 11, 11 : 12, 12 : 13, 13 : 14 Intervalle? Und besonders: woher stammt die geheimnisvolle Konstanz der akustisch völlig fremden *la*-Stufe in diesen Gebilden:

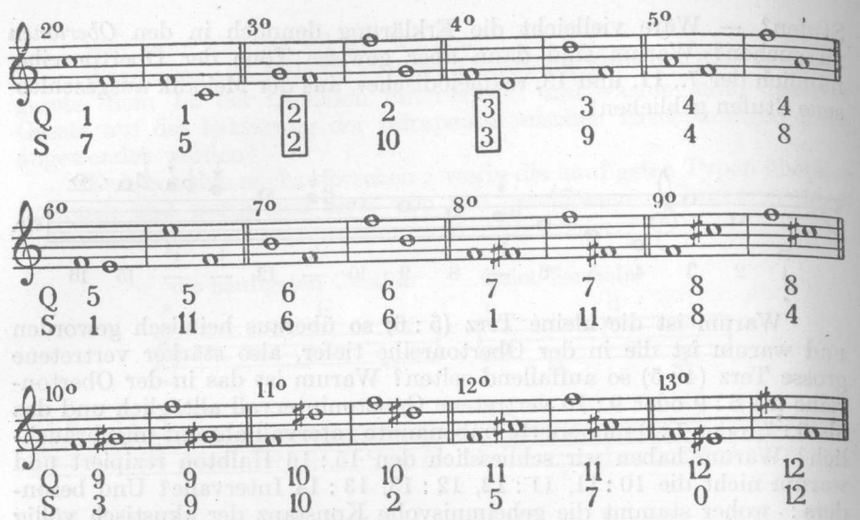


Und überhaupt: wieso sollten zwei unterschiedliche Prinzipien die Entstehung der ärmeren und der reicheren Gebilde erklären: die Engstufigkeit jene der 2—3—4-stufigen Melodien und die Tonverwandtschaft (die Quinte) jene der 5—6—7 usw.-stufigen Systeme?

Auf dem Weg zur Lösung. Die Diskrepanz der zwei Prinzipien erwägend, kam mir plötzlich die Idee, die Intervalle *nach beiden Prinzipien* abzuwägen: wie weit nämlich die einzelnen Intervalle sowohl den Ansprüchen der sprachgemässen Engstufigkeit (S = semitonium), als auch jenen der akustischen Quintenverwandtschaft (Q) genugzutun vermögen?[11]

[11] Es ist zu bemerken, dass eben dieselbe Interwalle bilden die Grundelemente der funktioneller Harmonik: *h—c* Leittonschritt (S = melodische Anziehung) über den Bass *G—C* (Q = harmonische Anziehung).

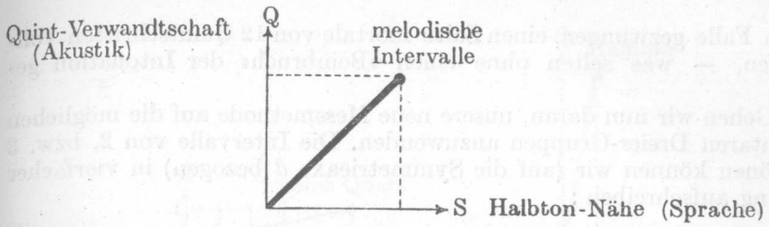
Über der Notenzeile ist angegeben, wie viel Quintschritte zur Erreichnng der betreffenden Intervallstufe minimal notwendig sind. In den entsprechenden Quint-Continua sind diese Intervalle nur je einmal vertreten, so dass sie als Determinanten oder Charakteristika des betreffenden Systems betrachtet werden können.



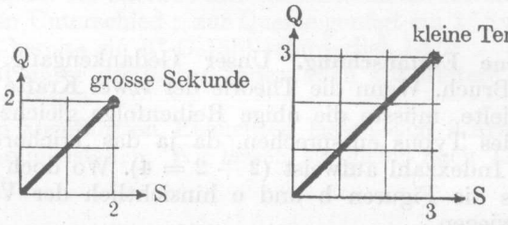
Was anderes könnte wohl die in die Augen springende Natürlichkeit des Ganztons und der kleinen Terz besser erklären, als dass diese, wenn wir die Indices der beiden Dimensionen addieren, die niedrigste Gesamt-Indexzahl aufweisen (2,2 und 3,3)!

Es scheint also so zu stehen, dass in der Selektion der in der Melodik gebräuchlichsten Intervalle zwei Kräfte gleichzeitig am Werke sind: die in der Natur gegebene *Quintverwandschaft* und die aus dem Sprachtonfall resultierende *Engstufigkeit*.[12] Das tatsächlich gesungene gebräuchliche Intervall ist also gleichsam eine Resultante der zwei genannten Kräfte:

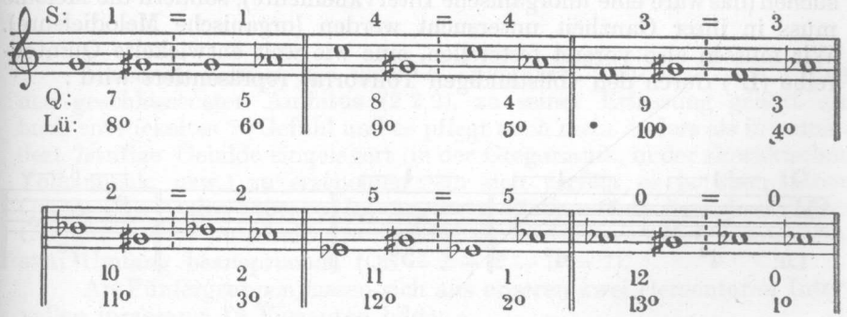
[12] Dem könnte man entgegenstellen: wenn wir alle Intervalle aus lauter akustisch reinen Quinten ableiten wollten, kämen wir zu sehr »unnatürlichen« Dissonanzen. Wenn wir zum Beispiel die grosse Terz aus 4 akustisch reinen Quinten herstellen wollen, bekommen wir für sie das /64 : 81/ pythagoräische Intervall, während die natürliche, akustische grosse Terz das viel einfachere 64 : 80 (das ist 4 : 5) Verhältnis aufweist. Hier sind schon sicherlich die Obertöne als ausgleichender Faktor mit im Spiele. Bekanntlich verfügt unser Gehör über die Fähigkeit, kleine Verstimmungen automatisch auf die nächstliegende Konsonanz zu beziehen, zu korrigieren. Ohne diese Fähigkeit wären beispielsweise auch die temperierten Quinten des Klaviers unerträglich.



Nun hat aber unter allen Intervallen der Ganzton und die kleine Terz die kürzeste Resultante, zu ihrer Hervorbringung war also die mindeste Bewegungsenergie erforderlich:



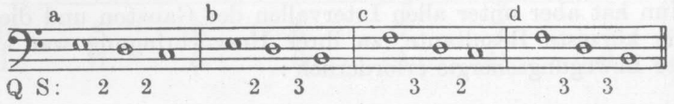
Dies würde auch eine Erklärung dafür geben, warum die ultradiatonischen (nur in mehr als siebenstufigen Systemen vorhandenen) Intervalle um so viel schwerer zu intonieren sind, als die ihnen enharmonisch entsprechenden Stufen aus dem diatonischen Tonvorrat:



Die doppelte Indexzahl der übermässigen Sekunde ist z. B. 9,3, — jene ihrer diatonischen Spiegelung dagegen nur 3,3 usw. Diese Anschauungsweise macht dabei auch die Fremdheit der enharmonischen Umdeutung (as = gis) im a cappella stil klar: das tonale Gefühl ist in

diesem Falle gezwungen, einen Salto mortale von 12 Quintschritten vollzuziehen, — was selten ohne einen »Beinbruch« der Intonation gelingt.

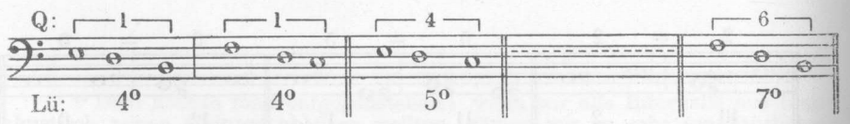
Gehen wir nun daran, unsere neue Messmethode auf die möglichen elementaren Dreier-Gruppen anzuwenden. Die Intervalle von 2, bzw. 3 Halbtönen können wir (auf die Symmetrieaxe *d* bezogen) in vierfacher Ordnung aufschreiben:



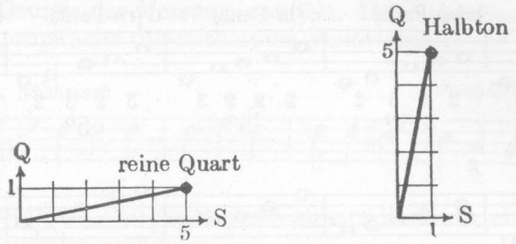
Eine neue Enttäuschung. Unser Gedankengang erleidet hier wieder einen Bruch. Wenn die Theorie der »zwei Kräfte = eine Resultante« standhielte, müsste die obige Reihenfolge gleichzeitig auch der Verbreitung des Typus entsprechen, da ja das Trichord *do-re-mi* die niedrigste QS Indexzahl aufweist (2 + 2 = 4). Wo doch die Tatsachen verraten, dass die Figuren b und c hinsichtlich der Verbreitung bei Weitem überwiegen.

Wo haben wir den Fehler begangen?

Die Lösung. Es kostete nicht wenig Überlegung, bis ich daraufkam: der Fehler wurde dort begangen, dass wir inzwischen der zum Ausgangspunkt gewählten Quintreihen-Theorie der Lü untreu geworden sind. Es genügt nicht, die Intervalle einer Melodie einzeln zu untersuchen (das wäre eine unorganische Intervallenlehre), sondern die Melodie muss in ihrer Ganzheit untersucht werden (organische Melodielehre). Wir müssen also vorerst feststellen, eine wie weit entwickelte Quintenreihe (L°) durch den vollständigen Tonvorrat repräsentiert wird:



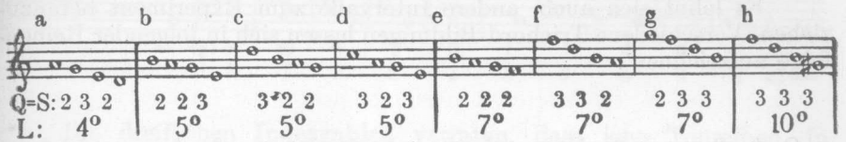
So kommt jede Angabe genau auf den ihr gemässen Platz. Die Tonvorräte a und b passen in das 4° System, während zum »rezitierenden Trichord« bereits 5° L erforderlich ist. Und in der Tat: wenn wir das Lü-Mass ausser Acht lässen, dann würde die reine Quart (1,5) und der Halbton (5,1) denselben »Natürlichkeitsindex« erhalten:



während die Quarte offenbar eine um ein Vielfaches elementarere Erscheinung darstellt, als die überaus differenzierte kleine Sekunde. Der Quintindex zeigt den Unterschied: zur Quarte genügt ein 2° System, während zum Halbton bereits ein 6° Gefühl erforderlich ist![13]

Ob wohl unser dreifacher Index auch auf weitere Erscheinungen sich anwenden lässt?

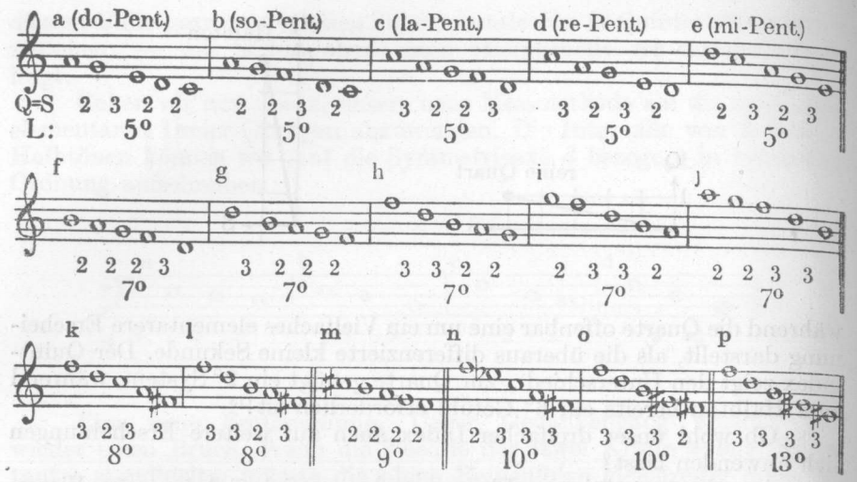
Aus den angeführten Elementen lassen sich 8 Arten von Vierergruppen zusammenstellen. Wir lassen sie gleich nach L systematisiert sich vorstellen:



Umsonst verfügt das unter e angeführte Tritonus-Gebilde über den geschlossensten Ambitus (2,2,2), zu seiner Erfassung gehört ein hoch entwickeltes 7° Gefühl und es pflegt auch nicht anders als in zumindest 7stufige Gebilde eingelagert (in der Gregorianik, in der slowakischen Volksmusik, usw.) zu erscheinen; in sich verfügt es ja über keinen Quart- oder Quint-Stützpunkt. An erster Stelle stehen jene drei Vierer-Gebilde, welche innerhalb des niedrigsten Lü-Indexes (4°, 5°) den kleinsten Umfang beanspruchen (QS = 2 + 2 + 3 = 7).

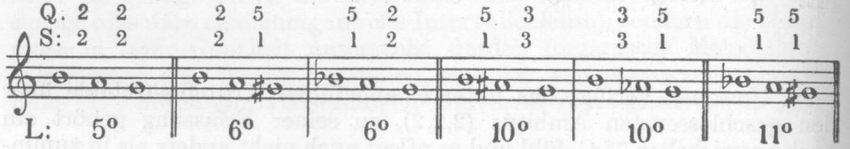
An Fünfergruppen lassen sich aus unseren zwei elementaren Intervallen insgesamt 16 Varianten bilden:

[13] Das Diagramm (oben) zeigt auch symbolisch, wie weit ein musikalisches Gebilde »erdnahe« gelagert ist (Quarte) oder wie weit es sich von der Erdnähe in höhere, menschliche Regionen erhebt (die grossen Intervalle in indianischen, chinesischen, tscheremissischen und ungarischen pentatonischen Melodien bleiben im Erdnähe, — während umgekehrt die Chromatik sich davon entfernt.)



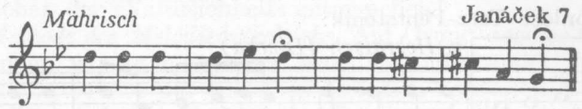
Nichts weniger als natürlich, als dass das Gebilde mit der kleinsten L-Indexzahl und mit der bescheidensten Q = S Indexzahl in der Konkurrenz der Melodietypen voransteht.[14]

Es lohnt sich auch, andere Intervalle zum Experiment heranzuziehen. Verschiedene Trichord-Bildungen lassen sich in folgender Reihenfolge aufzeichnen :

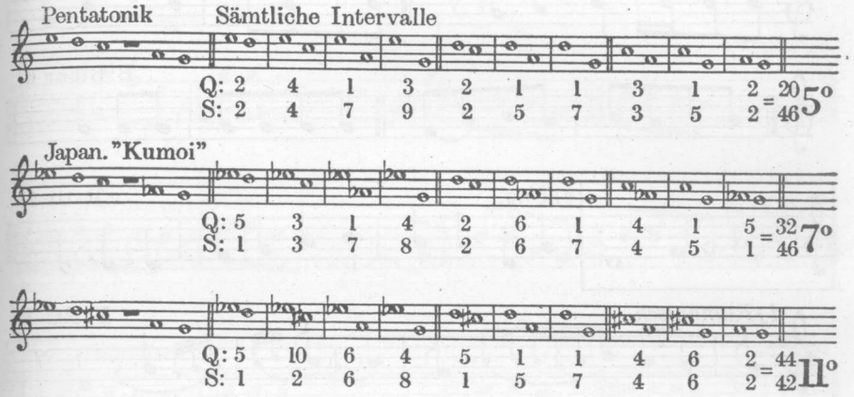


Mehrgliedrige Bildungen lassen sich auf die Weise untersuchen, dass wir in ihnen alle möglichen Intervalle abmessen, da ja prinzipiell eine Melodie jedes beliebige Glied des Tonvorrats in aktuelle, lebendige Intervallbeziehung stellen kann. Auf diese Weise werden gleichsam die latenten, potenziellen melodischen Elemente des untersuchten Tonvorrats zum Grunde der Messung gewählt. Beispielsweise sei hier eine seltenere osteuropäische disemitonische Pentatonik :

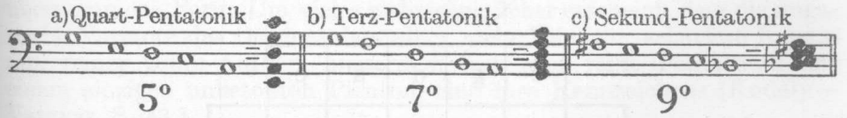
[14] Es mag auffallen, dass die entferntesten Gebilde (k-p) in der Musik von Béla Bartók eine grosse Rolle spielen. Neben die wichtigen Entdeckungen von Ernő Lendvai (Bartók stílusa, Budapest. 1955) können wir vielleicht also noch hinzufügen : es scheint, als wenn Bartók mit diesen entlegenen Fünfergruppen aus den Urelementen der Volksmusik ganz entfernte, man möchte fast sagen, letzte Konsequenzen zöge.



mit der *so*-Pentatonik und deren *quasi minore*-Variante, einer berühmten japanischen Tonleiter verglichen :



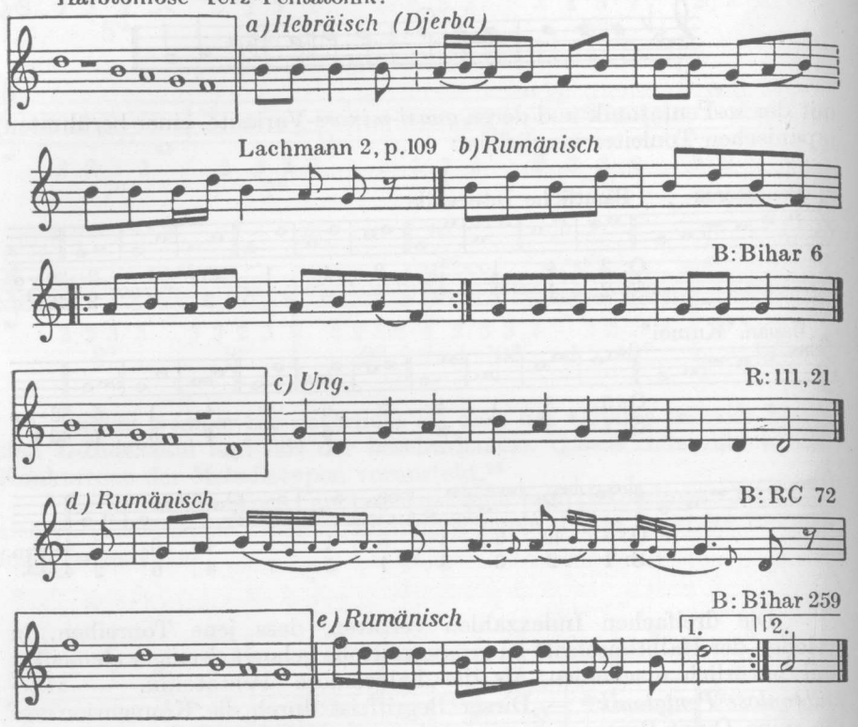
Die dreifachen Indexzahlen verraten, dass jene Tonreihen, in welchen der Halbtonschritt zu grösserer Rolle gelangt, weniger elementar und natürlich erscheinen, als die halbtonlose Pentatonik. — *»Die« halbtonlose Pentatonik?* — Dieser Begriff ist durch die Konvention auf die reine Quint-Pentatonik spezialisiert worden. Ist das aber eine präzise, eindeutige Bezeichnung? Keineswegs. Aus den Elementen unserer Diatonik können nämlich drei Arten von 5stufigen Systemen gebildet werden (jedes System à 5—5 Modi) :[15]



[15] Sonderbare Ordnung! Jedes System kann als homogene Quart-, Terz-, oder Sekundenreihe dargestellt werden. Ansonsten — wenn wir die unbewegliche Prim nicht mitrechnen — gibt es innerhalb der Diatonik eigentlich nur die obengenannten Intervalle. Quint, Sext und Septime sind nur Umkehrungen, None und Dezime Erweiterungen der Obengenannten.

Für den zweiten Typus (57b) gibt es noch vereinzelte, seltene Beispiele:

Halbtonlose Terz-Pentatonik:

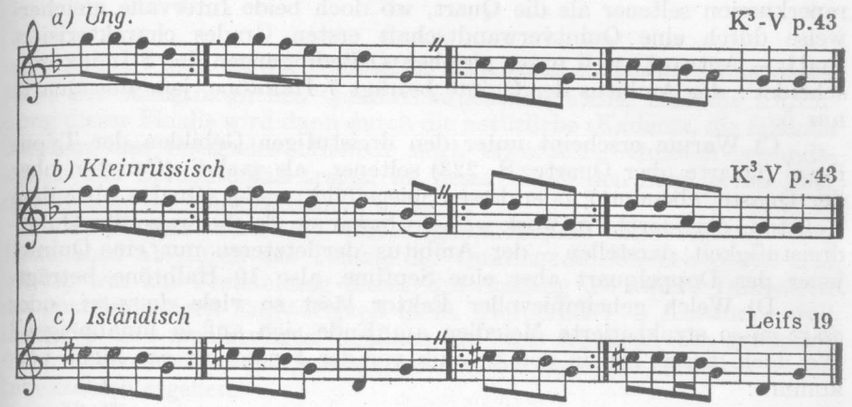


aber für den dritten Typus habe ich bisher überhaupt keine Beispiele aus der Volksmusik gefunden. Warum es so ist, dafür gibt wieder das Quinten-System die anschauliche Erklärung:

		c	g	d	a	e		
	f	-	g	d	a	-	h	
♭b	-	c	-	d	-	e	-	♯fis

Obzwar die Ganzton-Pentatonik den Ansprüchen der sprachnahen Engstufigkeit am meisten gerecht wird, wie könnte aber ein solches, in seine Bestandteile zerflatterndes, anorganisches Tonmaterial den Ansprüchen der »Natürlichkeit« entsprechen?

Zur Methode des Melodienvergleichs. Auf Grund unseres QSL Masssystems können wir auch grössere Melodien miteinander vergleichen, wenn wir alle Intervalle der einzelnen Melodien abmessen, ausser Acht lassend die Tonwiederholungen (reine Prim) und die toten Intervalle der Cäsuren. Machen wir die Probe an einer bekannten Melodienparallele in Bartóks Volksmusikwerk[16] einer ungarischen und einer kleinrussischen Melodie, — wozu wir noch eine interessanterweise analoge isländische Weise hinzufügen wollen:



							Q	S	L[17]
a	Q-Summe:	43,	S-Summe:	57,	Durchschnitt	(: 19)	2,2	3	4°
b	«	45,	«	59,	«	(: 18)	2,4	3,1	6°
c	«	64,	«	80,	«	(: 20)	3,2	4	7°

Zoltán Kodály tut über dieses ungarisch-kleinrussische Melodienpaar folgende Feststellung: »Unmöglich können wir glauben, dass die kleinrussische Variante das Original darstellte, und die Ungarische die übernommene Form. Um vieles wahrscheinlicher erscheint, dass die ungarische Variante das Original darstellt: mehr Vitalität, schärfere Konturen, reiner Quint-Aufbau, ausserdem fast ganz reine Pentatonik mit einem einzigen unbetonten Pienton, sind ihre Kennzeichen« (Kodály—Vargyas, S. 43.).

[16] Bartók: Népzenénk és a szomszéd népek zenéje. B. 64a und 64b.
[17] Die letzte Ziffer enthält die Quintsystem-Indexnummer des jeweils ersten Taktes der betreffenden Melodie.

Diese »Wahrscheinlichkeit« wird durch unseren dreifachen Index sozusagen zur mathematisch-physikalischen Sicherheit erhoben. Und wenn wir »füllen«, dass die isländische Melodie weniger natürlich erscheint, so wird dieses Gefühl durch die höheren Indexzahlen gerechtfertigt.

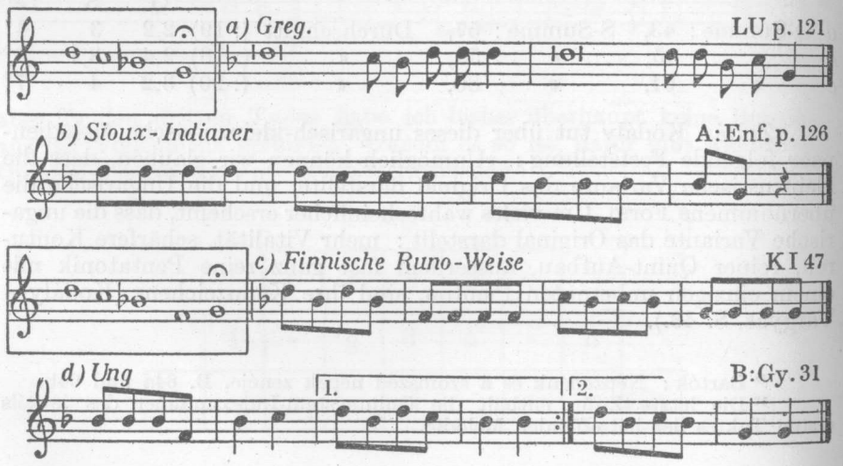
Die Lösung der Probleme. Die Methode der dreidimensionalen QSL Messung ist geeignet, auf eine Reihe von Fragen Antwort zu geben:

A) Warum werden die ekmelodischen Intervalle vom »natürlichen« Melodiegefühl zurückgewiesen? — Antwort: Weil diese — so zum Beispiel *g-i*, *i-c*, *f-k*, usw. (Beispiel S. 231) — auf dem Wege des Quintenaufbaus nicht zu erreichen sind.

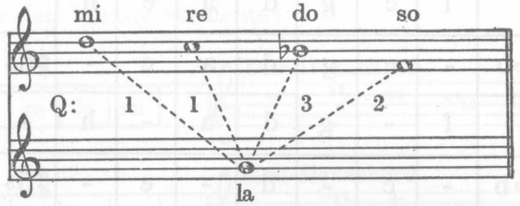
B) Warum erscheint unter den zweitönigen Melodien die Quintreperkussion seltener als die Quart, wo doch beide Intervalle gleicherweise durch eine Quintverwandtschaft ersten Grades charakterisiert sind? — Antwort: weil unter gleichen Q-Bedingungen der S-Index entscheidet: der Ambitus der Quinte beträgt 7 Halbtöne, jene der Quarte nur 5.

C) Warum erscheint unter den dreistufigen Gebilden der Typus *d-g-c'* (Quarte ober Quarte, S. 223) seltener, als *g-c'-d'* (Ganzton ober der Quarte, ebendort), oder dessen Spiegelbild: *c-d-g* (Quarte ober dem Ganzton, ebendort). Antwort: weil — obzwar sie gleicherweise die Quintdreistufigkeit darstellen — der Ambitus der letzteren nur eine Quinte, jener der Doppelquart aber eine Septime, also 10 Halbtöne beträgt.

D) Welch geheimnisvoller Faktor lässt so viele *do-re-mi*, oder *do-re-mi-so* strukturierte Melodien am Ende sich auf *la* hinabneigen? Wo doch dieser Ton in der Melodik vor der Finalis oft gar nicht vorkommt:



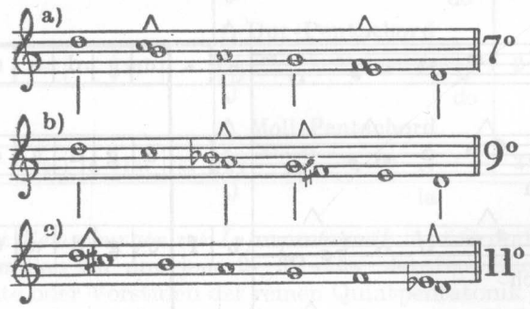
Diese Moll-Tonika ist dem durch die übrigen Töne vertretenen Obertonsystem völlig fremd (vergl. auch S. 231). Wenn wir das Verhältnis dieser akustikfremden *la*-Stufe zu den anderen Melodietönen mit unserer Methode untersuchen:



wird es klar, dass zu der *Gesamtheit* der melodiebildenden Töne dieses *la* in der nächstmöglichen Quintverwandschaft steht. Und die Auffindung dieser Finalis wird dann durch die natürliche »Kadenz«, die fallende Tendenz des Satzendes offenbar noch erleichtert. Quintenverwandtschaft und Sprachtonfall tragen in diesem Falle den Sieg davon über das System der Obertonreihe.

E) Warum wird die melodiegeschichtliche Entwicklung vom Hexachord ab durch das Prinzip der Quintenaddition beherrscht und warum war zur Feststellung dieser Entwicklung die zweite Dimension der sprachmässigen Engstufigkeit nicht erforderlich? — Antwort: weil in den 6- und mehrstufigen Gebilden die Töne schon an sich genügend dicht nebeneinander gelagert erscheinen, um dass die S-Indexe kleine Indexzahlen ergeben.

F) Warum ist unter den 7stufigen Systemen gerade die Diatonik die natürliche, wo doch aus deren Elementen — aus 2 Halbtönen und 5 Ganztönen — noch zwei andere Systeme zu bilden möglich wäre?[18]

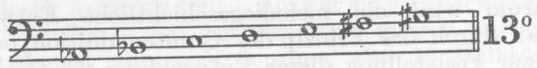


[18] Mit je 7 Modi. Vergl. Énekszó. Budapest. 1940—41 Jahrg. VIII. Nr. 5. S. 817.

Da ist nun festzustellen, dass die mehr geschlossene, oder mehr auseinanderstrebende Art der Q-Struktur die relative »Natürlichkeit« dieser Tonsysteme genau darstellt:

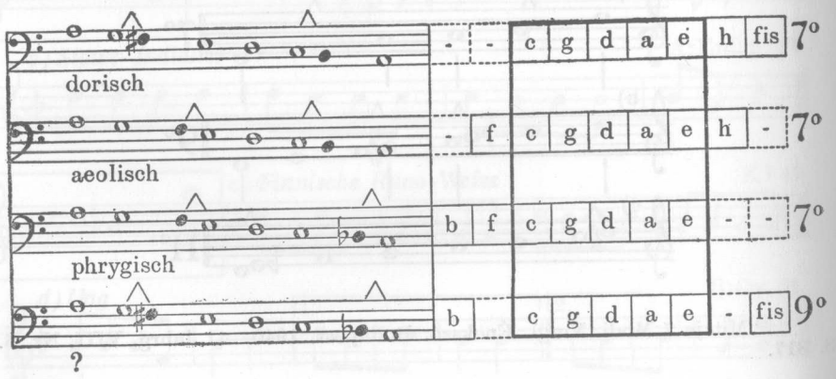
			f	c	g	d	a	e	h		
		♭b	-	c	g	d	a	e	-	♯fis	
	♭es	-	f	-	g	d	a	-	h	-	♯cis
♭as	-	♭b	-	c	-	d	-	e	-	♯fis	-	♯gis

Und wenn die hieraus gewonnene systematische Ordnung es uns nahelegt, das logischerweise hinzugehörende 4. Glied der Reihe hinzuzufügen, dann bekommen wir auch die Antwort darauf, warum die sogenannte Debussy-Skala:



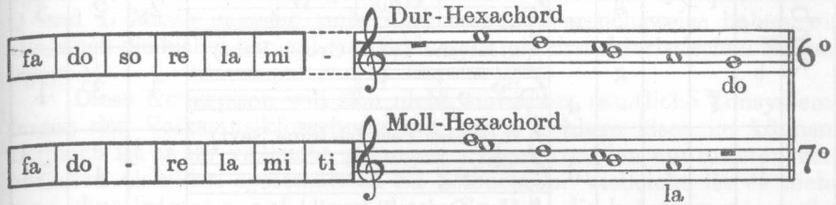
sich am weitesten vom natürlich Gegebenen entfernt: es gibt keine einzige reine Quinte in dieser Tonreihe. (Über analoge Erscheinungen bei der Ganzton-Fünfstufigkeit, siehe die c, S. 237, 238.)

G) Warum pflegt die Pentatonik in der Praxis überwiegend nur auf drei Arten zur 7stufigkeit ergänzt zu werden, wodoch hiezu prinzipiell viererlei Möglichkeiten vorlägen:



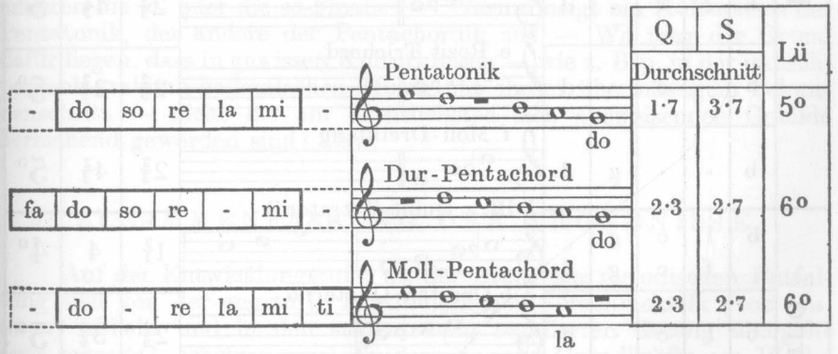
Die Antwort ist offenbar: die geschlossenen 7° Tonvorräte sind natürlicher, als die auseinanderstrebende, Lücken aufweisende Neunstufigkeit (vergleiche auch Bsp. c, S. 241).

H) Warum erscheint das Moll-Hexachord um soviel seltener als die Dur-Variante, wo doch in Hinsicht der sprachnahen Engstufigkeit die Mollform den Vorzug verdiente?



Die Antwort ist klar: weil das geschlossene 6stufige System natürlicher ist, als die lückenhafte 7stufigkeit.

I) Warum sind neben der reinen Pentatonik auch die Dur- und Moll-Pentachorde ziemlich weit verbreitet? — Die Antwort lautet: Obzwar die letzteren durch eine um eine Stufe höhere Lü-Indexzahl (6°) charakterisiert werden, wird diese Komplikation durch den sprachnahen, engeren Ambitus genügend wettgemacht. Dass die Pentatonik dennoch die weltweit verbreitete, allgemeinere Erscheinung ist, beweist wiederum nur, dass das Quintmass der wichtigeren Massstab abgibt.



	Q	S	Lü
	Durchschnitt		
Pentatonik	1·7	3·7	5°
Dur-Pentachord	2·3	2·7	6°
Moll-Pentachord	2·3	2·7	6°

Weitere Bemerkungen zur Infrapentatonik. Auf Grund der bisherigen Ergebnisse wollen wir nun jene 2-, 3-, oder 4stufige Bildungen, welche als Fragmente oder Vorstufen der reinen Quintpentatonik gelten können, systematisch ordnen; dies umso mehr, als unsere Gedankengänge ja ganz besonders auf die Untersuchung dieser Gebilde, auf die Feststellung ihrer Verbreitung gerichtet waren. In der Tabelle (S. 244) sind angegeben:

	Lü:	do	so	re	la	mi	INFRAPENTATONISCHE GRUPPEN	Q Durchschn.	S Durchschn.	L
ambo		b	f f	c c	g g	d	I. a. Reine Quart (=Quint)	1	5	2°
		b	- f	c - c	g - -	d	b. Grosse Sekunde (=Kl. Septime)	2	2	3°
		b	- f	- -	g -	d	c. Kleine Terz (=Grosse Sext)	3	3	4°
		b	-	-	-	d	d. Grosse Terz (=Kleine Sext)	4	4	5°
terno		b	f f	c c c	g g g	d	II. a. Quint-Tritonik	$1\frac{1}{3}$	$4\frac{2}{3}$	3°
		b	f f	- c	g -	d	b. Psalmodie-Terno	2	$3\frac{1}{3}$	4°
		b	- f	c -	g g	d	c. Kinderlied-Terno	2	$3\frac{1}{3}$	4°
		b	f	-	-	d	d. Dur-Terno	$2\frac{2}{3}$	$4\frac{2}{3}$	5°
		b	-	c	-	d	e. Rezit. Trichord	$2\frac{2}{3}$	$2\frac{2}{3}$	5°
		b	-	-	g	d	f. Moll-Dreiklang	$2\frac{2}{3}$	$4\frac{2}{3}$	5°
quaterno		b	f f	c c	g g	d	III. a. Quint-Tetratonik	$1\frac{2}{3}$	4	4°
		b	f	c	-	d	b. Oberton-Quaterno	$2\frac{1}{6}$	$3\frac{5}{6}$	5°
		b	-	c	g	d	c. Rezit. Quaterno	$2\frac{1}{6}$	$3\frac{5}{6}$	5°
		b	f	-	g	d	d. Harmonisches Quaterno	4	4	5°

alle möglichen pentatonischen Zweier-, Dreier- und Vierergruppen, ihre Quintstruktur, ihre im Rahmen der Pentatonik möglichen Transpositionen, ihre Struktur mit den Tonsilben der relativen Solmisation, ihre Indices je nach dem Quintensystem (Q), nach dem Halbtonsystem (S) und die Stufenzahl ihrer Quintenreihe (L); — dagegen haben wir von ihren Umkehrungen, Oktavtranspositionen und Oktavausweitungen abgesehen, da diese höchstens den S-Ambitus betreffen, die wesentlichen Q und L Masse dagegen unberührt lassen. (Versuchsweise haben wir alle, auch die bisher namenlosen Bildungen mit charakteristischen Namen belegt.)

Diese Konzeption will sich nicht anmassen, sämtliche Tonsystemfragen der Volksmusikforschung mit einem Schlage lösen zu können. Dennoch ist es ihr vielleicht gelungen, einiges von den am meisten verbreiteten Gebilden systematisch zu beleuchten. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Interesse, auf Grund dieses Systems die heterogensten melodischen Bildungen: primitive Melodien von beschränktestem Tonvorrat, Pentatonik, hexachordale Melodik, Diatonik, gregorianische Achtstufigkeit, den Tonvorrat Palestrinas bis hin zu den Tonsystemen von Liszt und Debussy *nach denselben Gesichtspunkten* systematisch beleuchten und vergleichen zu können. Andererseits könnte diese Methode vielleicht auch hinsichtlich weiterer Forschungen und Fragestellungen fruchtbar werden, als wie: was mag die Ursache dessen sein, dass innerhalb eines und desselben Tonsystems — zum Bsp. der Pentatonik — so verschiedene Melodiestile zur Ausbildung kamen? — Warum ist in einer Gegend die *do*-Pentatonik am meisten verbreitet, warum in einer anderen die *la*- oder die *so*-Finalis? — Warum neigt ein Kulturkreis der Pentatonik, der andere der Pentachordik zu? — Wo mag der Grund dafür liegen, dass in gewissen Kulturkreisen — wie z. Bsp. in der indisch-persisch-arabisch-balkanischen Musik mit ihrem übermässigem Sekundenschritt — nicht die am natürlichsten sich ausweisenden Gebilde herrschend geworden sind? Usw.

ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Auf der Entwicklungstufe, wo der Drang zur melodischen Entfaltung sich von der engstufig kontinuierlichen Sprachmelodik *(vox continua)* abhebt und in den stufenmässig regulierten Gesang übergeht *(vox concreta)*, scheinen zwei Tendenzen, zwei Grundkräfte am Werke zu sein:

a) Durch das akustische Quintgefühl werden einerseits aus dem sprachmässigen Tonkontinuum die am nächsten quintverwandten Töne herausgehoben, — andererseits

b) werden aus dem so erhaltenen Quintgegitter durch das weiter wirkende Gefühl des Sprachtonfalls die adaequatesten Elemente weiter

selektiert (Ganzton, kleine Terz und nur in dritter Instanz die reine Quart);

c) Die so gewonnenen Tonstufen bleiben aber nicht in der Form loser Tonhaufen, sondern sie werden durch das musikalische Gefühl in mehr oder minder geschlossene Tonsysteme zusammengedrängt (die Geschlossenheit der Tonsysteme verrät sich an ihrer Darstellbarkeit durch enggeschlossene Quintreihen);

d) Neben dieser grundlegenden Tendenz scheint die Struktur der Obertonreihe — abgesehen von der primär gegebenen Quinte — nur eine sekundäre Wirkung auszuüben (so z. B. im Übergewicht der Dur-Dreiergruppe und des Dur-Pentachordes über ihre Moll-Varianten, die doch dieselben QSL Indices aufweisen; die Korrektion der pythagoräischen Grossterz zur natürlichen Grossterz, usw.).

Zur Messung und Vergleichung von Tonstufen, Tonvorräten und Melodien scheint jene Methode am zweckmässigsten, welche die Tondistanzen sowohl am Mass der reinen Quint, bzw. Quart (Q), als auch am Mass der Halbtondistanzen (S) abmisst. Als einzelne Etappen der Messung empfehlen sich folgende:

a) Bei abstrakten Gebilden (Tonsysteme, Materialleitern) muss jedes einzelne Glied mit jedem anderen in Beziehung gebracht und ihr Verhältnis nach den Q und S Indices festgestellt werden (siehe S. 237);

b) Bei konkreten Melodien muss ebenso jeder einzelne Melodienschritt abgemessen werden (mit Ausnahme von Tonrepetitionen und toten Intervallen; vergl. S. 239);

c) In beiden Fällen muss die Summe der Q und S Masse mit der Anzahl der Faktoren dividiert werden, um so den *Durchschnitt* zu erhalten; neben diesen Durchschnittszahlen muss noch in Betracht gezogen werden, eine wieviel stufige reine Quintenreihe dazu erforderlich ist, um das ganze Melodiegebilde darin unterbringen zu können. — Je niedriger dieser kombinierte QSL Index ausfällt, umso allgemeiner, umso häufiger, umso natürlicher wird sich die betreffende musikalische Tongruppe ausweisen.

Auf diese Weise erweist sich die instinktiv natürliche Melodik als die gemeinsame Resultante der akustischen Quintverwandschaft und der sprachnahen Engstufigkeit, mit anderen Worten: als ein Gemeinschaftswerk von Natur und Mensch.

Wie sollte es denn auch anders sein?

QUELLEN

A : Appr = *Arma Paul:* Chantons pour apprendre le français (Budapest 1949).
A : Enf = *Arma Paul:* Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix... (Paris 1948).
A : Eur = *Arma Paul:* Chantons les vieilles chansons d'Europe (Paris 1946).
B = *Bartók Béla:* A magyar népdal (Das ungarische Volkslied, Budapest 1924).

B : Bihar = *Bartók Béla:* Cantece poporale românești din comitatul Bihor (Bucureşti 1913) (Chansons populaires roumaines du département Bihar).
B : Gy = *Bartók Béla:* Népzenénk és a szomszéd népek zenéje (Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, Budapest 1934, deutsch: Berlin 1935. Ung. Jahrb. XV. 2—3).
B : RC = *Bartók Béla:* Melodien der rumänischen Colinde (Wien 1935).
BK = *Bartók—Kodály:* Erdélyi magyarság, Népdalok (Das Ungartum Siebenbürgens, Volkslieder, Budapest 1921).
Bálint Sándor: Szeged népe (Szeged 1933).
BNJ = *Berze Nagy, János:* Baranyai magyar néphagyományok (Die Folklore des Komitats Baranya, Pécs 1940).
Botsford Collection of Folk Songs (New York 1931).
Breazul G.: Die Musikerziehung in Rumänien (Bucureşti 1936).
Car = *Caranica Ioan:* 130 de melodii populare aromânești (Bucureşti 1937).
Curtis N.: = The Indian's Book (1923).
D : 96 = *Domokos Pál Péter:* 96 csángómagyar népdal (96 Volkslieder der Csángó, Budapest 1953).
Fabó Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése (Die Entwicklung des ungarischen Volksliedes, Budapest 1908).
Felber E.: Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss., Wien 1912).
H—CH = *Haslund—Christensen:* Zajagan, Menschen und Götter in der Mongolei (Stuttgart, 1940?)
HS = *Bárdos Lajos—Kertész Gyula:* Harmonia Sacra (Budapest 1934).
Janáček Leoš: Moravská lidova poesie v písních (Praha 1947).
Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje (Die ungarische Volksmusik von Kide, Kolozsvár 1943).
K : Bic = *Kodály Zoltán:* Bicinia hungarica I—IV (Budapest 1941—42).
K : 5 = *Kodály Zoltán:* Ötfokú zene I—IV (Pentatonische Musik, Budapest 1943—47).
K I, II = *Kodály Zoltán:* Iskolai énekgyűjtemény I—II (Liedsammlung für d. Schule, Budapest 1943—44).
K³—V = *Kodály Zoltán:* A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik, 3.Aufl., Budapest 1952. Die Melodiesammlung zusammengestellt von Lajos Vargyas.
K 60 = *Gunda Béla:* Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára (Mélanges offerts à Zoltán Kodály *a* l'occasion de son 60. anniversaire. Budapest 1943.)
K 70 = *Szabolcsi Bence—Bartha Dénes:* Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára (Festschrift zum 70. Geburtstag von Z. Kodály, Budapest 1953).
KG : Orm = *Kiss Géza:* Ormányság (Budapest 1937).
KL : LL = *Kiss Lajos:* A Lengyel László játék (K 70, p. 373, Budapest 1953).
KL : 108 = *Kiss Lajos:* 108 magyar népdal (Budapest 1943).
K—Sz = *Káldi László—Szabolcsi Bence:* Daloskönyv (Liederbuch, Budapest 1942).
Kishonti Barna—Bárdos Lajos: Száll az ének I—IV (Budapest 1939—42).
Lach Robert: Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvörker *(G. Adler:* Handbuch der Musikgeschichte, 1924).
Lachmann Robert: Musik der aussereuropäischen Völker (Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1928).
Lajtha László: Újra megtalált magyar népdalstílus (Découverte d'un ancien type de chanson populaire), K 60, p. 219).
Leifs Jón: Isländische Volkslieder (Wolfenbüttel-Berlin 1929).
Lewalter Johann: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel (Kassel 1911).
LU = Liber usualis missae et officii (Tournai 1941, No. 780).
M I = *Bartók—Kodály:* A magyar népzene tára I. Gyermekjátékok *(Kerényi György).* Corpus musicae popularis hungaricae (I. Kinderspiele, Budapest 1951).
Muz. F. = Fonográffelvételek a magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának

tulajdonában (Phonogr. Aufnahmen im Besitze des Ethnogr. Museums, Budapest).
P : 94 = *Péczely Attila:* Rózsa. 94 magyar népdal (Budapest 1953).
P : 107 = *Péczely Attila:* 107 magyar népdal (Volkslieder aus Transdanubien, Budapest 1947).
R : 111 = *Rajeczky Benjamin—Gönyey Sándor:* 111 táncdal (111 ungarische Volkstanzlieder, Budapest 1949).
Rimsky-Korssakoff: 100 russische Volkslieder (Wien 1925).
Schn = *Schneider Marius:* Die Geschichte der Mehrstimmigkeit I (Berlin 1934).
Sebestyén Gyula: Regös-énekek (Regös-Weisen, Budapest 1902).
Sharp, C.: English folk-songs from the Southern Appalachians (London 1932).
Sz : Ch = *Szabolcsi Bence:* Új kínai népdalgyűjteményekről. Dallamtörténeti kérdések IV (Über neue chinesische Liedsammlungen, K 70, p. 758).
Sz : E = *Szabolcsi Bence:* Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok (Die Verbreitung der Pentatonie und ihre Bedeutung für die Kulturgeschichte. Ethnographia—Népélet, Budapest 1936).
Sz : Mel = *Szabolcsi Bence:* A melódia története (Studien zur Entwicklung der Melodik, Budapest 1950).
V : Áj = *Vargyas Lajos:* Áj falu zenei élete (Das Musikleben vom Dorfe Áj, Budapest 1941).
V : K = *Vargyas Lajos:* Régi Népdalok Kiskunhalasról (Alte Volkslieder aus Kiskunhalas, Budapest 1954).
Väis = *Väisänen, A. O.:* Wogulische und ostjakische Melodien (Helsinki 1937).
ZL = *Szabolcsi Bence—Tóth Aladár:* Zenei lexikon I—II (Budapest 1930).

BÉLA AVASI

TONSYSTEME AUS INTERVALL-PERMUTATIONEN*

Die ständig zunehmende Verbreitung von volksmusikalischen Sammelarbeiten fördert Melodien zutage, deren Tonbestand mannigfaltigster Art ist. Auch für die Melodienwelt der modernen Kunstmusik erweisen sich die bislang gebräuchlichen Tonreihen-, Tonarten-Kategorien als ungenügend. Gewöhnlich bleiben theoretische Feststellungen und systematisierende Versuche hinter dem beschwingten Flug der lebendigen Musik zurück. Jedoch sind bei der Melodiebildung stetige und unverändert wirkende Faktoren zu beobachten, mit deren Hilfe wir auf noch ungenutzte Möglichkeiten schliessen können.

Die bisherigen Methoden der Musiktheorie waren induktiv: aus gegebenen Melodien wurden Gesetzmässigkeiten abgeleitet und diese dann in Systeme klassifiziert. Im nachstehenden versuchen wir, das Prinzip der Deduktion auf gewisse Gebiete der Melodik anzuwenden und aus theoretischen Erwägungen ein System zu entwickeln, welches der mathematischen Bewertung gemäss — alle Möglichkeiten enthält. Zum Ausgangspunkt wählen wir jedoch eine Voraussetzung, die den Umfang der Möglichkeiten gewissermassen einschränkt. Diese Voraussetzung ist die temperierte Zwölfstufigkeit und die innerhalb derselben mögliche freie Deutung der Enharmonie. Wir lassen also die verschiedenen »falsch gestimmten« Skalensysteme (ohne reine Quarten, Quinten, Oktaven usw.), denen wir in der Musik der Primitiven oft begegnen, ausser acht. Diese betrachten wir nämlich als die akustischen Varianten der von uns besprochenen Intervallgruppen und sehen von einer Untersuchung ihrer theoretischen Probleme (mitsamt ihrer Literatur) ab.

Die Feststellung des Tonbestandes einer Melodie ist das Ergebnis theoretischer Abstraktion. Einerseits zeigt der Tonbestand, aus wie

* Der Verfasser möchte hier darauf aufmerksam machen, dass Professor Lajos Bárdos sich seit vielen Jahren eingehend und grundlegender Weise mit Problemen befasst, die mit der Fragestellung dieser Studie parallel laufen. Die Methode der Quintenreihen-Systematisierung von Tonsystemen stammt von ihm, wie er dem Verfasser auch sonst mit Rat und Tat freundschaftlich beistand.

vielen Tönen die Melodie besteht, andererseits, in welchen Intervallen sich diese Töne zueinander befinden. Jedoch können 2—3 Töne das Material einer beliebig langen Melodie bilden, ferner enthalten die meisten Melodien keineswegs alle Intervalle, die zwischen den Tönen ihres Tonbestandes möglich wären.

Wenn wir die Töne irgendeines Tonbestandes, unabhängig von ihren Registerunterschieden, in einer unendlichen Reihe anordnen, so weisen die Intervalle der Tonfolgen eine gewisse Gesetzmässigkeit auf. Der Grund hierfür ist die identifizierende Kraft der Oktave. Eine solche Abstraktion des Tonbestandes ergibt das Tonsystem der Melodie.

Im Tonsystem sind innerhalb einer Oktave alle sich voneinander unterscheidende Töne der Melodie (ihr Tonbestand) aufgereiht, wenn diese Töne in der Melodie manchmal auch nur im Umfang von zwei oder drei Oktaven zu finden sind. Was also im Tonsystem als benachbartes Intervall erscheint das wäre im akustischen Tonbestand eventuell nur bei Oktavverrückung benachbart.

Das Tonsystem kennt keinen Anfangs- oder Schlusston. Charakterisiert wird es einerseits durch die Anzahl der innerhalb einer Oktave befindlichen Töne (quantitativer Faktor), andererseits durch die gesetzmässige Aufeinanderfolge der Intervalle (struktureller Faktor). Die nach Belieben, jedoch auf bestimmten Tönen des Tonsystems beginnenden oder schliessenden Reihen ergeben die Tonreihen (Skalen), die Modi des Tonsystems. Die Zahl der Modi hängt meist vom quantitativen Faktor des Tonsystems ab (d. h. so viele Modi sind möglich, als verschiedene Töne innerhalb einer Oktave vorhanden sind). Eine gewisse strukturelle Eigentümlichkeit des Tonsystems kann aber (wie wir später sehen werden) diese Zahl verringern (z. B. besteht das Ganztonsystem aus sechs verschiedenen Tönen und es ist trotzdem gleichgültig, auf welchem Ton wir den Skalenbau beginnen).

Unsere Untersuchungen beziehen sich auf den melodischen Baustoff der Melodie. Das tonartliche Problem befasst sich darüber hinaus mit den in einer gegebenen Melodie herrschenden über- und untergeordneten Verhältnissen der Töne untereinander.

Versuchen wir nun, die aus 1 bis 12 Stufen bestehenden Tonsysteme (und in Verbindung damit: die Tonreihen) zu untersuchen. Kleinster struktureller Faktor sei der die Oktave in zwölf gleiche Teile teilende (temperierte) Halbton. Wir gehen also vom monotonen, sich auf einem Ton bewegenden Sätzchen aus, oberste Grenze ist die aus zwölf Halbtönen bestehende, differenzierte Melodie.

Die natürlichen Gruppen der Tonsysteme werden vom quantitativen Faktor bestimmt, sie sind in der I. Kolonne unserer ersten Tafel vermerkt. Vom quantitativen Faktor hängt auch die Zahl der strukturellen Elemente ab: das Tonsystem besteht aus so vielen Intervallen, als es Stufen hat. Die Berechnung der Möglichkeiten dieser Intervalle ist eine mathematische Aufgabe. Betrachten wir die Halbtonentfernung

als Grundeinheit, so können wir die Intervalle mit folgenden Ziffern bezeichnen: Prim = 0, kleine Sekunde (chromatischer Halbton) = 1, grosse Sekunde = 2, kleine Terz = 3, grosse Terz = 4, reine Quart = 5, übermässige Quart (verminderte Quint) = 6, reine Quint = 7, kleine Sexte = 8, grosse Sexte = 9, kleine Septime = 10, grosse Septime = 11 und reine Oktave = 12.

Aus der obigen Definition des Tonsystems folgt, dass die Summe der Intervalle eines Tonsystems immer 12 ist. Die mathematische Formulierung der Berechnung der Möglichkeiten stellt sich demnach wie folgt dar: schreiben wir die ganzzahligen Summanden von 12 nieder! Diese Zahlen an Stelle jener eingesetzt, die den obigen Intervallen entsprechen, erhalten wir die gesamten Tonsystem-bildenden Intervallgruppen. Wir finden diese in der II. Kolonne der ersten Tafel.

Die Intervalle je einer Gruppe können (meist) in vielfacher Anordnung niedergeschrieben werden. Die Gesamtmöglichkeiten der Reihenfolgen ergeben die Struktur aller möglichen Modi. Dies erhalten wir mathematisch durch Permutation der 12 Summanden und durch die Einsetzung der den Zahlenwerten entsprechenden Intervalle. Notieren wir hintereinander nicht nur die Anordnungsmöglichkeiten der Intervallgruppen innerhalb einer Oktave, sondern über mehrere Oktaven hinaus, so weisen die einem gemeinsamen Tonsystem angehörenden Modi das gleiche strukturelle Bild auf. Der strukturelle Faktor der Tonsysteme kann demnach (in den meisten Fällen) nicht bloss durch eine Permutationsformel bezeichnet werden, sondern durch jegliche Form der Permutationsgruppe, die die festgesetzte Ordnung der Permutationselemente enthält. Da die Berechnung der Permutationsgruppen der Intervallmöglichkeiten in ziemlich vielen Fällen in der gleichen Weise geschieht, bezeichnen wir sie in der III. Kolonne unserer ersten Tafel mit algebraischen Formeln.

Die IV. Kolonne enthält die Zahl der Permutationsgruppen, d. h. der Tonsysteme. In der V. Kolonne teilen wir das Ergebnis der vollständigen Permutation, die Zahl der Modi, mit. Letztere stimmt gewöhnlich mit dem Produkt der in Kolonne I und IV befindlichen Grössen überein, d. h. die Zahl der Töne multipliziert mit der Zahl der Tonsysteme. Wie oben bereits darauf hingewiesen wurde, gibt es aber auch Tonsysteme abweichender Struktur, bei welchen nicht jeder Ton zum Ausgangspunkt eines selbständig aufgebauten Modus genommen werden kann. Diese sind in den Kolonnen III und V mit * bezeichnet.

I. Tafel

Anzahl der Töne der Tonsysteme	Möglichkeiten der Intervalle	Algebraische Formeln der Permutationsgruppen der Intervallverbindungen	Zahl der Tonsysteme	Zahl der Modi
Einstufig	0 12	a	1	1
		insgesamt	1	1
Zweistufig	1 11	ab	1	2
	2 10	ab	1	2
	3 9	ab	1	2
	4 8	ab	1	2
	5 7	ab	1	2
	6 6	aa*	1	1*
		insgesamt	6	11
Dreistufig	1 1 10	aab	1	3
	1 2 9	abc, acb	2	6
	1 3 8	abc ...	2	6
	2 2 8	aab	1	3
	1 4 7	abc ...	2	6
	2 3 7	abc ...	2	6
	1 5 6	abc ...	2	6
	2 4 6	abc ...	2	6
	3 3 6	aab	1	3
	2 5 5	aab	1	3
	3 4 5	abc ...	2	6
	4 4 4	aaa*	1	1*
		insgesamt	19	55
Vierstufig	1 1 1 9	aaab	1	4
	1 1 2 8	aabc, aacb, abac	3	12
	1 1 3 7	aabc ...	3	12
	1 2 2 7	aabc ...	3	12
	1 1 4 6	aabc ...	3	12
	1 2 3 6	abcd, abdc, acbd, acdb, adbc, adcb	6	24
	2 2 2 6	aaab	1	4
	1 1 5 5	aabb, abab*	2	6*
	1 2 4 5	abcd ...	6	24
	1 3 3 5	aabc ...	3	12
	2 2 3 5	aabc	3	12
	1 3 4 4	aabc ...	3	12
	2 2 4 4	aabb* ...	2	6*
	2 3 3 4	aabc ...	3	12
	3 3 3 3	aaaa*	1	1*
		insgesamt	43	165

Anzahl der Töne der Tonsysteme	Möglichkeiten der Intervalle	Algebraische Formeln der Permutationsgruppen der Intervallverbindungen	Zahl der Tonsysteme	Zahl der Modi
Fünfstufig	1 1 1 1 8	aaaab	1	5
	1 1 1 2 7	aaabc, aaacb, aabac, aacab	4	20
	1 1 1 3 6	aaabc ...	4	20
	1 1 2 2 6	aabbc, aabcb, aacbb, ababc, abacb, abbac	6	30
	1 1 1 4 5	aaabc ...	4	20
	1 1 2 3 5	aabcd, aabdc, aacbd, aacdb, aadbc, aadcb, abacd, abadc, abcad, abdac, acadb, acbad	12	60
	1 2 2 2 5	aaabc ...	4	20
	1 1 2 4 4	aabbc ...	6	30
	1 1 3 3 4	aabbc ...	6	30
	1 2 2 3 4	aabcd ...	12	60
	2 2 2 2 4	aaaab	1	5
	1 2 3 3 3	aaabc ...	4	20
	2 2 2 3 3	aaabb, aabab	2	10
		insgesamt	66	330
Seschsstufig	1 1 1 1 1 7	aaaaab	1	6
	1 1 1 1 2 6	aaaabc, aaaacb, aaabac, aaacab, aabaac	5	30
	1 1 1 1 3 5	aaaabc ...	5	30
	1 1 1 2 2 5	aaabbc, aaabcb, aaacbb, aababc, aabacb, aabbac, aabcab, aacabb, aacbab, ababac	10	60
	1 1 1 1 4 4	aaaabb, aaabab, aabaab*	3	15*
	1 1 1 2 3 4	aaabcd, aaabdc, aaacbd, aaacdb, aaadbc, aaadcb, aabacd, aabadc, aabcad, aabdac, aacabd, aacadb, aacbad, aacdab, aadabc, aadacb, aadbac, aadcab, abacad, abadac	20	120
	1 1 2 2 2 4	aaabbc ...	10	60
	1 1 1 3 3 3	aaabbb, aababb, aabbab, ababab*	4	20*
	1 1 2 2 3 3	aabbcc, aabcbc, aabccb, aacbbc, aacbcb, aaccbb, abbacc, abbcac, ababcc, abacbc, abaccb, abcabc*, abcacb, abcbac, acacbb, acbacb*	16	90*
	1 2 2 2 2 3	aaaabc ...	5	30
	2 2 2 2 2 2	aaaaaa*	1	1*
		insgesamt	80	462
Siebenstufig	1111116	aaaaaab	1	7
	1111125	aaaaabc, aaaaacb, aaaabac, aaaacab, aaabaac, aaacaab	6	42
	1111134	aaaaabc ...	6	42
	1111224	aaaabbc, aaaabcb, aaaacbb, aaababc, aaabacb, aaabbac, aaabcab, aaacabb, aaacbab, aabaabc, aabaacb, aababac, aabacab, aabbaac, aacabab	15	105
	1111233	aaaabbc ...	15	105
	1112223	aaabbbc, aaabbcb, aaabcbb, aaacbbb, aababbc, aababcb, aabacbb, aabbabc, aabbacb, aabbbac,		

Anzahl der Töne der Tonsysteme	Möglichkeiten der Intervalle	Algebraische Formeln der Permutationsgruppen der Intervallverbindungen	Zahl der Tonsysteme	Zahl der Modi
Siebenstufig	1122222	aabbcab, aabcabb, aabcbab, aacabbb, aacbbab	20	140
		aacbabb, abababc, ababacb, ababbac, abacabb	3	21
		aaaaabb, aaaabab, aaabaab		
		insgesamt	66	462
Achtstufig	11111115	aaaaaaab	1	8
	11111124	aaaaaabc, aaaaaacb, aaaaabac, aaaaacab, aaaabaac,	7	56
		aaaacaab, aaabaaac	4	28*
	11111133	aaaaaabb, aaaaabab, aaaabaab, aaabaaab*		
	11111223	aaaaabbc, aaaaabcb, aaaaacbb, aaaababc, aaaabacb,		
		aaaabbac, aaaabcab, aaaacabb, aaaacbab, aaabaabc,		
		aaabaacb, aaababac, aaabacab, aaabbaac, aaabcaab,		
		aaacaabc, aaacabab, aaacbaab, aabaabac, aabaacab,		
		aababaac	21	168
	11112222	aaaabbbb, aaababbb, aaabbabb, aaabbbab,		
		aabaabbb, aabababb, aababbab, aabbaabb*,	10	70*
		aabbabab, abababab*		
		insgesamt	43	330
Neunstufig	111111114	aaaaaaaab	1	9
	111111123	aaaaaaabc, aaaaaaacb, aaaaaabac, aaaaaacab,	8	72
		aaaaabaac, aaaaacaab, aaaabaaac, aaaacaaab		
	111111222	aaaaaabbb, aaaaababb, aaaaabbab, aaaabaabb,		
		aaaababab, aaaabbaab, aaabaaabb, aaabaabab,	10	84*
		aaababaab, aabaabaab*		
		insgesamt	19	165
Zehnstufig	1111111113	aaaaaaaaab	1	10
	1111111122	aaaaaaaabb, aaaaaaabab, aaaaaabaab, aaaaabaaab,	5	45*
		aaaabaaab*		
		insgesamt	6	55
Elfstufig	11111111112	aaaaaaaaaab	1	11
		insgesamt	1	11
Zwölfstufig	111111111111	aaaaaaaaaaaa*	1	1*
		insgesamt	1	1

Beispiele sollen das über unsere Tafel Ausgeführte illustrieren. Die Intervalle der halbtonlosen Pentatione sind: 32232 (3 grosse Sekunden und 2 kleine Terzen). Die algebraische Formel der fünf Zahlen ist: aaabb. Daraus können folgende Permutationsgruppen gebildet werden: aaabb und aabab. Die vollständige Permutation: aaabb, aabba, abbaa, bbaaa, baaab, aabab, ababa, babaa, abaab und baaba ergibt also zwei Tonsysteme mit je fünf Modi. In der II. Kolonne der Tafel der Fünftonsysteme finden wir noch eine halbtonlose Intervallgruppe mit der Struktur 22224, die die fünf Modi eines Tonsystems bezeichnet.

Setzen wir in die algebraischen Formeln der III. Kolonne unserer Tafel die Zahlenwerte der II. Tafel ein, so erhalten wir die Intervallstruktur aller Tonsysteme. Nächste Aufgabe ist, sich an Stelle der toten Ziffern lebendige Töne vorzustellen.

Da diese Zahlen aber auch jedwelche enharmonische Variante des entsprechenden Intervalls bedeuten (z. B. 3 = kleine Terz und auch übermässige Sekunde usw.), ferner die Intervalle von einem beliebigen Ton aus berechnet werden können (z. B. sind »d-f« und »as-ces« gleicherweise kleine Terzen), erweisen sich zwecks Erleichterung der Vergleichung und Gruppierung vereinheitlichende Prinzipien als notwendig.

Da die Töne der Tonsysteme selbständig sind, wäre es erforderlich, dass sie einzeln und möglichst unabhängig voneinander benannt (und damit: gedeutet) werden. Unsere Notenschrift kennt aber nur sieben Stammtöne, so dass die selbständige Bezeichnung der Töne im vollen Masse nur in den 1—7stufigen Tonsystemen möglich ist. In den 8—12-stufigen Tonsystemen kommen neben den 7 selbständig benamten auch 1, 2, . . . 5 abgeleitete Töne vor. Diese Gesichtspunkte beachtend, können wir bereits genau bestimmen, welche enharmonische Variante eines gewissen Tonsystems in unserer Vergleichung fungieren soll.

Die nächste Frage ist, in welcher Transposition die gegebene enharmonische Variante auftreten soll. Die Grundlage des europäischen Musikdenkens ist das siebenstufige diatonische Tonsystem (das System der Stammtöne).

Alle übrigen Musikerscheinungen vergleichen wir damit oder leiten wir von diesem ab. Unter den möglichen Transpositionen der Diatonie ist die mit den Stammtönen bezeichnete die natürlichste (diejenige also, in der z. B. »d-e-f-g-a-h-c« ein Modus ist). Auch in der Musiktheorie dient diese zum Ausgangspunkt. Aus den Transpositionen unserer Tonsysteme wählen wir also diejenigen Möglichkeiten, deren Töne diesen Tönen am nächsten kommen.

Die einzig mögliche, regelmässige Zusammenhänge aufweisende Verkettung der sieben Stammtöne ist die reine Quintenfolge. Der Mittelpunkt der Quintenreihe ist der Ton »d«, die äussersten Töne der Diatonie sind »h« in Dominantrichtung und »f« in Subdominantrichtung.

H
E
A
D
G
C
F

Eine einheitliche Darstellung der Tonsysteme erhalten wir, indem wir ihre Töne in der Weise auf die Quintenreihe verteilen, dass die beiden Aussentöne vom »d«-Zentrum gleich weit entfernt sind. Umfassen die zwei äussersten Glieder des Tonsystems geradzahlige Quinten, so kann dies mit einer Transposition gelöst werden, bei einer ungeradzahligen Quintentfernung hingegen sind für dieses Tonsystem zwei Transpositionen nötig.

Die Darstellung der Tonsysteme in der Quintenreihe kann auch als Grundlage dienen, die Reihenfolge der Tonsysteme mit gleichem quantitativem Faktor festzustellen (siehe die I. Kolonne unserer Tafel). Die Töne der Diatonie bilden um das »d«-Zentrum eine enge Kette. Je weiter sich die Glieder eines Tonsystems vom »d«-Zentrum befinden, umso fremder ist dieses Tonsystem der Diatonie. Genau kann dies so festgestellt werden, wenn wir berechnen, um wie viele Quinten jeder einzelne Ton des Tonsystems vom »d« entfernt ist. Da aber die verschiedenen Transpositionen der Tonsysteme gewöhnlich zu verschiedenen Ergebnissen führen und die Quint-Wertziffer der zentral dargestellten Transposition häufig nicht bezeichnend ist, sind zur Feststellung der die Reihenfolge bestimmenden Wertziffer alle jene Transpositionen der Tonsysteme notwendig, die das »d«-Zentrum berühren. Demnach ist die eine äusserste Transposition diejenige, bei der das »d« den ausgeprägtesten Dominantcharakter, die andere äusserste Transposition jene, bei der das »d« den ausgeprägtesten Subdominantcharakter trägt. Die Summe der Quintenwerte aller auf diese Weise bestimmten Transpositionen ergibt in der Quintenreihe die für das Tonsystem charakteristische Wertziffer. Je kleiner diese Zahl, umso enger ist die Verwandtschaft zur Diatonie, desto eher rückt das Tonsystem in der Reihenfolge vor, und umgekehrt. Die im Sinne dieser Erwägungen bestimmten Tonsysteme haben wir demgemäss in der zweiten Tafel zusammengefasst.

II. Tafel

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
			EINSTUFIGES TONSYSTEM				
0-12	d	(0)	0	I.			I.
			ZWEISTUFIGE TONSYSTEM				
5-7	a d d g	(1) (1)	2	I.			I.
2-10	g a	(2)	6	II.			II.
3-9	e g a c	(3) (3)	12	III.			III.
4-8	c e	(4)	20	IV.			IV.
1-11	h c e f	(5) (5)	30	V.			VI. enh. v.
6-6	f h	(6)	42	VI.			V. enh. v.
			DREISTUFIGE TONSYSTEM				
2-5-5	g a d	(2)	6	I.			I.
2-3-7	d e g g a c	(3) (3)	16	II. III.			II.— III.
2-7-3	g a e c d a	(3) (3)	16				

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnendde Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahls des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
2-2-8	c d e (4)		26	IV.			VI. enh. v.
3-5-4	e g c (5)	h d g (4)	27	V.—			IV.—
3-4-5	a c e (5)	d f a (4)	27	VI.			V.
1-2-9	h c d (5) e f g (6)		39	VII.—			XVII.— XVIII.
1-9-2	h c a (6) e f d (5)		39	VIII.			enh. v.
1-7-4	h c g (6) e f c (7)	fis g d (5)	41	IX.—			XV.—
1-4-7	h c e (7) e f a (6)	a b d (5)	41	X.			XVI. enh.v.
3-3-6	h d f (6)		54	XI.			IX.
2-4-6	f g h (7)	c d fis (6)	55	XII.—			VII.—
2-6-4	a h f (7)	d e b (6)	55	XIII.			VIII.
1-5-6	h c f (8)	cis d g (6)	58	XIV.—			XIII.—
1-6-5	e f h (8)	b es a (6)	58	XV.			XIV. enh. v.
4-4-4	b d fis (8)		92	XVI.			XII.
1-3-8	fis g b (9)	cis d f (8)	93	XVII.—	f fis a (8) b h d (7)	72	X.—
1-8-3	a b fis (9)	d es h (8)	93	XVIII.	f fis d (7) b h g (8)	72	XI.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystem
1-1-10	cis d es (10)		140	XIX.	f fis g (8) b h c (9) c cis d (7) e f fis (9) a b h (8) d es e (7)	74 74	XIX. enh. v.
				VIERSTUFIGE TONSYSTEME			
2325	d e g a (4) g a c d (4)		20	I.			I.
2235	c d e g (5)		33	II.—			II.—
2253	c d e a (5)		33	III.			III.
2343	g a c e (6)		34	IV.			IV.
1272	h c d a (6) e f g d (6)		48	V.			XXXIII.— enh. v.
1254	h c d g (6) e f g c (8)		50	VI.—			XXV.
1452	h c e a (8) c f a d (6)		50	VII.			XXVI. enh. v.
1722	h c g a (7) e f c d (7)		50	VIII.—			XXX.—
1227	h c d e (7) e f g a (7)		50	IX.			XXXII. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1434	h c e g (8) e f a c (8)		52	X.			XXIX. enh. v.
2433 2334	f g h d (7) a h d f (7)		67 67	XI.– XII.			V.– VI.
2226	f g a h (8)		68	XIII.			VIII.
1236 1632	h c d f (8) e f h d (8)		70 70	XIV.– XV.			XVIII– XIX. enh. v.
1524 1425	h c f g (9) e f a h (9)	fis g c d (7) a b d e (7)	71 71	XVI.– XVII.			XXIII.– XXIV. enh. v.
1542 1245	h c f a (9) e f g h (9)		71 71	XVIII.– XIX.			XXVII.– XXVIII. enh. v.
1416	h c e f (10)		74	XX.			XXII. enh.v.
1344 1443	fis g b d (9) a b d fis (9)		113 113	XXI.– XXII.			XIV.– XV.
1218	fis g a b (10)		114	XXIII.			XL. enh. v.
2244	b c d fis (10) d e fis b (10)		116 116	XXIV.			XIX. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischer Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1623 1326	a b e fis (11) fis g b c (11)	d es a h cis d f g	117 117	XXV.– XXVI.			IX.– X. enh. v.
1263 1362	a b c fis (11) fis g b e (11)		117 117	XXVII.– XXVIII.			XX.– XXI. enh. v.
1533 1335	cis d g b (10) fis g c es (12) a b cis e (12) d es fis a (10)		136 136	XXIX.– XXX.	f fis h d (10) b h e g (10) f fis a c (10) b h d f (10)	88 88	XII.– XIII. enh. v.
1317	a b cis d (10) d es fis g (10)		140	XXXI.	f fis a b (12) fis g b h (12)	122 122	XXX. enh. v.
3333	cis e g b (12) fis a c es (12)		144	XXXII.			XVI. enh. v.
1353	cis d f b (12) fis g b es (14) a b cis fis (14) d es fis h (12)		152 152	XXXIII.	f fis a d (8) b h d g (8)	88	VII.
1146 1164	cis d es g (11) cis d es a (11)		171 171	XXXIV.– XXXV.	f fis g h (11) b h c e (11) e f fis c (11) a b h f (11)	96 96	XXXV.– XXXVI. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
2424	g a cis es (12)		172	XXXVI.	b c e fis (12)	120	XVII. enh. v.
1128 1182	cis d es f (13) cis d es h (13)		179 179	XXXVII.– XXXVIII.	f fis g a (8) b h c d (10) d e f fis (10) g a b h (8)	90 90	XLI.– XLII. enh. v.
1173 1137	cis d es b (14) cis d es fis (14)		186 186	XXXIX.– XL.	f fis g d (8) b h c g (10) e f fis a (10) a b h d (8)	90 90	XXXVII.– XXXVIII. enh. v.
1515	d es gis a (12) g as cis d (12)		204	XLI.	h c f fis (12) e f b h (12)	88	XXXIV. enh. v.
1155	gis a b es (16) cis d es as (16)		224	XLII.	f fis g c (10) b h c f (12) c cis d g (8) e f fis h (12) a b h e (10) d es e a (8)	96 96	XXXIX. enh. v.
1119	ais h c des (20) dis e f ges (20)		380	XLIII.	e f fis g (10) a b h c (10)	92	XLIII. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enarmonischhen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
				FÜNFSTUFIGE TONSYSTEME			
22323	c d e g a (6)		40	I.			I.
12522 12252	h c d g a (7) e f g c d (8) h c d e a (8) e f g a d (7)		59 59	II.– III.			XXXI.– XXXII. enh. v.
12234 14322	h c d e g (8) e f g a c (9) h c e g a (9) e f a c d (8)		61 61	IV.– V.			XIX.– XX. enh. v.
22233	f g a h d (8)		80	VI.			II.
12324 14232	h c d f g (9) e f a h d (9)	fis g a c d (8) a b d e g (8)	83 83	VII.– VIII.			XI.– XII. enh. v.
12342 12432	h c d f a (9) e f g h d (9)		83 83	IX.– X.			XXIII.– XXIV. enh. v.
15222 12225	h c f g a (10) e f g a h (10)	fis g c d e (9) a b c d e (9)	84 84	XI.– XII.			XXVII.– XXVIII. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystem	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischer Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
12216	h c d e f (10)		86	XIII.			L. enh. v.
12414	e f g h c (11)	h c d fis g (10)	88	XIV.—XV.			XV.—XVI. enh. v.
14142	h c e f a (11)	e f a b d (10)	88				
12144	fis g a b d (10)		134	XVI.			XLI. enh. v.
13224	fis g b c d (11)	cis d f g a (10)	134	XVII.—XVIII.			VI.—VII. enh. v.
14223	a b d e fis (11)	d es g a h (10)	134				
12243	a b c d fis (11)		137	XIX.—XX.			XXI.—XXII. enh. v.
13422	fis g b d e (11)		137				
12126	fis g a b c (12)	cis d e f g (11)	138	XXI.—XXII.			LIII.—LIV. enh. v.
12162	fis g a b e (12)	h c d es a (11)	138				
22224	b c d e fis (12)		138	XXIII.			V.
13242	fis g b c e (13)	cis d f g h (12)	141	XXIV.—XXV.			XIII.—XIV. enh. v.
12423	a b c e fis (13)	d es f a h (12)	141				
13152	a b cis d g (11) d es fis g c (12)		167	XXVI.—XXVII.	fis g b h e (14) e f as a d (12)	146	XXIX.—XXX. enh. v.
13125	a b cis d e (12) d es fis g a (11)		167		f fis a b c (14) g gis h c d (12)	146	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischer Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
12333	cis d e g b (12) fis g a c es (13)		169	XXVIII.—XXIX.			IX.—X. enh. v.
13332	a b cis e g (13) d es fis a c (12)		169				
13134	a b cis d f (13) d es fis g b (14)		177	XXX.—XXXI.	fis g b h d (12)	142	XVII.—XVIII. enh. v.
13143	a b cis d fis (14) d es fis g h (13)		177		f fis a b d (12)	142	
13233	cis d f g b (13) fis g b c es (16)	gis a c d f (12)	179	XXXII.—XXXIII.	f fis a h d (11) b h d e g (10)	110	III.—IV.
13323	a b cis e fis (16) d es fis a h (13)	g as h d e (12)	179		f fis a c d (10) c cis e g a (11)	110	
13314	d es fis a b (14) a b cis e f (15)		179	XXXIV.			VIII. enh. v.
	fis g b cis d (15) h c es fis g (14)		179				
12153	cis d e f b (14) fis g a b es (15)		179	XXXV.—XXXVI.	b h cis d g (13) es e fis g c (14)	173	XLII.—XLIII. enh.v.
12135	fis g a b cis (15) h c d es fis (14)		179		a b c cis e (14) d es f fis a (13)	173	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimal Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11424	cis d es g a (12)		202	XXXVII.	e f fis b c (15) fis g gis c d (13) b h c e fis (15) as a b d e (13)	149 149	XXXIII. enh. v.
11226 11622	cis d es f g (14) cis d es a h (14)	gis a b c d (13) fis g as d e (13)	210 210	XXXVIII.-XXXIX.	f fis g a h (11) b h c d e (10) e f fis c d (10) a b h f g (11)	104 104	LV.–LVI.
11244 11442	cis d es f a (14) cis d es g h (14)		210 210	XL.–XLI.	b h c d fis (13) a b h f g (13)	145 145	XLIV.–XLV. enh. v.
11433 11334	cis d es g b (15) cis d es fis a (15)	gis a b d f (14) fis g as h d (14)	217 217	XLII.–XLIII.	f fis g h d (11) b h c e g (12) e f fis a c (12) a b h d f (11)	112 112	XXXIV.–XXXV. enh. v.
11613 11316	cis d es a b (15) cis d es fis g (15)		218 218	XLIV.–XLV.	b h c fis g (14) f fis g cis d (13) e f fis a b (14) a b h d es (13)	146 146	LI.–LII. enh. v.
11262	cis d es f h (16)		218	XLVI.	c cis d e b (13) f fis g a es (14) a b h cis g (14) d es e fis c (13)	173 173	LVII. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischer Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11253 11352	cis d es f b (17) cis d es fis h (17)	ais h c d g (14) e f ges a d (14)	225 225	XLVII.–XLVIII.	f fis g a d (9) b h c d g (10) e f fis a d (10) a b h d g (9)	106 106	XLVIII.–XLIX. enh. v.
11343	cis d es fis b (18)		232	XLIX.	f fis g b d (12) c cis d f a (11) a b h d fis (12) d es e g h (11)	142 142	XXXVI. enh. v.
12315 15132	d es f gis a (15) g as b cis d (16) gis a d es fis (16) cis d g as h (15)		252 252	L.–LI.	h c d f fis (12) e f g b h (13) h c f fis a (13) e f b h d (12)	145 145	XXV.–XXVI. enh. v.
11415 11514	gis a b d es (16) cis d es g as (17) cis d es gis a (17) fis g as cis d (16)		260 260	LII.–LIII.	f fis g h c (13) b h c e f (14) c cis d fis g (12) e f fis h c (14) a b h e f (13) d es e a b (12)	118 118	XXXVII.–XXXVIII. enh. v.
11235 11532	gis a b c es (18) cis d es f as (19) cis d es gis h (19) fis g as cis e (18)	ais h c d f (16) e f ges h d (16)	260 260	LIV.–LV.	b h c d f (11) f fis g a c (12) c cis d e g (10) e f fis h d (12) a b h e g (11) d es e a c (10)	112 112	XLVI.–XLVII. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11523	cis d es gis b (20) fis g as cis es (21)		280	LVI.—LVII.	f fis g c d (10) b h c f g (13) c cis d g a (9)	112	XXXIX.—XL. enh. v.
11325	gis a b cis es (21) cis d es fis as (20)		280		e f fis a h (13) a b h d e (10) d es e g a (9)	112	
11217	dis e f g as (19) gis a b c des (20)	ais h c d es (18)	345	LVIII.—LIX.	f fis g a b (13) c cis d e f (12)	143	LXII.—LXIII.
11712	fis g as dis e (20) h c des gis a (19)	e f ges cis d (18)	345		a b h fis g (13) d es e h c (12)	143	
11163	ais h c des g (21) dis e f ges c (22)	eis fis g as d (20)	446	LX.—LXI.	a b h c fis (14) d es e f h (13)	146	LX.—LXI. enh. v.
11136	ais h c des e (22) dis e f ges a (21)	gis a b ces d (20)	446		e f fis g b (14) h c cis d f (13)	146	
11145	ais h c des f (23) dis e f ges b (24)	his cis d es g (21)	456	LXII.—LXIII.	e f fis g h (13) a b h c e (12) d es e f a (11) e f fis g c (12)	114	LVIII.—LIX. enh. v.
11154	ais h c des fis (24) dis e f ges h (23)	cis d es fes a (21)	456		a b h c f (13) h c cis d g (11)	114	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11127	ais h c des es (25) dis e f ges as (26)	his cis d es f (23)	474	LXIV.—LXV.	e f fis g a (11) a b h c d (10)	108	LXIV.—LXV. enh. v.
11172	dis e f ges cis (26) ais h c des gis (25)	cis d es fes h (23)	474		e f fis g d (11) a b h c g (10)	108	
11118	his cis d es fes (30)		800	LXVI.	b h c cis d (14) es e f fis g (15) a b h c cis (15) d es e f fis (14)	177 177	LXVI. enh. v.
		SECHSSTUFIGE TONSYSTEME					
122322	h c d e g a (9) e f g a c d (9)		70	I.			I.
123222	h c d f g a (10)		96	II.—III.			II.—III.
122232	e f g a h d (10)		96				
122124	h c d e f g (11)		99	IV.—V.			XLIV.—XLV. enh. v.
122142	h c d e f a (11)		99				
122214	e f g a h c (12)		100	VI.			XLVIII. enh. v.
121224	fis g a b c d (12)		158	VII.—VIII.			XXVII.—XXVIII. enh. v.
121422	fis g a b d e (12)		158				

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Trasposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variate des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
132222	fis g b c d e (13)		161	IX.— X.			IX.— X.
122223	a b c d e fis (13)		161				
121242	fis g a b c e (14)		162	XI.			XLVI. enh.v.
131232	a b cis d e g (13) d es fis g a c (13)		194	XII.			XXXV. enh. v.
122133	e f g a b cis (16) a b c d es fis (16)		196	XIII.			XXXIII. enh. v.
131322	a b cis d e fis (14) d es fis g b c (16)		204	XIV.— XV.	fis g b h d e (14)	166	XIV.— XV. enh. v.
122313	cis d e fis a b (16) fis g a h d es (14)		204		a b c d f fis (14)	166	
121413	cis d e f a b (14) fis g a b d es (15)		204	XVI.— XVIII.			XXXI.— XXXII. enh. v.
121314	fis g a b cis d (15) h c d es fis g (14)		204				
121233	cis d e f g b (15) fis g a b c es (17)		206	XVIII.— XIX.	es e fis g a c (15) b h cis d e g (15)	200	XVIII.— XIX. enh. v.
121332	fis g a b cis e (17) h c d es fis a (15)		206		a b c cis e g (15) d es f fis a c (15)	200	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
112224	cis d es f g a (15)		241	XX.— XXI.	b h c d e fis (15)	169	XX.— XXI. enh. v.
114222	cis d es g a h (15)		241		e f fis b c d (15)	169	
114213	cis d es g a b (16)		248	XXII.— XXIII.	b h c e fis g (16)	170	XLII.— XLIII. enh. v.
113124	cis d es fis g a (16)		248		e f fis a b c (16)	170	
112224	cis d es f g a (17)		249	XXIV.— XXV.			XXIV.— XXV.
114222	cis d es g a h (17)		249				
222222	es f g a h cis (18)		250	XXVI.			XXVI.
112233	cis d es f g b (18)	gis a b c d f (16)	256	XXVII.— XXVIII.	f fis g a h d (12) b h c d e g (12)	128	VII.— VIII.
113322	cis d es fis a h (18)	fis g as h d e (16)	256		e f fis a c d (12) a b h d f g (12)	128	
113142	cis d es fis g h (18)		256	XXIX.— XXX.	e f fis a b d (14)	166	XXIX.— XXX. enh. v.
112413	cis d es f a b (18)		256		b h c d fis g (14)	166	
113133	cis d es fis g b (19)		263	XXXI.— XXXII.	f fis g b h d (15)	171	XVI.— XVII.
113313	cis d es fis a b (19)		263		a b h d f fis (15)	171	
121323	fis g a b cis es (20)		264	XXXIII.	b h cis d f g (16) es e fis g b c (18) a b c cis e fis (18)	210	XIII.
					d es f fis a h (16)	210	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystems bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Transposition	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
121215	gis a h c d es (17) cis d e f g as (17)		288	XXXIV.	fis g a b c cis (17) h c d es f fis (17) b h cis d e f (17) es e fis g a b (17)	210 210	LVIII. enh. v.
123132	d es f gis a c (17) g as b cis d f (19) gis a h d es fis (19) cis d e g as h (17)		294 294	XXXV.	h c d f fis a (13) e f g b h d (13)	132	XII.
123123 132132	d es f gis a h (18) g as b cis d e (18) d es fis gis a c (18) g as h cis d f (18)		294 294	XXXVI.—XXXVII.	e f g b h cis (18) a b c es e fis (18) fis g b c cis e (18) h c es f fis a (18)	212 212	XXXVI.—XXXVII. enh. v.
112215 115122	gis a b c d es (18) cis d es f g as (20) cis d es gis a h (20) fis g as cis d e (18)		302 302	XXXVIII. XXXIX.	f fis g a h c (18) b h c d e f (18) e f fis h c d (18) a b h e f g (18)	134 134	LIX.—LX. enh. v.
114123 113214	gis a b d es f (19) cis d es g as b (21) cis d es f gis a (21) fis g as b cis d (19)		308 308	XL.—XLI.	f fis g h c d (13) b h c d e f (15) e f fis a h c (15) a b h d e f (13)	134 134	XL.—XLI. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Traanspositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
114132 112314	gis a b d es fis (20) cis d es g as h (20) cis d es f gis a (20) fis g as b cis d (20)		308 308	XLII.—XLIII.	e f fis b h d (16) b h c d f fis (16)	174 174	XXII.—XXIII. enh. v.
112323 113232	gis a b c es f (21) cis d es f as b (23) cis d es fis gis h (23) fis g as h cis e (21)	ais h c d f g (17) e f ges a h d (17)	314 314	XLIV.—XLV.	f fis g a c d (11) b h c d f g (13) e f fis a h d (13) a b h d e g (11)	128 128	IV.—V.
112332	gis a b c es fis (22) cis d es f as h (22) cis d es f gis h (22) fis g as b cis e (22)		314 314	XLVI.	c cis d e g b (14) f fis g a c es (16) a b h cis e g (16) d es e fis a c (14)	200 200	XI.
113115	gis a b cis d es (21) cis d es fis g as (21)		316	XLVII.	f fis g b h c (17) c cis d f fis g (15) e f fis a b h (17) h c cis e f fis (15)	175 175	LXXI. enh. v.
113223	gis a b cis es f (24) cis d es fis as b (24) fis g as h cis es (24) cis d es fis gis b (24)		328 328	XLVIII.	d es e g a h (12) c cis d f g a (12)	100 100	VI.
131313	g as h c dis e (21) c des e f gis a (21)		394	XLIX.	a b cis d f fis (17) d es fis g b h (17)	214	XLIX. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variantee	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
112143	dis e f g as c (21) gis a b c des f (23)	ais h c d es g (19)	400	L.—LI.	f fis g a b d (13)	163	L.—LI. enh. v.
113412	fis g as h dis e (23) h c des e gis a (21)	e f ges a cis d (19)	400		a b h d fis g (13)	163	
112134	dis e f g as h (22) gis a b c des e (22)		400	LII.—LIII.	a b h cis d f (16) d es e fis g b (16)	208	LII.—LIII. enh. v.
114312	fis g as c dis e (22) h c des f gis a (22)		400		c cis d fis a b (16) f fis g h d es (16)	208	
112125	dis e f g as b (23) gis a b c des es (25)	ais h c d es f (21)	414	LIV.—LV.	f fis g a b c (15) c cis d e f g (13)	130	LXVII.—LXVIII. enh. v.
115212	fis g as cis dis e (25) h c des fis gis a (23)	e f ges h cis d (21)	414		a b h e fis g (15) d es e a h c (13)	130	
112512	fis g as b dis e (24) h c des es gis a (24)		414	LVI.—LVII.	c cis d e a b (14) f fis g a d es (14)	198	LXIII.—LXIV. enh. v.
112152	dis e f g as cis (24) gis a b c des fis (24)		414		a b h cis d g (14) d es e fis g c (14)	198	
111333	ais h c des e g (23) dis e f ges a c (23)		512	LVIII.	e f fis g b cis (19) a b h c es fis (19)	218	XXXIV. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111423	ais h c des f g (24) dis e f ges b c (26)	eis fis g as c d(22)	522	LIX.—LX.	e f fis g b c (16) h c cis d f g (14)	170	XXXVIII—XXXIX. enh. v.
111324	ais h c des e fis (26) dis e f ges a h (24)	gis a b ces d e (22)	522		a b h c e fis (16) d es e f a h (14)	170	
111315	ais h c des e f (25) dis e f ges a b (25)		522	LXI.—LXII.	e f fis g b h (17)	175	LXI.—LXII. enh. v.
111513	dis e f ges h c (25) gis a b ces e f (25)		522		a b h c f fis (17)	175	
111243	ais h c des es g (26) dis e f ges as c (28)	eis fis g as b d (24)	540	LXIII.—LXIV.	a b h c d fis (14)	166	LVI.—LVII. enh. v.
111342	ais h c des e gis (28) dis e f ges a cis (26)	gis a b ces d fis (24)	540		e f fis g b d (14)	166	
111225	ais h c des es f (28) dis e f ges as b (30)	his cis d es f g (24)	550	LXV.—LXVI.	e f fis g a h (14) a b h c d e (12)	130	LXV.—LXVI. enh. v.
111522	ais h c des fis gis (30) dis e f ges h cis (28)	cis d es fes a h (24)	550		e f fis g c d (12) a b h c f g (14)	130	
111234	ais h c des es fis (29) dis e f ges as h (29)		550	LXVII.—LXVIII.	e f fis g a c (13) a b h c d f (13)	167	LIV.—LV. enh. v.
111432	dis e f ges b cis (29) gis a b ces es fis (29)		550		e f fis g h d (13) a b h c e g (13)	167	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für des Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Tanspositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer des enharmonischen Variante	Ordnungzahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111252	ais h c des es gis (31) dis e f ges as cis (31)		568	LXIX.	e f fis g a d (11) a b h c d g (11)	124	LXIX. enh. v.
114114	ais h c e f ges (26)		586	LXX.	b h c e f fis (18)	178	LXX. enh. v.
111414	ais h c des f ges (31) dis e f ges ais h (31)	his cis d es g as (27) cis d es fes gis a (27)	631 631	LXXI.	e f fis g h c (15) a b h c e f (15)	136	XLVII. enh. v.
112116	esi fis g a b ces (28)		736	LXXII.	f fis g a b h (16)	172	LXXV. enh.
111216	eis fis g as b ces (34)	his cis d es f ges (32)	785	LXXIII.–LXXIV.	e f fis g a b (15)	167	LXXVI.–LXXVII. enh. v.
111612	gis a b ces eis fis (34)	cis d es fes ais h (32)	785		a b h c fis g (15)	167	
111144	his cis d es fes as (28)		838	LXXV.	a b h c cis f (18) d es e f fis b (18) b h c cis d fis (18) es e f fis g h (18)	214 214	LXXII. enh. v.
111135	his cis d es fes g (31)		911	LXXVI.–LXXVII.	a b h c cis e (17) d es e f fis a (15)	204	LXXIII.–LXXIV. enh. v.
111153	his cis d es fes a (31)		911		b h c cis d g (15) es e f fis g c (17)	204	
111126	his cis d es fes ges (38)		974	LXXVIII.-LXXIX.	b h c cis d e (16) es e f fis g a (16)	204	LXXVIII.-LXXIX. enh. v.
111162	his cis d es fes ais (38)		974		a b h c cis g (16) d es e f fis c (16)	204	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111117	gisis ais h c des eses (45) cisis dis e f ges asas (45)		1450	LXXX.	a b h c cis d (15) d es e f fis g (15)	202	LXXX. enh. v.
		SIEBENSTUFIGE TONSYSTEME					
1221222	h c d e f g a (12)		108	I.			I.
1212222	fis g a b c d e (14)		182	II.			VI.
1212213 1213122	cis d e f g a b (16) fis g a b c d es (17) fis g a b cis d e (17) h c d es fis g a (16)		231 231	III.–IV.			XXXII.–XXXIII. enh. v.
1122222	cis d es f g a h (18)		280	V.			XXIII.
1122213 1131222	cis d es f g a b (19) cis d es fis g a h (19)	gis a b c d e f (18) fis g as h c d e (18)	287 287	VI.–VII.	b h c d e fis g (16) e f fis a b c d (16)	237 237	XVII.–XVIII. enh. v.
1131213	cis d es fis g a b (20)		294	VIII.	f fis g b h cis d (20) b h c es e fis g (21) e f fis a b c cis (21) a b h d es f fis (20)	247 247	XXXII.
1212123 1212132	gis a h c d es f (20) cis d e f g as b (21) gis a h c d es fis (21) cis d e f g as h (20)		336 336	IX.–X.	fis g a b c cis es (22) cis d e f g gis b (21) es e fis g a b cis (22) as a h c d es fis (21)	298 298	XXVIII.–XXIX.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1122123	gis a b c d es f (21) cis d es f g as b (24)	ais h c d e f g (19)	350	XI.—XII.	f fis g a h c d (14) b h c d e f g (15)	150	VII.—VIII.
1132122	cis d es fis gis a h (24) fis g as h cis d e (21)	e f ges a h c d (19)	350		e f fis a h c d (15) a b h d e f g (14)	150	
1122132	gis a b c d es fis (22) cis d es f g as h (23)		350	XIII.—XIV.	c cis d e fis g b (18) f fis g a h c es (19)	237	XXIV.—XXV.
1123122	cis d es f gis a h (23) fis g as b cis d e (22)		350		a b h cis e f g (19) d es e fis a b c (18)	237	
1123113	cis d es f gis a b (24) fis g as b cis d es (25)		364	XV.—	f fis g b h c d (17) c cis d f fis g a (16)	195	XIV.—
1131132	gis a b cis d es fis (25) cis d es fis g as h (24)		364	XV.—	e f fis a b h d a b h d es e g	195	XV.
1121313	dis e f g as h c (24) gis a b c des e f (25)	ais h c d es f g (23)	455	XVII.—XVIII.	f fis g a b cis d (18) b h c d es fis g (19)	241	XXX.—XXXI. enh. v.
1131312	fis g as h c dis e (25) h c des e f gis a (24)	e f ges a b cis d (23)	455		e f fis a b cis d (19) a b h d es fis g (18)	241	
1121223	dis e f g as b c (25) gis a b c des es f (28)	eis fis g a b c d (21)	469	XIX.—XX.	f fis g a b cis (15)	187	IV.—V.
1132212	fis g as h cis dis e (28) h c des e fis gis a (25)	a b ces d e fis g (21)	469		a b h d e fis g (15)	187	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1122312	fis g as b c dis e (26) h c des es f gis a (27)	cis d es f g ais h (25)	469	XXI.—XXII.	c cis d e fis a b (18) f fis g a h d es (17)	235	XIX.—XX.
1121322	dis e f g as h cis (27) gis a b c des e fis (26)	cis d es f ges a h (25)	469		a b h cis d f g (17) d es e fis g b c (18)	235	
1121232	dis e f g as b cis (28) gis a b c des es fis (29)	ais h c d es f gis (27)	483	XXIII.—XXIV.	a b h cis d e g (16) d es e fis g a c (15)	225	IX.—X.
1123212	fis g as b cis dis e (29) h c des es fis gis a (28)	e f ges as h cis d (27)	483		c cis d e g a b (15) f fis g a c d es (16)	225	
1113123	ais h c des e f g (26) dis e f ges a b c (27)	eis fis g as h c d (25)	588	XXV.—XXVI.	b h c cis e f g (20) es e f fis g b c (21)	243	L.—LI. enh. v.
1113213	ais h c des e fis g (27) dis e f ges a h c (26)	gis a b ces d e f (25)	588		f fis g gis h c d (19) b h c cis e fis g (21) es e f fis a h c (20) as a b h d e f (19)	243	
1112223	dis e f ges as b c (29) ais h c des es f g (32)	his cis d es f g a (25)	616	XXVII.—XXVIII.	a b h c d e fis (16) d es e f g a h (15)	190	XI.—XII.
1113222	ais h c des e fis gis (32) dis e f ges a h cis (29)	cis d es fes g a h (25)	616		e f fis g b c d (16) h c cis d f g a (15)	190	
1112313	dis e f ges as h c (30) ais h c des es fis g (31)	eis fis g as b cis d (29)	616	XXIX.—XXX.	a b h c d f fis (17)	195	XXVI.—XXVII. enh. v.
1113132	ais h c des e f gis (31) dis e f ges a b cis (30)	gis a b ces d es fis(29)	616		e f fis g b h d (17)	195	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystems	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1112232	ais h c des es f gis (34) dis e f ges as b cis (35)	his cis d es f g ais (32)	644	XXXI.—XXXII.	e f fis g a h d (14) a b h c d e g (13)	146	II.—III.
1112322	ais h c des es fis gis (35) dis e f ges as h cis (34)	cis d es fes ges a h (32)	644		e f fis g a c d (13) a b h c d f g (14)	146	
1122114	ais h c d e f ges (26)		658	XXXIII.	b h c d e f fis (25)	317	XXXVII. enh. v.
1121214	ais h c d es f ges (29)	his cis d e f g as (27)	679	XXXIV.—XXXV.	a b h cis d e f (18) d es e fis g a b (17)	235	XLII.—XLIII.
1141212	e f ges ais h cis d (29)	d es fes gis a h c (27)	679		c cis d fis g a b (17) f fis g h c d es (18)	235	enh. v.
1121412	cis d es f ges ais h (32)		700	XXXVI.	c cis d e f a b (17) f fis g a b d es (18)	235	XLIX. enh. v.
					a b h cis d e f (18) d es e fis g h c (17)	235	
1113114	ais h c des e f ges (33)	his cis d es fis g as(31)	707	XXXVII.—XXXVIII.	e f fis g b h c (19) h c cis d f fis g (18)	199	LII.—enh. v.
1114113	dis e f ges ais h c (33)	cis d es fes gis a b (31)	707		a b h c e f fis (19) d es e f a b h (18)	199	
1112214	ais h c des es f ges (36)	fisis gis a b c d es (29)	728	XXXIX.—XL.	e f fis g a h c (16) a b h c d e f (15)	152	LVI.—LVII.
1114122	dis e f ges ais h cis (36)	fis g as bb cis d e (29)	728		e f fis g h c d (15) a b h c e f g (16)	152	enh. v.
1121133	ais h cis dis e f ges (28)		826	XLI.	f fis g a b h d (16)	192	XVI.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1112133	eis fis g as b ces d (33)	his cis des f ges a (32)	861	XLII.—XLIII.	e f fis g a b cis (20) a b h c d es fis (19)	243	XXXV.—XXXVI.
1113312	gis a b ces d eis fis (33)	cis d es fes g ais h (32)	861		e f fis g b cis d (19) a b h c es fis g (20)	243	
1121124	eis fis g a b ces des (35)	his cis d e f ges as (34)	875	XLIV.—XLV.	h c cis es e f g (21) fis g gis b h c d (20)	287	XL.—XLI.
1121142	eis fis g a b ces dis (35)	ais h c d es fes gis (34)	875		h c cis es e f a (21) e f fis as a b d (20)	287	enh. v.
1112124	eis fis g as b ces des (40)	gisis ais h c des f (34)	910	XLVI.—XLVII.	e f fis g a b c (17) h c cis d e f g (16)	191	LIV.—LV.
1114212	gis a b ces dis eis fis (40)	e f ges asas h cis d (34)	910		a b h c e fis g (17) d es e f a h c (16)	191	enh. v.
1112142	eis fis g as b ces dis (40)	his cis d es f ges ais (39)	910	XLVIII.—XLIX.	e f fis g a b d (15)	187	XLVII.—XLVIII.
1112412	gis a b ces des eis fis (40)	cis d es fes ges ais h(39)	910		a b h c d fis g (15)	187	enh. v.
1111323	his cis d es fes g a (32)		1022	L.	c cis d es e g a (16)	195	XIII.
1111314	his cis d es fes g as (37)	fisis gis a b ces des (36)	1057	LI.—LII.	a b h c cis e f (21) d es e f fis a b (21)	252	XLIV.—XLV.
1111413	his cis d es fes gis a (37)	eis fis g as bb cis d (36)	1057		b h c cis d fis g (21) es e f fis g h c (21)	252	enh. v.
1111233	his cis d es fes ges a (39)		1085	LIII.—LIV.	b h c cis d e g (17) es e f fis g a c (18)	231	XXI.—XXII.
1111332	his cis d es fes g ais (39)		1085		a b h c cis e g (18) d es e f fis a c (17)	231	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niederigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des [12—n]-stufigen, ergänzenden Tonsystems
1111224	his cis d es fes ges as (44)	aisis his cis d es f g (39)	1120	LV.—LVI.	h c cis d es f g (19) fis g gis a b c d (18)	283	XXXVIII.-XXXIX.
1111422	his cis d es fes gis ais (44)	cis d es fes geses a h (39)	1120		cis d es e f a h (19) gis a b h c e fis (18)	283	
1111242	his cis d es fes ges ais (46)		1148	LVII.	h c cis d es f a (19) cis d es e f g h (19)	283 283	XLVI. enh. v.
1112115	cisis dis e f g as bb (42) fisis gis a b c des eses (43)	gisis ais h c des es fes (41)	1372	LVIII.—LIX.	c cis d es f fis g (20) g gis a b c cis d (19)	290	LXII.—LXIII. enh. v.
1115112	fis g as bb cisis dis e (43) h c des eses fisis gis a (42)	e f ges asas his cis d (41)	1372		cis d es e a b h (20) fis g as a d es e (19)	290	
1111215	cisis dis e f ges as bb (49) fisis gis a b ces des eses (50)	aisis his cis d es f ges (46)	1442	LX.—LXI.	b h c cis d e f (19) es e f fis g a b (20)	241	LX.—LXI. enh. v.
1111512	eis fis g as bb cisis dis (50) ais h c des eses fisis gis (49)	cis d es fes geses ais h (46)	1442		a b h c cis fis g (20) e f fis g gis cis d (19)	241	
1111134	gisis ais h c des eses f (48) cisis dis e f ges asas b (49)	ais his cis d es fes g (46)	1631	LXII.—LXIII.	a b h c cis d f (18) d es e f fis g b (19)	239	LVIII.—LIX. enh. v.
1111143	gisis ais h c des eses fis (49) cisis dis e f ges asas h (48)	his cis d es fes geses a (46)	1631		a b h c cis d fis (19) d es e f fis g h)18)	239	
1111125	gisis ais h c des eses fes (55) cis is dis e f ges asas bb (56)	aisis his cis d es fes ges (53)	1729	LXIV.—LXV.	a b h c cis d e (17) d es e f fis g a (16)	229	LXIV.—LXV. enh. v.
1111152	gisis ais h c des eses fisis (56) cisis dis e f ges asas his (55)	his cis d es fes geses ais (53)	1729		a b h c cis d g (16) d es e f fis g c (17)	229	
1111116	ais his cis d es fes geses (60)		2380	LXVI.	h c cis d es e f (20)	286	LXVI. enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
				ACHSTUFIGE TONSYSTEME			
11122122	e f fis g a h c d (16) a b h c d e f g (16)		168	I.			I.
11121222	e f fis g a b c d (17)		208	II.—III.			II.—III.
11122212	a b h c d e fis g (17)		208				
11212212	cis d e f g a b (18) f fis g a b c d es (20)		262	IV.			IV.
	a b h cis d e fis g (20) d es e fis g a h c (18)		262				
11212122	a b h cis d e f g (19) d es e fis g a b c (19)		262	V.—VI.			XI.—XII.
	c cis d e fis g a b (19) f fis g a h c d es (19)		262				
11121312	e f fis g a b cis d (20) a b h c d es fis g (20)		268	VII.			XXXIII.
11112222	h c cis d es f g a (20)		314	VIII.			XIII.
	cis d es e f g a h (20)		314				
11112213	cis d es e f g a b (21)		325	IX.—X.	b h c cis d e fis g (21) es e f fis g a h c (21)	268	XXV.—XXVI.
11113122	h c cis d es fis g a (21)		325		a b h c cis e f g (21) d es e f fis a b c (21)	268	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11211222	a b h cis d es f g (22)		326	XI.	h c cis es e f g a (22)	238	XXIV.
	cis d es f fis g a h (22)		326				
11131212	c cis d es fis g a b (22)		328	XII.—XIII.	e f fis g b h c d (22)	274	XXIX.—XXX.
					a b h c es e fis g (22)		
11121213	cis d es e fis g a b (22)		328		e f fis g a b c cis (22)	274	enh. v.
					a b h c d es f fis (22)		
11211213	cis d es f fis g a b (23)		333	XIV.—XV.			XXI.—XXII.
11211312	a b h cis d es fis g (23)		333				
12121212	d es f fis gis a h c (24)		384	XVI.	c cis es e fis gab (24)	332	XXXII.
11221122	d es e fis gis a b c (24)		388	XVII.	a b h cis es e f g (24)	330	XXXVI. enh. v.
	g as a h cis d es f (24)						
	cis d es f g gis a h (24)		388				
	fis g as b c cis d e (24)						
11112123	gis a b h c d es f (24)		392	XVIII.—XIX.	b h c cis d e f g (20)	268	XIV.—XV.
	cis d es e f g as b (26)				es e f fis g a b c (22)		
11113212	h c cis d es fis gis a (26)		392		a b h c cis e fis g (22)	268	
	e f fis g as h cis d (24)				d es e f fis a h c (20)		

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonische Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11112132	gis a b h c d es fis (25)		392	XX.—XXI.	a b h c cis es e g (23)	325	XXVII.—XXVIII.
	cis d es e f g as h (25)						
11112312	h c cis d es f gis a (25)		392		es e f fis g a c cis (23)	325	
	e f fis g as b cis d (25)						
11113113	cis d es e f gis a b (26)		400	XXII.	b h c cis d f fis g (22)	284	XX.
	fis g as a b cis d es (26)				es e f fis g b h c (24)		
	fis g gis a b cis d es (26)		400		a b h c cis e f fis (24)	284	
	h c cis d es fis g as (26)				d e es f fis a b h (22)		
11131122	g gis a b cis d es f (25)		402	XXIII.—XXIV.	e f fis g b h c d (19)	219	XVI.—XVII.
	c cis d es fis g as b (27)						
11122113	cis d es e fis gis a b (27)		402		a b h c d e f fis (19)	219	
	fis g as a h cis d es (25)						
11123112	c cis d es f gis a b (26)		406	XXV.—XXVI.	a b h c d f fis g (18)	212	VI.—VII.
	f fis g as b cis d es (28)						
11121132	gis a b h cis d es fis (28)				e f fis g a b h d (18)	212	
	cis d es e fis g as h (26)		406				

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischer Variante	Ordnungszahl des (12-n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11121123	gis a b h cis d es f (27) cis d es e fis g as b (27)		406	XXVII.–XXVIII.	e f fis g a b h cis (23) a b h c d es e fis (21)	274	XVIII.–XIX.
11132112	c cis d es fis gis a b (27) f fis g as h cis d es (27)		406		e f fis g b c cis d (21) a b h c es f fis g (23)	274	
11212113	cis d es f fis gis a b (28) fis g as b h cis d es (28)		412	XXIX.	f fis g a b c cis d (20) b h c d es f fis g (22) a b h cis d e f fis (22)	272	X.
					d es e fis g a b h (20)	272	
11111313	dis e f fis g as h c (28) gis a b h c des e f (28)		516	XXX.	es e f fis g gis h c (28) as a b h c cis e f (28)	412	XXXI. enh. v.
11111223	dis e f fis g as b c (29) gis a b h c des es f (31)		530	XXXI.–XXXII.	a b h c cis d e fis (21) d es e f fis g a h (20)	268	VIII.–IX.
11111322	dis e f fis g as h cis (31) gis a b h c des e fis (29)		530		a b h c cis d f g (20) d es e f fis g b c (21)	268	
11111232	dis e f fis g as b cis (32) gis a b h c des es fis (32)		544	XXXIII.	a b h c cis d e g (18) d es e f fis g a c (18)	256	V.
11131113	ais h c des e f fis g (30) dis e f ges a b h c (30)		644	XXXIV.	e f fis g b h c cis (24) a b h c es e f fis (24)	280	XLI. enh. v.
11114112	d es e f ges ais h c (31)		755	XXXV.–XXXVI.	es e f fis g h c cis (25)	329	XXXIV. XXXV.
11112114	ais h c cis d e f ges (31)		755		a b h c cis es e f (25)	329	enh. v.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Trans-Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
11111214	ais h c cis d es f ges (34)		776	XXXVII.-XXXVIII.	a b h c cis d e f (20) d es e f fis g a b (20)	266	XXXIX.–XL. enh. v.
11111412	cis d es e f ges ais h (34)		776		a b h c cis d fis g (20) d es e f fis g h c (20)	266	
11121114	ais h c des es e f ges (38)	hiscisd esffisgas (34)	804	XXXIX.	e f fis g a b h c (20)	220	XLII. enh. v.
	ais h c cis dis e f ges (38)	gisabhcisd esfes (34)	804				
11111133	eis fis g as a b ces d (34)		952	XL.	b h c cis d es e g (22)	324	XXIII.
	eis fis g gis a b ces d (34)		952		c cis d es e f fis a (22)	324	
11111124	eis fis g as a b ces des (41)	hiscisd esefgesas (39)	1001	XLI.–XLII.	a b h c cis d es f (21)	315	XXXVII.–XXXVIII.
11111142	eis fis g gis a b ces dis (41)	aishccisd esfesgis(39)	1001		h c cis d es e f a (21)	315	enh. v.
11111115	cisis dis e f fis g as bb (46)		1528	XLIII.	a b h c cis d es e (22)	324	XLIII. enh. v.
			NEUNSTUFIGE TONSYSTEME				
111211122	e f fis g a b h c d (20)		240	I.			I.
111112122	a b h c cis d e f g (21) d es e f fis g a b c (22)		293	II.–III.			II.–III.
111112212	a b h c cis d e fis g (22) d es e f fis g a h c (21)		293				
111212112	e f fis g a b c cis d (22) a b h c d es f fis g (23)		299	IV.–V.			V.–VI.
111211212	e f fis g a b h cis d (23) a b h c d es e fis g (22)		299				

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111111222	a b h c cis d es f g (24)	effisggisabcd (23)	360	VI.	h c cis d es f g a (22)	348	IV.
	cis d es e f fis g a h (24)	fisgasabhcde (23)	360				
111122112	cis d es e f g a b h (24)		360	VII.—VIII.			XII.—XIII.
111121122	h c cis d es f fis g a (24)		360				
111121212	c cis d es e fis g a b (24)		362	IX.			XI.
11111213	cis d es e f fis g a b (25)		367	X.—XI.			XVII.—XVIII.
111111312	a b h c cis d es fis g a (25)		367				enh. v.
112112112	a b h cis d es f fis g (26)		370	XII.			XVI.
111121113	gis a b h c d es e f (26)				b h c cis d e f fis g (24)		
	cis d es e f g as a b (27)		430	XIII.—XIV.	es e f fis g a b h c (25)	305	XIV.—XV.
111131112	h c cis d es fis g gis a (27)				a b h c cis e f fis g (25)		
	e f fis g as h c cis d (26)		430		d es e f fis a b h c (24)	305	
111113112	c cis d es e f gis a b (28)				a b h cis d f fis g (23)		
	f fis g as a b cis d es (29)		444	XV.—XVI.	des e f fis g b h c (24)	303	IX.—X.
111112113	cis d es e f fis gis a b (29)				a b h c cis d e f fis (24)		
	fis g as a b h cis d es (28)		444		d es e f fis g a b h (23)	303	

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	Transposition (Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordnungszahl des Tonsystems	Zentrale und minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordnungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111111123	gis a b h c cis d es f (29)				c cis d es e f fis g a (23)	355	
	cis d es e f fis g as b (30)		448	XVII.—XVIII.			VII.—VIII.
111111132	gis a b h c cis d es fis (30)				a b h c cis d es e g (23)	355	
	cis d es e f fis g as h (29)		448				
111111114	ais h c cis d es e f ges (36)		852	XIX.	b h c cis d es e f fis (28)	370	XIX. enh. v.
		ZEHNSTUFIGE TONSYSTEME					
1111121112	a b h c cis d e f fis g (25)						
	d es e f fis g a b h c (25)		330	I.			I.
1111111122	a b h c cis d es e f g (26)		394	II.			
	h c cis d es e f fis g a (26)		394				II.
1111111212	c cis d es e f fis g a b (27)		401	III.			
	a b h c cis d es e fis g (27)		401				III.
1111112112	a b h c cis d es f fis g (28)		406	IV.			
	cis d es e f fis g a b h (28)		406				IV.
1 111211112	gis a b h c d es e f fis (30)						
	cis d es e g as a b h (30)		478	V.	a b h c cis es e f fis g (32)	380	VI.
	h c cis d es f fis g gis a (30)						
	e f fis g as b h c cis d (30)		478				

I.	II.	III.	VI.	V.	VI.	VII.	VIII.
Die für das Tonsystem bezeichnende Intervallgruppe	Zentrale Transposition (Transpositionen) des Tonsystem	(Transposition Transpositionen) mit minimaler Wertziffer	Wertziffer des Tonsystems	Ordungszahl des Tonsystems	Zentrale minimale Transposition (Transpositionen) der die niedrigste Wertziffer aufweisenden enharmonischen Variante des Tonsystems	Wertziffer der enharmonischen Variante	Ordungszahl des (12—n)-stufigen, ergänzenden Tonsystems
111111113	gis a b h c cis d es e f (31) cis d es e f fis g as a b (31)		486	VI.	b h c cis d es e f fis g (29)	409	V.
	fis g gis a b h c cis d es(31) h c cis d es e f fis g as (31)		486		a b h c cis d es e f fis (29)	409	
ELFSTUFIGE TONSYSTEME							
111111112	a b h c cis d es e f fis g (30)		440	I.			I.
ZWÖLFSTUFIGES TONSYSTEM							
111111111	d es e f fis g gis a b h c cis(36) g as a b h c cis d es e f fis (36)		572	I.			—

Die Intervallenzahl des für das Tonsystem bezeichnenden strukturellen Faktors finden wir in der I. Kolonne der zweiten Tafel. Diese Zahlen bestimmen einen Modus, aus welchem die übrigen Modi leicht aufgebaut werden können. Von den Zahlengruppen, die die Intervalle angeben, ist immer diejenige auf der Tafel vermerkt, die den kleinsten mathematischen Wert hat.

Die Strukturformeln der häufigsten fünfstufigen Modi urserer Volksmusik sind z. B. folgende: 22323 (»do«-Finalis), 23223 (»sol«-Finalis), 23232 (»re«-Finalis), 32232 (»la«-Finalis), und 32322 (»mi«-Finalis). Von diesen schreiben wir also die Intervallgruppe 22323, die den auf »do« schliessenden Modus anzeigt, in unsere Tafel ein.

Die Transpositionstöne des in der Quintenreihe zentral gelegenen Tonsystems finden wir in der II. Kolonne der zweiten Tafel. (Das Tonsystem wird immer von jenem Modus vertreten, dessen Struktur in der I. Kolonne vermerkt ist.) Die in Klammern stehende Zahl bezeichnet den Quintenwert der Transposition.

Unter den Transpositionen unserer Pentatonie ist z. B. »c-d-e-g-a« zentral (der Modus ist in der I. Kolonne festgesetzt):

E
A
D
G
C

die Wertziffer ist 6, weil »a« und »g« um je eine Quint, »e« und »c« um je zwei Quinten vom »d«-Zentrum entfernt sind.

Nicht in jedem Tonsystem ergibt die zentrale Transposition die kleinste Wertziffer. In der III. Kolonne ist die minimal wertbezifferte Transposition solcher abweichender Tonsysteme und die bezügliche Wertziffer vermerkt. (Wo mehrere gleich minimal wertbezifferte Transpositionen vorhanden sind, haben wir die am zentralsten gelegene gewählt.)

Zum Beispiel: die Wertziffer der zentralen Transposition »h-c-d-f-g« des Fünftonsystems 12324 ist 9 (h = 3,c = 2,d = 0, f = 3,g = 1), während die Wertziffer von »fis-g-a-c-d« 8 ist (fis = 4,g = 1,a = 1,c = 2,d = 0), letztere stellt die minimale Transposition dar.

In der IV. Kolonne steht die Wertziffer der Tonsysteme, d. h. die Summe der Wertziffern der Transpositionen, die das »d« berühren.

Zum Beispiel hat jene Transposition unserer Pentatonie, deren äusserster Ton in Dominantrichtung »d« ist, also: »b-c-d-f-g« die Wertziffer 10, jene, deren äusserster Ton in Subdominantrichtung »d« ist, also: »d-e-fis-a-h« die Wertziffer 10, die zwischenliegenden Transpositionen und Wertziffern sind: »f-g-a-c-d« (7),

»c-d-e-g-a« (6) und »g-a-h-d-e« (7). Die Wertziffer des Tonsystems ist demnach: 10+7+6+7+10 = 40.

Auf Grund der in der IV. Kolonne berechneten Wertziffern können wir die Reihenfolge der Tonsysteme aufstellen. In ziemlich vielen Fällen ist aber zu beobachten, dass die Wertziffer von je zwei Tonsystemen die gleiche ist. Bei solchen Tonsystem-Paaren stellen die strukturellen Faktoren, die Quintenreihenformeln und die Wertziffern der Transpositionen gegenseitige Umkehrungen dar.

Zum Beispiel ist die Formel der Intervallgruppe des harmonischen Mollsystems: 1212213 (»cis-d-e-f-g-a-h«), die Umkehrung dieser Zahl: 1213122 (»fis-g-a-b-cis-d-e«) ist für ein anderes Tonsystem bezeichnend. Nachstehend die Darstellung der Tonsystem-Paare in der Quintenreihe:

Cis	
—	Fis
—	H
E	—
A	A
D	D
G	G
—	C
F	—
B	—
	Es

Die Wertziffernreihen der »d« enthaltenden Transpositionen sind:

20-23-20-17-16-17—20-25-30-35
35-30-25-20-17-16—17-20-23-28

Die Wertziffer der beiden Tonsysteme ist gleichermassen: 231.

Die römischen Ziffern in der V. Kolonne der zweiten Tafel bezeichnen die Ordnungszahlen der Tonsysteme, die Tonsystem-Paare erhalten Doppelzahlen. Wenn auch äusserst selten, so kommt es doch vor, dass auch 3—4 Tonsysteme dieselben Wertziffern aufweisen. In solchen Fällen entscheidet bei der Frage der Anordnung die Wertziffer der minimalen (zugleich meist zentralen) Transposition.

Der Schwerpunkt unserer bisherigen Untersuchungen fiel auf den strukturellen Faktor der Tonsysteme. Den quantitativen Faktor nahmen wir lediglich als das natürliche gruppenbildende Prinzip der Tonsysteme zur Kenntnis. Jedoch bestimmt der quantitative Faktor nicht bloss die Zahl der Töne der Tonsysteme, sondern weist zugleich auch darauf hin, wieviel Töne der Zwölfstufigkeit im betreffenden System *nicht* vorkommen. Die weissen Tasten des Klaviers lassen z. B. das siebenstufige diatonische System erklingen, während die schwarzen Tasten das Fünftonsystem bilden. Jegliches Tonsystem mit quantitativem Faktor »n« besitzt ein solches ergänzendes System mit quantitativem Faktor »12-n«. (Vergleiche die Spalten »insgesamt« der IV. Kolonne unserer ersten Tafel.)

In unserer Beilage ist die Darstellung aller Tonsysteme in der Quintenreihe derart, dass die ergänzenden Systeme nebeneinander zu liegen kommen.

Blättern wir beispielsweise die Quintenreihen der Fünfton- und Siebentonsysteme auf. Die erste Formel stellt das I. Fünftonsystem dar. Die vollen Kreise bezeichnen Töne, deren Namen von der am Anfang der Zeile befindlichen Quintenreihe abzulesen ist. In den Formeln der ergänzenden Siebentonsysteme sind die Töne des Systems mit × bezeichnet, diese sind natürlich nicht auf »d« zentral. Der Formel nach ist also die Ergänzung des I. Fünftonsystems das I. Siebentonsystem. Das wird auch durch die zwei daneben befindlichen Formeln, die das I. Siebentonsystem und dessen Ergänzungssystem anzeigen, bewiesen.

Oft ist das ergänzende, mit × Tönen bezeichnete System die enharmonische Variante irgendeines von uns bestimmten Systems (was durch die Identität des strukturellen Faktors bestätigt wird). Zum Beispiel wird das II.—III. Fünftonsystem-Paar durch die enharmonische Variante des XXXI.—XXXII. Siebentonsystem-Paares ergänzt.

Zur Vervollständigung ist auf unserer Quintenreihe immer auch die Formel der enharmonischen Variante mit der kleinsten Wertziffer zu sehen. Deren zentrale Transposition (Transpositionen) auf »d« und die Wertziffer der Transposition sind in der VI. Kolonne der zweiten Tafel angegeben. Die in der VII. Kolonne befindliche Zahl ist die Wertziffer dieses Systems enharmonischer Varianten.

Die römische Ziffer der VIII. Kolonne zeigt an, welches [12-n] stufige Tonsystem durch das in der V. Kolonne mit Ordnungszahl versehene System ergänzt wird. (Dieser Hinweis erleichtert die Orientierung in der Beilage.)

Zum Beispiel sind die zentralen Transpositionen der oben angeführten siebenstufigen XXXI.—XXXII. Tonsysteme:

XXXI.	XXXII.
ais-h-c-des-es-f-gis,	ais-h-c-des-es-fis-gis,
dis-e-f-ges-as-b-cis.	dis-e-f-ges-as-h-cis.

Die zentralen Transpositionen auf »d« des als Ergänzung des fünfstufigen II.—III. Tonsystem-Paares entstandenen Siebentonsystem-Paares sind folgende:

e-f-fis-g-a-h-d,	e-f-fis-g-a-c-d,
a-b-h-c-d-e-g.	a-b-h-c-d-f-g.

Aus den Beispielen erhellt, dass es sich hier um gegenseitige enharmonische Varianten handelt.

Die Umkehrung des strukturellen Faktors eines jeden alleinstehenden Tonsystems ergibt dasselbe System, seine Quintenreihe-Formel ist mit »d« symmetrisch (bei ungerader Quintenzahl) oder mit der Achse »d-a« (bei geradzahligen Quinten), die Wertziffern der Transpositionen wachsen vom Zentrum proportional an.

Beispiel: die Zahlreihe der Intervallgruppe des I. Siebentonsystems (Diatonie) ist: 1221222, die Umkehrung, begonnen von der vierten Zahl (das ist beliebig): 1221222. Die Quintenreihe-Formel ist auf »d« symmetrisch (siehe Beilage), die Wertziffern der Transpositionen sind: 21-16-13-12-13-16-21.

Es kommt vor, dass die Formel manches alleinstehenden Tonsystems kein symmetrisches Bild bietet. In solchen Fällen bezeichnen Formel und Umkehrung zwei verschiedene enharmonische Varianten des gleichen Systems. Diese Systeme besitzen aber immer auch eine enharmonische Variante, deren Töne auf »d« symmetrisch sind.

Siehe z. B. in der Beilage die Formeln des XXXV. Tonsystems (sechsstufig), welches das XII. Tonsystem (sechsstufig) ergänzt.

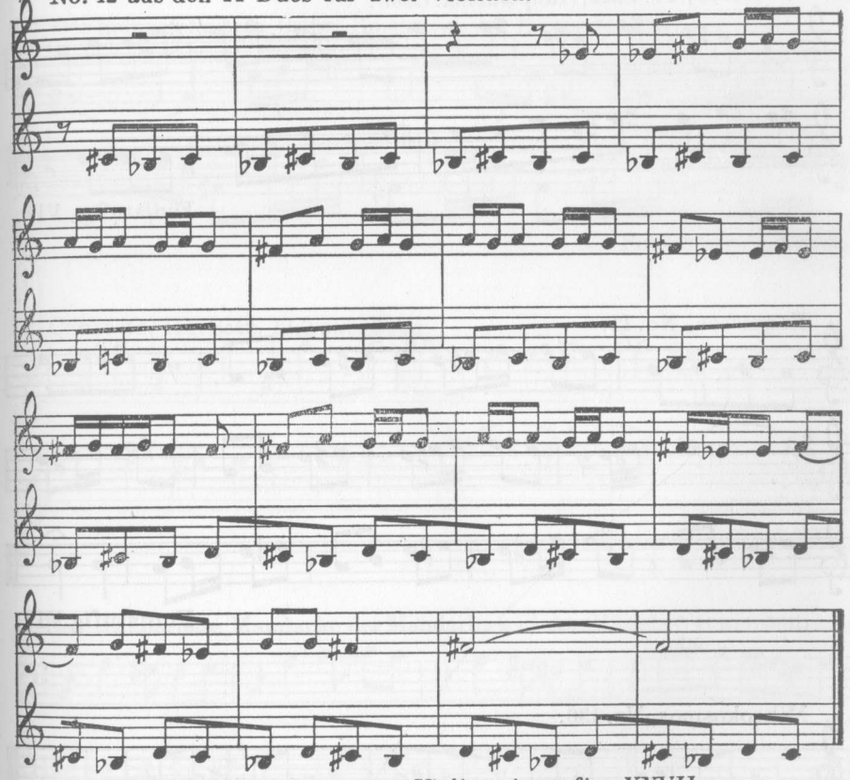
Unsere Ausführungen sind damit beendet. Die auf deduktive Weise, aus mathematischen und musiktheoretischen Erwägungen abgeleiteten Tonsysteme erschöpfen alle Möglichkeiten der temperierten Halbton-Zwölfstufigkeit. Zwischen der Anordnung der Systeme und den bisher bekannten lebendigen Melodien kann eine beachtenswerte Parallele gezogen werden. Erfahrungen werden bestätigen, dass wir aus dem Tonbestand der niedriger wertbezifferten Tonsysteme die meisten Melodien kennen.

Nebenbei ist noch zu bemerken, dass unsere Tonsystem-Tafeln nicht nur die Möglichkeiten der Melodiebestände erschöpfen, sondern auch alle Fälle des Zusammenklanges: 3 verschiedene Töne bilden also nicht nur 19 Tonsysteme, sondern auch 19 Akkordarten. (Die Modi entsprechen den Akkordumkehrungen.) Auch hier ist eine umfassendere Deutung der enharmonischen Varianten möglich. Allgemein bekannt ist z. B. die Enharmonie von Dominantseptakkord und übermässigem Quintsextakkord, usw.

Zum Abschluss unserer Abhandlung führen wir aus Werken Bartóks einige Melodiebeispiele seltenerer Tonsysteme an. (Beispiele aus der Volksmusik sind in der unser Thema streifenden Arbeit von Lajos Bárdos reichlich vorhanden, weshalb wir davon absehen, ähnlich geartete Beispiele zu bringen. Für eine vollständige Beispielsammlung reicht weder das Material der Volksmusik, noch das der Kunstmusik. Es ist sogar vorauszusetzen, dass die lebendige Musik durchaus *nicht alle* Möglichkeiten erschöpfen wird.) Man betrachte unsere systematisierende Arbeit jedoch keineswegs als endgültig abgeschlossen. In unseren Untersuchungen gingen wir von zwei theoretischen Voraussetzungen aus: die temperierte Zwölfstufigkeit und die freie Deutung der Enharmonie. Die Entwicklung führte von Zweiton-, Dreiton-Melodien zur Fünfstufigkeit. Die Einbürgerung der Pien-Töne (einer nicht überall bekannten Erscheinung) schuf die Siebenstufigkeit. Die chromatischen Töne fügten sich den ganzen Tönen ein und errangen in der lebendigen Musik bereits Selbständigkeit. Noch heute lässt die Theorie ihre Namen ableiten und die Temperierung lässt sogar ihre enharmonische Vertauschung zu.

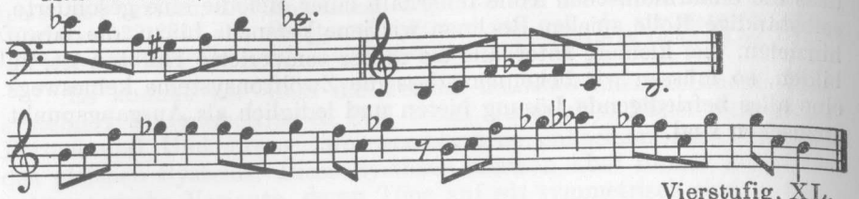
In der Kunstmusik wird es aber zu einer immer häufigeren Erscheinung, dass die enharmonischen Töne innerhalb einer Melodie eine gesonderte, selbständige Rolle spielen. Rechnen wir jene Versuche hinzu, die darauf hinzielen, viel kleinere Intervalle als es der temperierte Halbton ist, zu bilden, so müssen wir bekennen, dass die Zwölftonsysteme keineswegs eine alles befriedigende Lösung bieten und lediglich als Ausgangspunkt anzusehen sind.

No. 42 aus den 44 Duos für zwei Violinen.



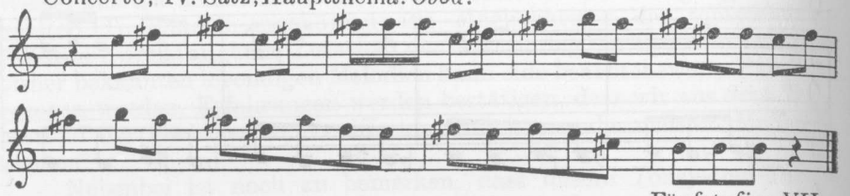
1. Violin: vierstufig, XXVII.
1.u.2. Violin zusammen: achtstufig, XII.

Mikrokosmos, No. 109.



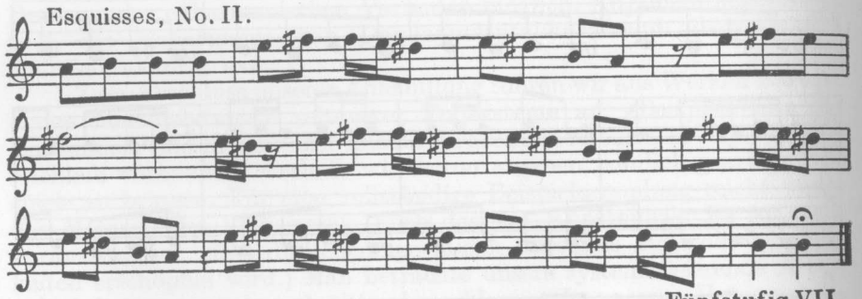
Vierstufig, XL.
Fünfstufig, LII.

Concerto, IV. Satz, Hauptthema. *Oboa.*



Fünfstufig, VII.

Esquisses, No. II.

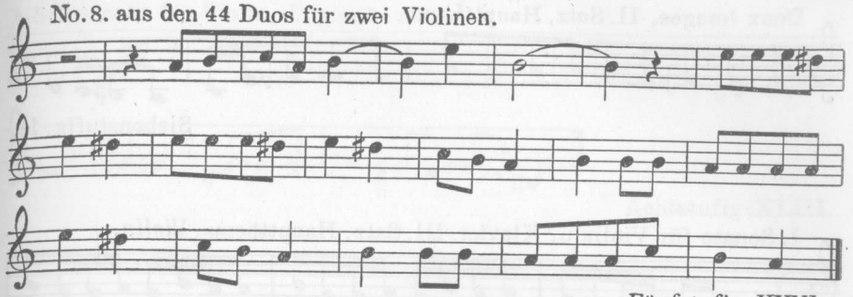


Fünfstufig VII.

Mikrokosmos, No. 136.

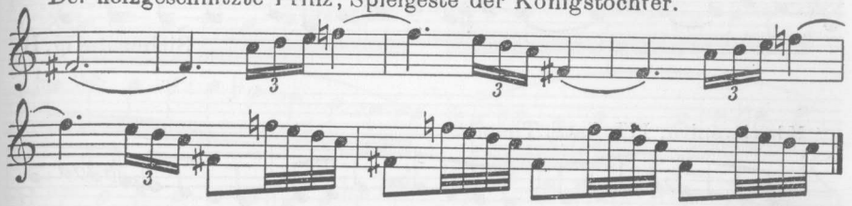
Fünfstufig, XXIII.

No. 8. aus den 44 Duos für zwei Violinen.



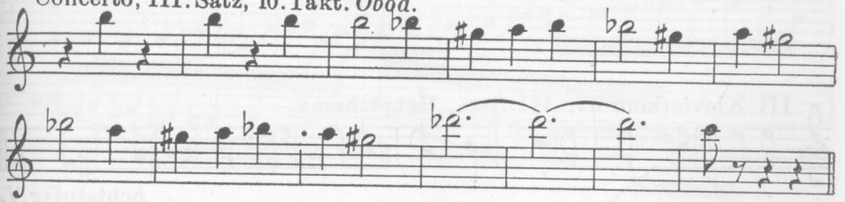
Fünfstufig, XXVI.

Der holzgeschnitzte Prinz, Spielgeste der Königstochter.



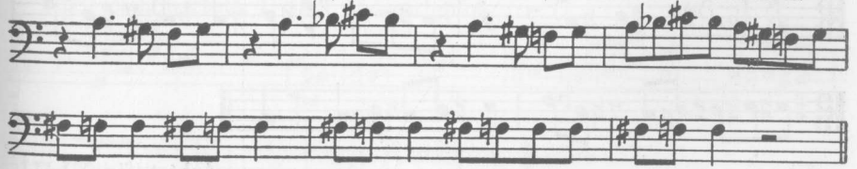
Fünfstufig, XXXIX.

Concerto, III. Satz, 10. Takt. *Oboa.*



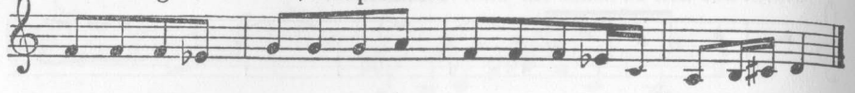
Sechsstufig, LXXX.

Der wunderbare Mandarin; der Mandarin will das Mädchen erwischen.



Sechsstufig, LI.

Deux images, II. Satz, Hauptthema.

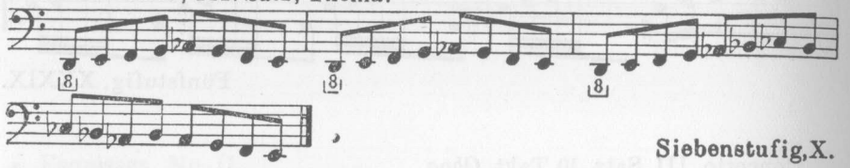


Siebenstufig, II.

I. Sonate für Violin u. Klavier, III. Satz, Hauptthema. *Violin.*

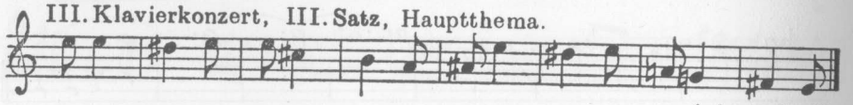
Siebenstufig, II.

Klaviersuite, III. Satz, Thema.



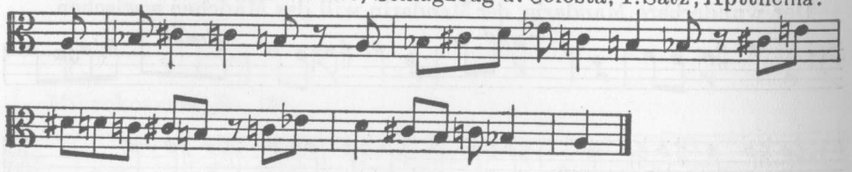
Siebenstufig, X.

III. Klavierkonzert, III. Satz, Hauptthema.



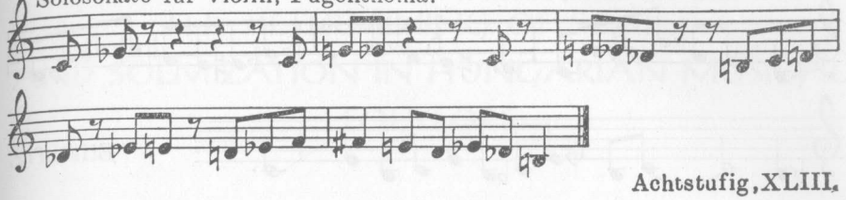
Achtstufig, V.

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug u. Celesta, I. Satz, Hptthema.



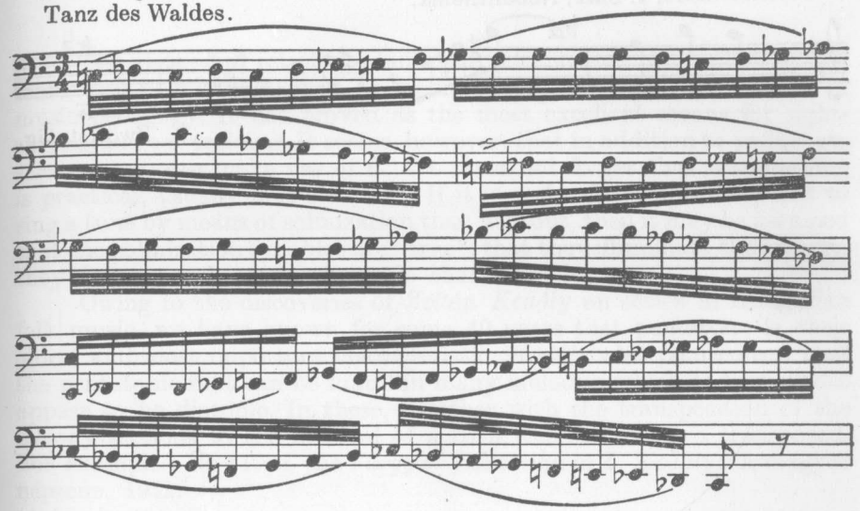
Achtstufig, XLIII.

Solosonate für Violin, Fugenthema.



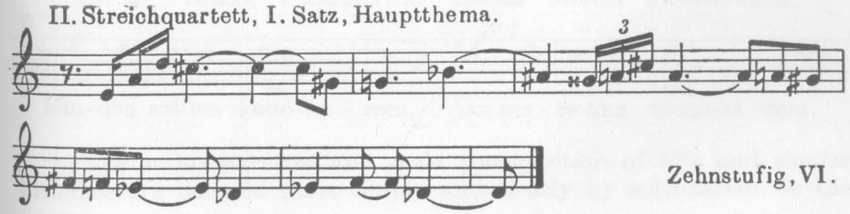
Achtstufig, XLIII.

Der holzgeschnitzte Prinz.
Tanz des Waldes.



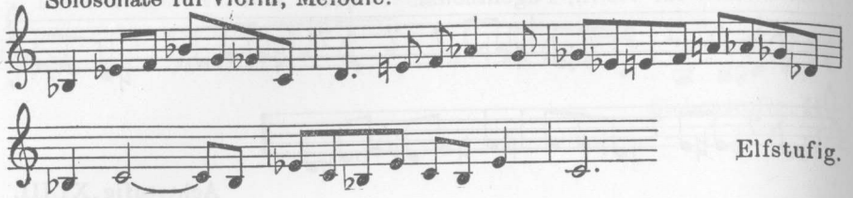
Neunsfig, I.

II. Streichquartett, I. Satz, Hauptthema.



Zehnstufig, VI.

Sólosonate für Violin, Melodie.



Elfstufig.

Violinkonzert, I. Satz, Nebenthema.

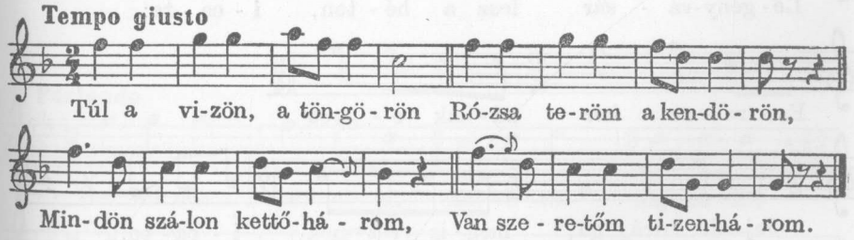
Zwölfstufig.

PÁL JÁRDÁNYI

THE DETERMINING OF SCALES AND SOLMIZATION IN HUNGARIAN MUSICAL FOLKLORE

The method of relative solmization (at all times the tonic in major is *do*, and in minor *la*) may be credited with unparalleled successes in music pedagogy. It has proved as the most excellent means for sight-singing and ear training. It seems, however, that in addition to pedagogy, science, too, can make use of it. We must not forget that if something is practical, usually it is also true. If it is easier for a music student to sing a tune by means of solmization than without, then it may be assumed that the solmization syllables are "true", that they illuminate the melody, they denote, and express its scale characteristics.

Owing to the discoveries of *Zoltán Kodály* on scales in Hungarian folk music, we have known for some 40 years that pentatony is their oldest and most important characteristic. *Kodály* also pointed out that the pentatonic root can be found in many melodies which at first glance appear to be diatonic. In these, together with the transposition of the melody sections to the interval of a fifth, the scale also is transposed. For example : No 61. of the *Vargyas'* Collection in *Z. Kodály:* A magyar népzene. 1952.

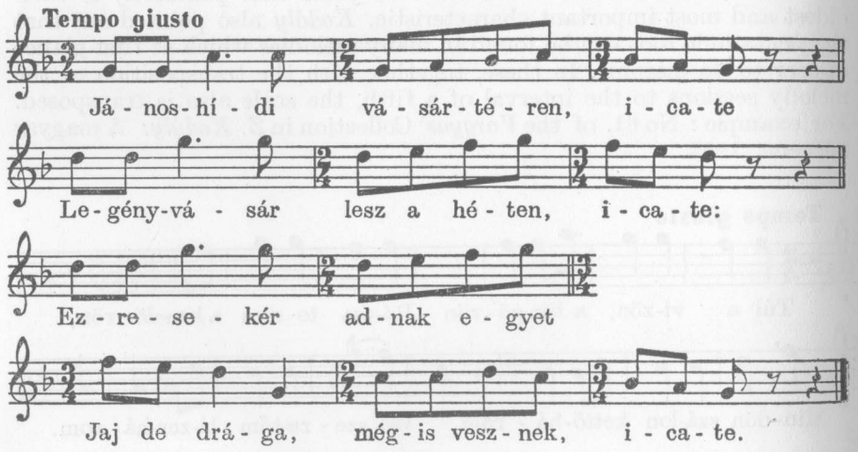


The scale character and scale transposition of this and similar melodies are denoted most simply and clearly by solmization. Is the

upper stratum of this melody pentatonic? Obviously it is, for the tones c^2-d^2-f^2-g^2-a^2 give a clear anhemitonic pentatonic scale. Its solmization is *sol-la-do-re-mi*. (N. B. A constant rule for the solmization of the anhemitonic pentatonic scale is that only the syllables do-re-mi-sol-la may be included in it!) But if we examine the second half of the melody in the lower stratum we again find a pentatonic scale: g^1-b-flat^1-c^2-d^2-f^2. Its solmization is *la-do-re-mi-sol*. Hence, in the upper stratum $d^2 = la$, and in the lower stratum $g^1 = la$. In other words there are two *la* scales, two pentatonic systems in the melody. Solmization clearly shows the presence of the two pentatonic systems. Should we try to sing the foregoing melody within one system of solmization, we would have to resort to the use of alien syllables (*fa* or *ti*) which are not present in pentatony. If we continued the solmization of the upper stratum ($d^2 = la$) in the lower section, the solmization syllable *fa* would fall on the b-flat note of the lower stratum. And the other way around: should we force the syllables of the lower stratum ($g^1 = la$) upon the upper stratum, the highest note (a) in the melody would be *ti*. Both solmizations would be falsifications because we would be attaching syllables not present in the pentatonic system to some notes which belong in the pentatonic system.

The presence of two systems, the transposition of the scale, is characteristic not only of *pentatonic* melodies. We find it also in *diatonic* melodies constructed on the interval of the fifth. For example:

Ibid. 430.

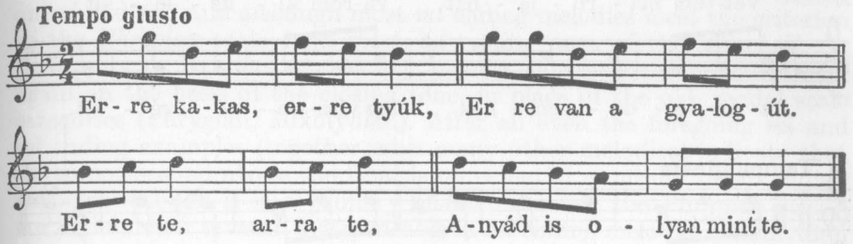


The scale of the foregoing melody — for want of a better name — used to be called Dorian. It would appear that this conclusion tells

almost nothing about the scale character of the melody. By mechanically placing the notes of the melody in a row we do in fact get a Dorian scale, but we have failed to show that this so-called Dorian scale stems from the transposition of a minor tetrachord melody section to the interval of a fifth. Solmization, on the other hand, (if we sing the lower stratum with $g^1 = la$, and the upper stratum with $d^2 = la$) reveals the scale essence of the melody, and leaves no need for further explanation and arguments. Without a doubt the substitution of "two-system diatonic melody with a *la* ending" for the technical term "Dorian" would be more to the point.

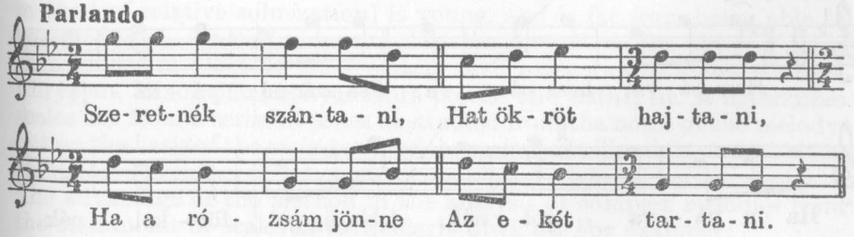
Belonging also in this scale category are the so-called Dorian melodies in which, although there is hardly any or no fifth relationship between the melody sections, the two layers of the tune are so clearly and distinctly divided from each other that we can hear and feel the presence of two separate minor tetrachord or minor pentachord scales. For example:

Ibid. 264.



All melodies with *la* endings in which there is no transposition of scale are built on a single system. Ex.:

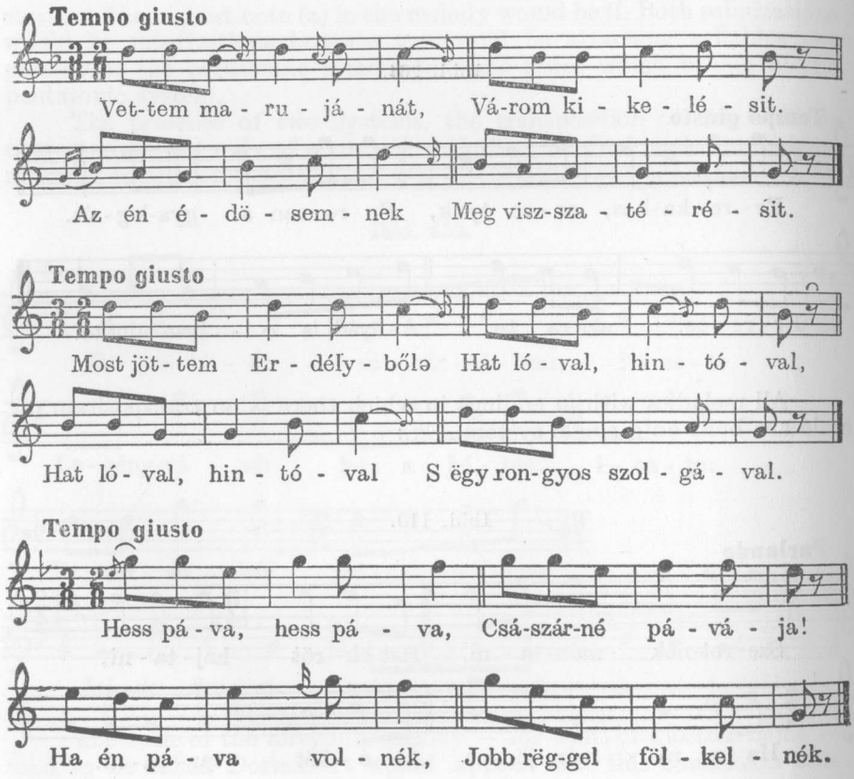
Ibid. 110.

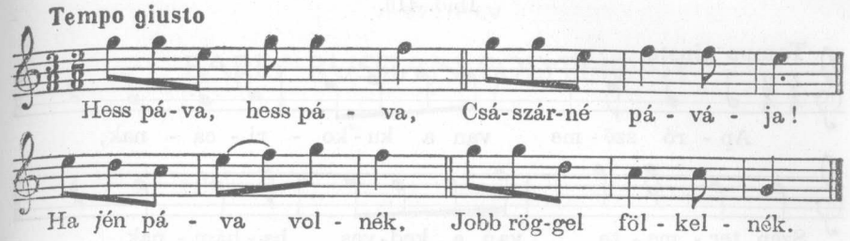


The above example proves that a melody showing traces of a stratifying fifth structure is *not* necessarily of two systems. If in the upper stratum in place of the major sixth of the melody's basic tone we hear a *minor* sixth, we do not hear any scale transposition whatever. In the upper stratum as well as in the lower the $g^1 = la$ solmization appears to be the most natural.

Beside the great mass of one- and two-system, pentatonic and diatonic melodies with *la* endings, those with *do* endings (that is, of a major character) are fewer in Hungarian folk music. Outside of them the groups with *sol* and *mi* endings are important. Hungarian folk songs may be divided into four main scale groups on the basis of our researches up to now — *la* ending, *do* ending, *mi* ending and *sol* ending. We may characterize the four groups most simply with four variants of one and the same melody :

Ibid. 293—296.





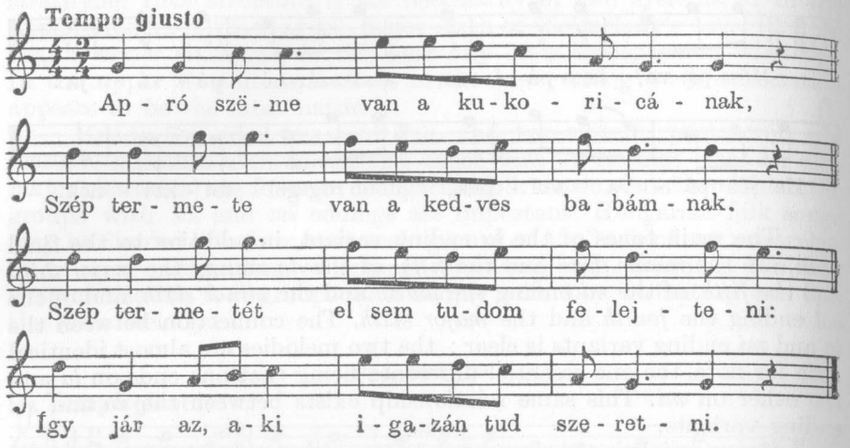
The main tones of the *la* ending variant, in addition to the final tone, are the *minor third* and the *fifth*, of the *do* ending the *major third* and the *fifth*, of the *mi* ending the *fourth* and the *minor sixth*, and of the *sol* ending the *fourth* and the *major sixth*. The connection between the *la* and *mi* ending variants is clear : the two melodies are almost identical note for note, the one essential difference being that one ends on *la* and the other on *mi*. This same relationship exists between the *do* and *sol* ending variants.

In our opinion, the uncommonly important role of the fourth and sixth above the final tone stamps the strongest mark on the tunes ending on *mi* and *sol*. And although most *mi* ending melodies meet the criterion of the *Phrygian* scale (and most *sol* ending ones of the *Mixolydian)*, it appears to be more proper and correct to group the melodies here again on the basis of the closing tone, in place of the old, modal scale categories (Phrygian, Mixolydian). After all even the foregoing *mi* and *sol* ending examples (together with many other melodies) indicate that the minor second above the final is no essential requisite for *mi* ending melodies (though it is a primary characteristic of the Phrygian scale), nor is the minor seventh indispensable in *sol* ending melodies (Mixolydian character).

*

It is not the purpose of our paper to present an exhaustive, complete study of the scale types of Hungarian folk music. It only proposes to give information on a method of determining scales. This method (the method of relative solmization) is young, and is far from being able to boast of final, conclusive results. But the present results already prove that its use in place of the generally used categories of scales (Dorian, Phrygian, Mixolydian, etc.) is more precise and authentic. It determines scales not from a series of tones abstracted from the notes of the melody, but on the basis of the main tones of the melody. It illuminates the hidden scale characteristics of a melody more clearly than all earlier methods. The advantage of the method in the analysis of complex melodies from the standpoint of scales is particularly obvious. For example :

Ibid. 416.



Sections 1. and 4. of the foregoing melody are unequivocally *sol* endings. If we examine the two middle sections separately, we gain a melodic pattern that is characteristic of the upper stratum of two-system *la* ending melodies. The correct solmization would be : sections 1. and 4. g^1 = *sol*, and sections 2. and 3. d^2 = *la*. It is clear, therefore, that our melody is a cross between a *sol* and a *la* ending scale type. What did the old terminology say about the scale of such a melody? Simply that it was Mixolydian. Yet, this is obviously something *other* than a typical Mixolydian.

Melodies with "mixed" scales similar to the above are not rare in Hungarian folk music. In addition to a crossing of the *la* and *sol* types, we have examples of the crossing of *la* and *mi* types too. And outside of these, a meticulous examination by means of solmization throws light on the existence of many extremely complex scale structures. It is certain that the introduction of relative solmization in Hungary is a great gain not only for music pedagogy, but also for musicology.

V. BELIAEV

EARLY RUSSIAN POLYPHONY

The present paper is a short survey of the characteristics of the early forms of the Russian *written vocal* polyphony as documented in the Russian non-linear (neumatic) manuscripts.

These documents have never been adequately studied. This account for the considerable contradictions that are involved in the interpretations of this form of Old-Russian musical art, offered by the different scholars. This was how one of the most outstanding researchers of Russian liturgical chant *D. V. Rasumovsky* in his *Tserkovnoie penie v Rossii* ("Liturgical Chant in Russia"), published in 1867 in Moscow, describing the earliest form of Russian polyphony called *strochny* chant and for the first time publishing, in order to illustrate his description, *strochny* three-voiced polyphony after the pattern of the "*trekh-strochny* linear demestic chant of the end of the 17th century" from the library of *V. F. Odoevsky*, found it sufficient to characterize this type of Old-Russian polyphony with the following : "*trekh-strochny* demestic chants contained, in fact, not many harmonic perfections : intervals such as seconds occur very frequently in it".

At the turn of the century one of the greatest scholars studying Russian ecclesiastical chant was *A. V. Preobrazhensky* who in his work *Ocherki istorii tserkovnogo penia v Rossii* ("Essay on the History of Liturgical Chant in Russia"), published in a second edition in 1910, and carrying photostatic copies of a number of pages from the original manuscripts of *strochny* polyphony, writes as follows : "the original form of polyphonic singing in Russia is the so-called *strochny* chant which serves as a sort of link between the old and the new chant as far as it *comprises the non-linear kriukovoi notation* (of homophonic compositions, *V. B.) and the new polyphony*". Incorrectly characterizing *strochny* polyphony and ascribing to it features that belong to a later form of the *znamenny* polyphony he writes : "the harmonic accompaniment to the basic melody consisted of triads in different positions and inversions ; the position of the accompanying voices corresponded to the concept of the chord

at that time in Russia and was far from being correct . . . In general, harmony was rather imperfect, noisy, vague, blurring the basic melody sung by the middle voice".

If such outstanding experts in the field of Russian liturgical chant as *Rasumovsky* and *Preobrazhensky* characterized *strochny* polyphony so superficially and inexactly, then it is no wonder that the great historian of Russian musical culture *N. F. Findeisen*, who wrote later than *Rasumovsky* and *Preobrazhensky* and was no expert of Old-Russian chant, in his *Ocherki po istorii muzyki v Rossii* ("Essays on the History of Music in Russia") published in 1928, alltogether refuses to characterize *strochny* polyphony, stating that the Khazan notation, with which the works on this polyphony had been recorded, "has remained unstudied up till now".

In stating that the Khazan notation has been left unstudied, *Findeisen* is at the same time both right and wrong. He is wrong insofar as one of the great many manuscript alphabets of this notation, called also *demestvenny* („demestic") or *putevoi*, was published — although in a somewhat crude and unelaborate form — by *Rasumovsky* in his above quoted work. He is right insofar as the works of *strochny* polyphony recorded in this notation have, with the exception of occasional patterns, not been deciphered, though they number several hundreds and include also *stikhera* from the "*Oktoikh*" sung during the vigil and the liturgy.

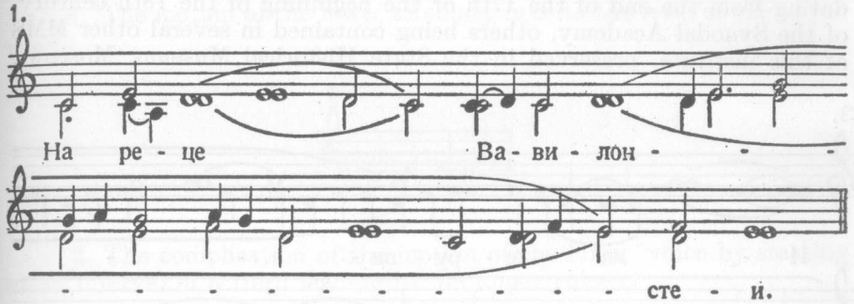
The recent access to new material concerning the different forms of Old-Russian polyphony enables us to examine more closely their characteristic features. This is the task of the present paper which, therefore, is necessarily only a preliminary study of Old-Russian polyphony.

*

The principal feature of early Russian written vocal polyphony is that this polyphony *arose through a change that had come about in the homophonic ecclesiastical melodies and principally in those of the basic raspev of the Russian church—the znamenny raspev* on the basis of combining these melodies with the contrapuntal voices accompanying them. Hence, insofar as Russian written polyphony arose as a result of the complication of the original homophonic chant of the Russian Church, the melodic patterns of which served as canti firmi for the early Russian polyphonic compositions, by no means could the origins of this polyphony be dated back earlier than the 11th century, that is, by no means earlier than the introduction into Russia of Christian chant, the principal Russian form of which was the *znamenny raspev*. Insofar as the style of *strochny* polyphony reached its full development in the 16th century, as seen from the manuscripts that have come down to us, the emergence of Russian

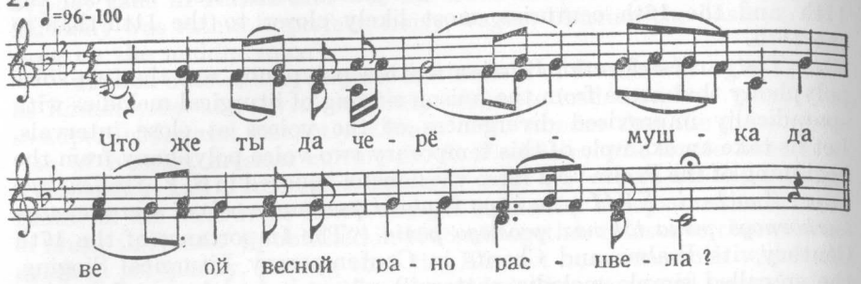
written polyphony will have to be placed somewhere between the 11th and the 16th centuries, most likely closer to the 11th than to the 16th.

The earliest form of Russian written polyphony was the two-voice polyphony that arose from the unison singing of liturgical melodies with sporadically improvised divergences of the voices at close intervals. Let us take an example of this temporary two-voice polyphony from the beginning of the Psalm "Na retse vavilonstei" quoted in *S. V. Smolensky*'s paper *Znachenie XVII veka i ego kantov i psalmov v oblasti sovremennogo tserkovnogo penia tak naz. prostogo penia* ("The Importance of the 17th Century, its Psalms and Chants in Contemporary Liturgical Singing, the so-called simple melodic pattern"), where it had been taken over from the lithographed repertory of the historic concerts given by the Moscow Synodal Academy of Liturgical Chant in 1895. This example has been deciphered from non-linear notation by *A. D. Kastalsky* :



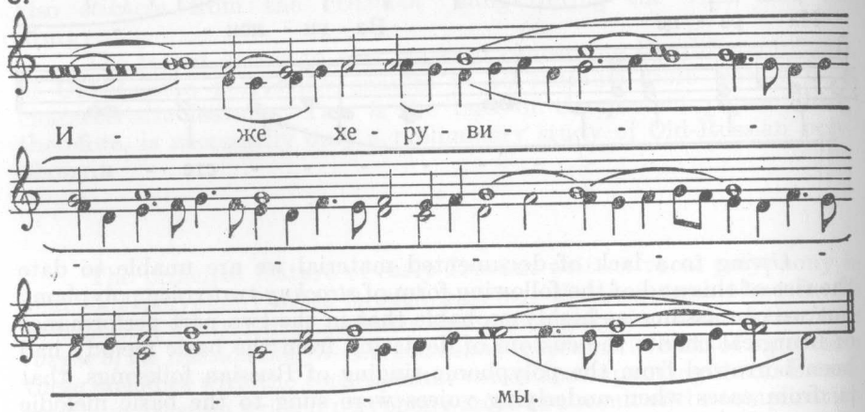
Owing to a lack of documented material we are unable to date the rise of this and of the following form of *strochny* two-voice polyphony but we can assume as highly probable that in the two-part performance of liturgical chants the custom of deviating from the basic melody had been borrowed from the polyphonic singing of Russian folksongs, that is, from cases when underlying voices were sung to the basic melodic pattern. In assuming this we must, naturally, allow for the practice of the polyphonic performance of Russian folksongs prior to the introduction of the polyphonic execution of Russian liturgical chants. Examples of two-voice folk singing of the kind we have just seen in liturgical two-voice polyphony are numerous. Let us, for instance, take the song »*Chto zhe ty da cheremushka*« from the »*Pesni Pinezhia*« recorded by *E. V. Hippius* and *Z. V. Evald* in which two-voice polyphony originates in the variational deviation of one of the voices from the basic melodic pattern of the song :

2.



In addition to this form of Russian written two-voice polyphony we can cite an even more developed form of this same two-voice polyphony. One example we can quote is the beginning of the "*Kheruvimskaia pesnia*" (to be referred to as the "Cherub Song") from the MS No 233, dating from the end of the 17th or the beginning of the 18th century, of the Synodal Academy, others being contained in several other MMS of this institute, preserved in the State Historical Museum, Moscow:

3.



In this example the basic melody, otherwise called the "*put*" is sung by the upper voice which is accompanied by the contrapuntal lower voice called "*niz*". Some features of this carefully elaborated form of early Russian two-voice polyphony require elucidation.

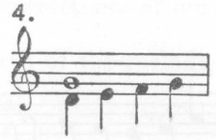
All compositions written in the two-voice style begin in the unison of the two voices that diverge at the accented sections by no more than a fourth, which is the basic interval of this two-voice polyphony. The

basic interval is used both in alternation with other intervals and in successions of parallel fourths.

Let us examine a few typical cases of the voice leading used in this form of two-voice polyphony.

As a first example let us take the motion from a fourth to a unison with a sustained upper voice, a motion not represented in previous examples in its pure form but extremely frequent in this type of two-voice polyphony.

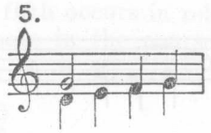
4.



In our examples we have the following variants of the above combination of voices:

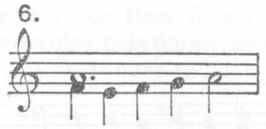
1. The motion of the lower auxiliary note to the level of the upper voice:

5.



2. The complication of the motion of the lower voice by starting at an interval of a third leading to the upper voice:

6.

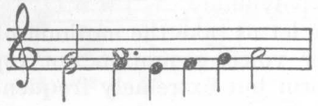


3. The introduction into the above combination of a lower auxiliary note leading to the sustained note of the upper voice which sometimes, as in this case, produces an interval of a second between the two moving voices:

7.

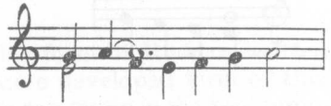
4. A further combination of this passage in one of the following forms:

8.



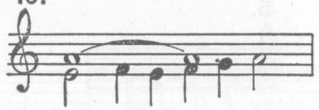
or

9.



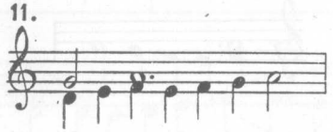
where the upper voice is complicated by the introduction of an auxiliary note leading to the basic note, without which the above passage would appear as follows:

10.



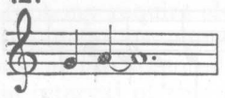
But in the following motion of the lower voice the G of the upper voice, to wich a fourth is sung in the lower, should be regarded not as an auxiliary note to A but as an independent note in the progression of the upper voice:

11.



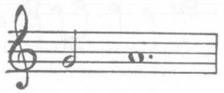
It should be noted that the melodic motion which we look upon as the succession of the lower auxiliary note and the following basic note of the melodic progression:

12.



or

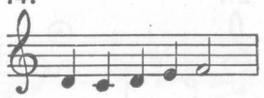
13.



is recorded in the non-linear notation of *strochny* chant by a single sign, a fact that supports the correctness of our interpretation of the above melodic succession.

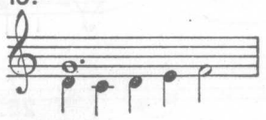
Since the rising fourth of the melody we are discussing:

14.



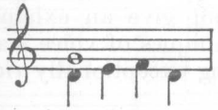
begins not on the lower third but on the lower fourth from the sustained tone of the upper voice, it results in the following combination of voices in which the interval of a fifth occurs in relation to the upper voice as an unaccented auxiliary note in the course of the progression of the lower voice:

15.



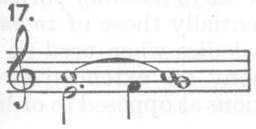
The second the lower voice thus forms with the upper voice is regarded in this type of two-voice polyphony as an independent harmonic interval and is used in many instances as such, as can be seen from the following examples:

16.

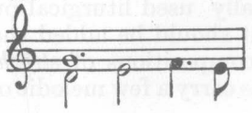


18.

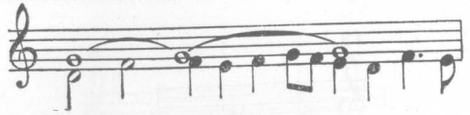
17.



19.



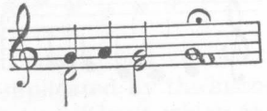
20.



and so on.

In some instances the second even plays the role of a cadential interval that closes not only one of the inner section of the composition but the whole composition as, for instance, in the "Cherub Song" the beginning of which we have cited above and which is concluded in the following manner :

21.

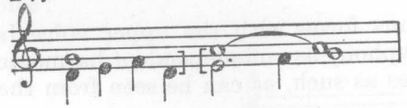


If, in addition, we consider motions in parallel fourth such as these :

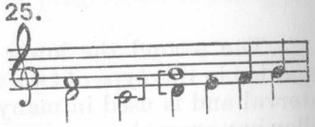
22.

23.

24.



25.

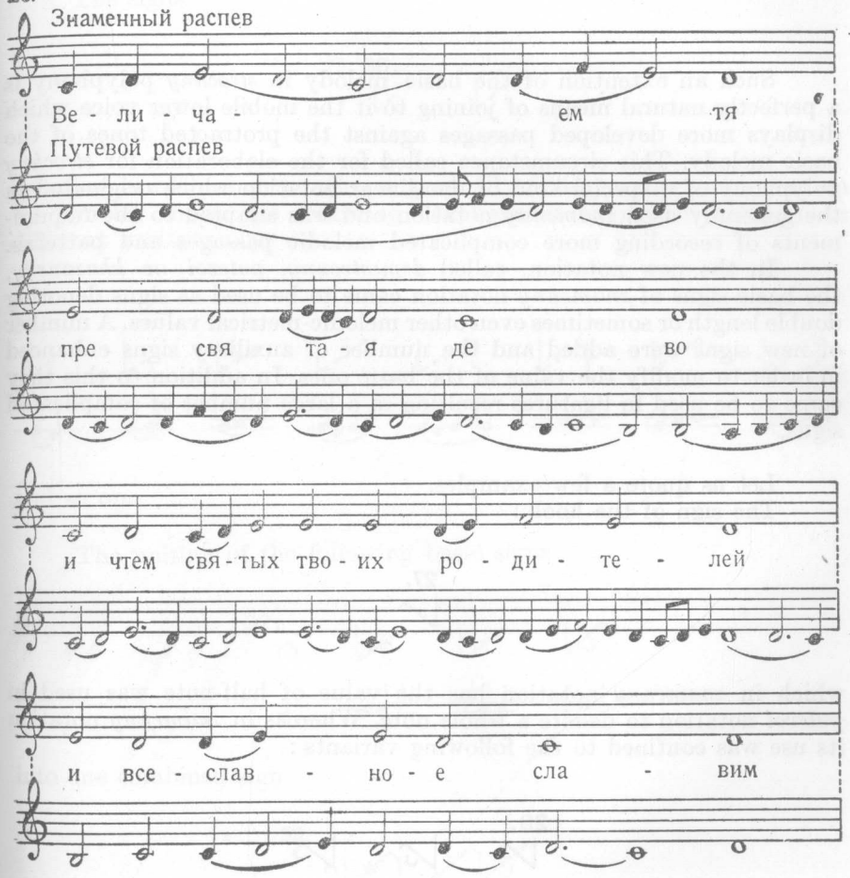


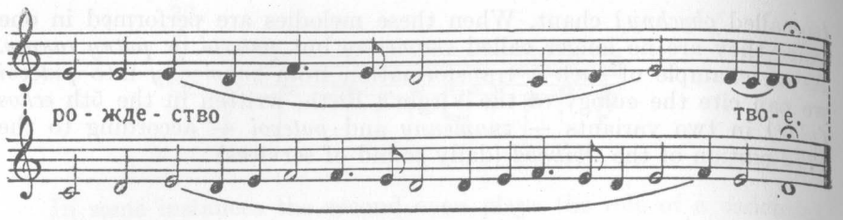
and others, then we have pointed out the principal characteristics of this two-voice style, which, nevertheless, do not give an exhaustive picture of the immense variety of the basic techniques of voice leading as used in this form of *strochny* two-voice singing exceptionally rich in polyphonic possibilities.

We have pointed out above that the melodies which had been submitted to polyphonic remodelling in the works of *strochny* polyphony are the generally used liturgical ones, preferentially those of *znamenny raspev*. Now it should be added that these melodies when used as *canti firmi* in the compositions of *strochny* polyphony are extended twofold and sometimes carry a few melodic ornamentations as opposed to ordinary

(so-called *obychny)* chant. When these melodies are performed in one voice they are no longer called *znamenny* but *putevoi* or *putny raspev*. As an example of such a transformation from *znamenny* into *putevoi* we can cite the eulogy of the Virgin's Birth, written in the 5th *echos (glas)* in two variants — *znamenny* and *putevoi* — according to the 1772 edition of the *Obikhod* (daily round of services) :

26.





Such an extention of the basic melody in *strochny* polyphony is a perfectly natural means of joining to it the mobile lower voice which displays more developed passages against the protracted tones of the basic melody. This circumstance called for the elaboration for *strochny* polyphony of a special kind of non-linear notation which originated in the generally used *znamenny* notation and was adapted to the requirements of recording more complicated melodic passages and patterns.

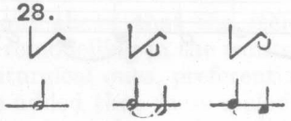
In the new notation, called *demestvenny*, *putevoi* or *khazansky*, the basic signs of *znamenny* notation came to be used as signs denoting double length or sometimes even other melodic-metrical values. A number of new signs were added and the number of auxiliary signs enhanced in order to modify the value of the basic ones. In addition to this they came to be used in ligatures resulting in a large number of complicated signs.

Let us quote a few examples.
The sign of the hook :

27.

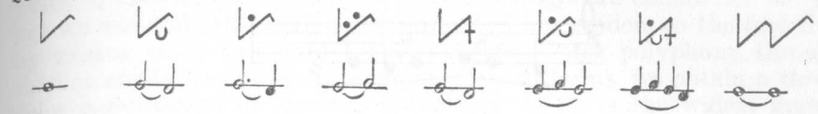
which in *znamenny* notation has the value of half-note was used in *putevoi* notation to denote a whole note. Whereas in *znamenny* notation its use was confined to the following variants :

28.



in *putevoi* notation it acquired even a larger number of values :

29.

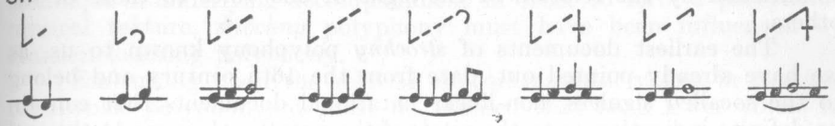


and so on.
The signs :

30.

denoting in *znamenny* notation a gradually falling and/or rising motion by fourths, shows the following development in *putevoi* notation in different variants :

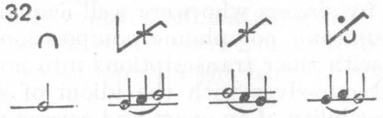
31.



and so on.

The uniting of the following basic signs

32.



into one combined sign

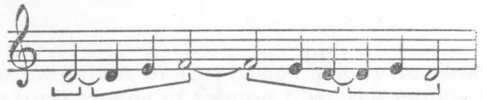
33.

in connection with the mark placed nearby (the letter M) indicates the following complicated melodic motion :

34.

which is the amalgamation and the abbreviation of the following :

35.



The reading of the *putevoi* notation, though very complicated, involves no special difficulties in homophonic compositions, but presents considerable obstacles in polyphonic ones because of the difficulties of co-ordinating the voices of these compositions with each other, inasmuch as the metrical values of the different signs, which can be read both in their normal values and in their protracted or shortened values, are conditioned by the relation of the signs of one voice to those of the others.

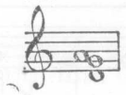
The earliest documents of *strochny* polyphony known to us, as we have already pointed out, date from the 16th century and belong to the socalled signless, non-linear notational documents that contain no definite indication as to the pitch of the notational signs. At the end of the 16th century the signless notational text of these documents was provided with marks, that is, letters that precisely indicated the pitch of every single *znamia*. This enables us now to read the non-linear scores of *strochny* polyphony. By the second half or toward the end of the 17th century, a part of these scores was deciphered and transcribed into linear notation by singers who were well acquainted with the style of performance of *strochny* polyphonic compositions. The collation of non-linear originals with their transcriptions into notes on lines enables us to fully acquaint ourselves with the idiom of *strochny* polyphony, thus ensuring the possibility of an exact and correct reading of the documents of this polyphony which, as we have already seen, is notable for the peculiarity of its style.

Returning to the two forms of *strochny* polyphony we have already studied, we can perceive that in the first of them the basic melody is carried by the lower voice, the underlying counter-melody being sung by the upper voice, whereas, in the second case it is the other way round, that is, the basic melody is found in the upper voice and the counter-melody in the lower. Though of underlying origin, this counterpoint has a very elaborate character which tells of the high degree of development of this kind of *strochny* two-voice polyphony. Which of these two forms of two-voice polyphony is of earlier origin we cannot tell as yet but we can and must turn the attention of our readers to the fact that by uniting these two forms of *strochny* two-voice polyphony through the line of the basic melody common to both forms, we obtain a three-voice combination of *strochny* polyphony which is the widest known and most elaborate type of this polyphony, called *troestrochie* or *troestrochnoe penie*.

The compositions of *strochny* three-voice polyphony, in which the upper voice is called „*verkh*" the middle one „*put*" and the lower one „*niz*" begin, as a rule, either in the unison of all voices or by a solo intonation by the lower voice. This technique, common to both *strochny* polyphony and Russian folksong polyphony, is an extremely suitable one for the intonation of polyphonic vocal compositions executed without any instrumental accompaniment or prelude. By this intonation the vocal ensemble is given the starting note or the starting line of the melodic progression which would gradually and sometimes inperceptibly go over into the lines of the contrapuntal progression of the voices. It is highly probable that here, when applying the technique of unison or solo intonation in polyphonic compositions and when applying the technique of underlying accompaniment in order to form a polyphonic musical texture, *strochny* polyphony must have been influenced by Russian folksong polyphony.

Embarking upon the relation of contrapuntal voices in *strochny* three-voice polyphony, it must be stressed that both lower voices in this three-voice polyphony are in the same relationship to one another as they are in the *strochny* two-voice polyphony of the second type, and can be performed independently of the third voice, because they form with one another a totally accomplished combination of voices. As far as the upper voice, the *verkh* is concerned, its design follows closely the upper voice of the first type of *strochny* two-voice polyphony, and being more mobile in the three-voice combination than the principal (middle) voice and less so than the other lower voice forms with the two lower voices a fourth-fifth consonance in the basic harmonic points :

36.

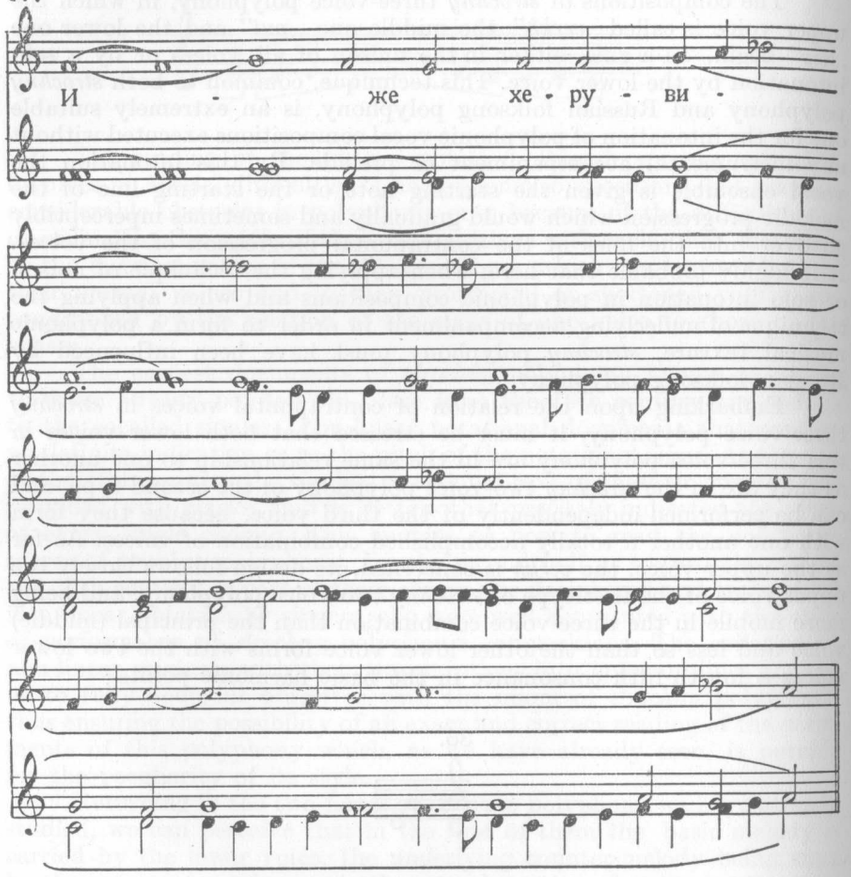


which consists of the simultaneous singing of two perfect consonances from the bass and is regarded in the *strochny* polyphonic idiom as a harmonious consonance analogous to the triad in European and Russian

liturgical polyphony of a later type which in the present paper we call *znamenny* polyphony.

As a first example of the *strochny* three-voice polyphony it will be best to quote the beginning of the Cherub Song known to us from its tow-voice form but given here in its second version, that is, in its three voice form according to the manuscript of the late 17th century or the early 18th century, No 220 of the Synodal Academy :

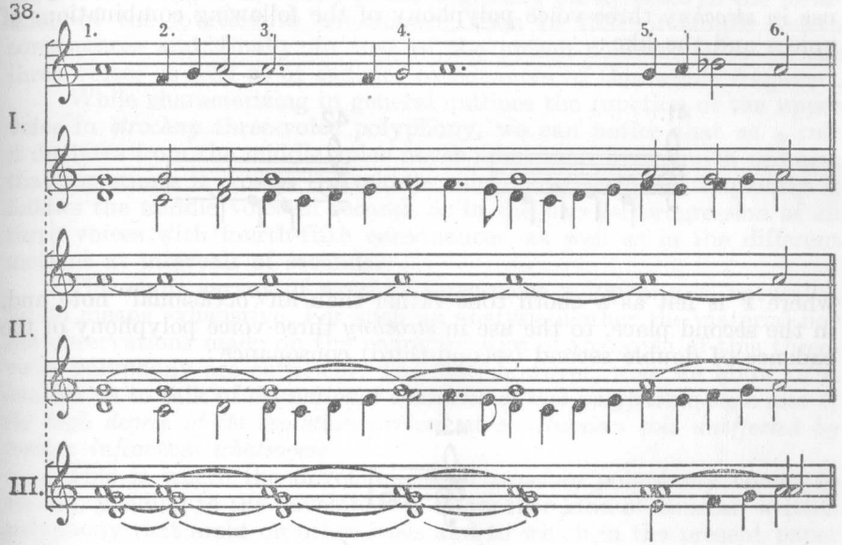
37.



Both lower voices in the above quoted fragment from the three-voice version of the Cherub Song as expounded in the "big" *raspev*, except for a few consonances at the end of this fragment, are identical

with the two voices of the two-voice version of this song, called the "small" (shortened) *raspev*. In the main we have already come to the end of the analysis of this two-voice polyphony. As far as the analysis of the *strochny* three-voice polyphony is concerned as a whole and in its details, that is, the analysis of the progression of the upper voice in the *strochny* three-voice polyphony, which voice is bound to go into contrapuntal and harmonic combination not only with the main (middle) but also with the lower voice, this involves considerable difficulties. But even in this case the fourth-fifth harmonic base is clearly perceptible behind all the frequently rather complicated interweaving of the voices of this three-voice polyphony. This can be seen, for instance, from the analysis of the closing passage of our example, given in the following notational table where, beside the basic type of this fragment (line No 1.) we have (in lines Nos 2 and 3.) its harmonic extract in lesser (line No 2.) and in a greater (line No 3.) degree of concentration :

38.



Figures 1—4 in the above table give us the melodic progression of all the three voices on a fourth-fifth conconance :

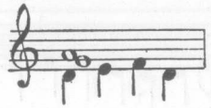
39.

The progression of the upper voice is based, here, on the motion according to the "chord" tones G and A with the introduction in two cases of the auxiliary note F to the tone G, whereas the centre of this progression is A. However F in certain respects can be regarded as potentially belonging to the basic fourth-fifth consonance which in this case obtains the following structure :

40.

The fact that we can regard in this case the tone F as a potential tone of the basic consonance is due, in the first place, to the frequent use in *strochny* three-voice polyphony of the following combinations of voices and the like :

41.



42.

where F is felt as a chord tone rather than an "occasional" note and, in the second place, to the use in *strochny* three-voice polyphony of the cadence of double second (second-third) consonance :

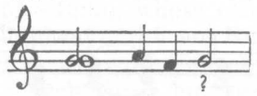
43.

which, in this case, is a substitute for a fourth-fifth consonance :

44.

This same potentional inclusion of the tone F to the chord tones in the above consonance and that of analogous tones in other consonances explains the frequent use in the upper voice of the following motion in relation to the middle voice :

45.



which we can observe in figures Nos 3 and 4 of our table.

As to figures 5 and 6 of this table, in the progression of the upper voice the tone A is sung with lower and upper auxiliary notes.

Thus the basic tone of the upper voice in our fragment taken from the Cherub Song is A, which at the beginning participates in the formation of the fourth-fifth consonance, then in that of simple fourth consonances and, finally, in that of the unison consonance of all the three voices as well as of cadence-consonances of this whole fragment.

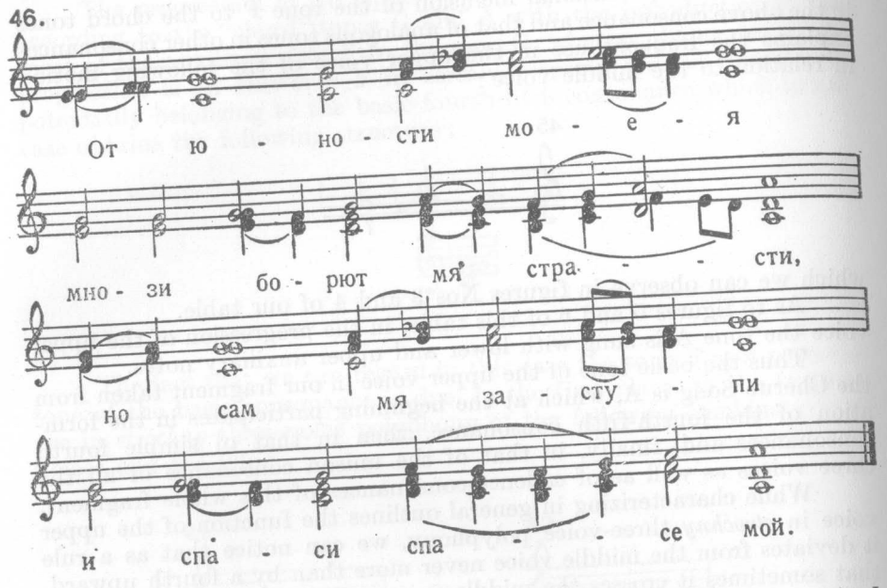
While characterizing in general outlines the function of the upper voice in *strochny* three-voice polyphony, we can notice that as a rule it deviates from the middle voice never more than by a fourth upward, that sometimes it crosses the middle voice and that quite frequently it follows the middle voice in seconds as in the parallel progression of all three voices with fourth-fifth consonances, as well as in the different motions at intervals of seconds.

This short survey of *strochny* three-voice polyphony is, naturally, by no means exhaustive. For such an analysis neither the material nor the observations made on the characteristics of the style of this three-voice polyphony are sufficient. The fact, however, that we know of it enables us to talk of *the national character of this polyphonic style and of the high degree of its evolution arrived at on Russian soil uneffected by foreign influences whatsoever.*

This is where the development of *strochny* polyphony comes to an end, yielding to the development of another kind of Russian written polyphony that arose on other basis and to which in the present paper we have assigned the name of *znamenny polyphony* because its compositions are recorded generally in the ordinary *kriukovoi* notation used for recording the singing of the *znamenny raspev* and are no longer recorded in *khazansky, demestvenny* or *putevoi* notation.

We shall now cite an example of *znamenny* polyphony written in the ordinary *kriukovoi (stolpovoi)* notation. Our example will be an Antiphone, written in the fourth *echos*, "Ot iunosti moeia" from *V. M. Metallov's Ocherk istorii pravoslavnogo tserkovnogo penia v Rusii* ("Essay on the History of the Pravoslav Liturgical Chant in Russia") :

46.



In the fine style in which the melody of this antiphone is harmonized we can see, first, the frequent use of incomplete or "empty" triads (without the third), especially in cadences and, secondly, the use of the technique of the parallel progression of triads. This technique is widely used, among others, for the harmonization of great jubilant passages and of vocalises in chanting the word "Alleluia" and in similar cases.

*

We have gone through the principal phases in the evolution of early Russian polyphony the records of which are written in non-linear notation and which stands out by the peculiarities of its style. Thanks to these we consider them as the two fundamental forms of early Russian polyphony. Both these polyphonic forms undoubtedly influenced the later form of the *partesny* chant, that is, singing by notational parts written in linear notation and forming the parts of liturgical compositions, written by composers in the new harmonic style. The time when the style of the *partesny* chant emerged, presumably the second half of the 17th century, coincides with the years when the earlier forms of Russian polyphony ceased to develop. Nevertheless the *strochny* chant, the oldest form of Russian polyphony, survived till the 18th century, and what is more, the compositions of *znamenny* polyphony, a transitional

form leading from *strochny* to *partesny* polyphony, survived in its different patterns in the church till the end of the 19th century if not till the beginnings of the 20th. In general these forms of early Russian polyphony were superseded comparatively early by the compositions of *partesny* chant, the development of which, from the very outset, went forward in great strides preparing the appearance of such great creative talents es *D. S. Bortniansky* (1751—1825), whose compositions having created a whole epoch in the development of the new Russian liturgical polyphony played an enormous part in the evolution of musical cultur in Russia not only in the field of church music but also on a much larger scale by producing a new Russian musical idiom, which, in a certain sense, was the soil on which flourished the talent of the founder of the Russian national musical school *M. I. Glinka*, after whom Russian music soon reached the importance of a potential factor in the development of the musical culture of the world.

ВИКТОР БЕЛЯЕВ

РАННЕЕ РУССКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Темой настоящей небольшой работы является краткая характеристика ранних видов русского *письменного вокального* многоголосия, памятники которого сохранились в русских безлинейных (невменных) рукописях.

Памятники эти еще недостаточно хорошо изучены, что вело к значительным противоречиям исследователей друг другу во взглядах на этот вид древне-русского музыкального творчества. Так, один из крупнейших исследователей русского церковного пения, *Д. В. Разумовский*, в своей работе «Церковное пение в России», изданной в Москве в 1867 г., описывая наиболее ранний вид русского многоголосия, носящий название *строчного* пения, и давая в качестве иллюстрации к этому описанию первую публикацию строчного трехголосия по «трехстрочному линейному демественнику исхода XVII в.» из библиотеки *В. Ф. Одоевского*, ограничивает свою характеристику этого вида древне-русского многоголосия лишь следующими скупными словами: «Трехстрочные демественники действительно заключали в себе не много гармонических совершенств: ходы секундами встречаются в них очень нередко.»

Другой крупнейший из позднейших исследователей русского церковного пения, *А. В. Преображенский*, в своей работе «Очерк истории церковного пения в России», вышедшей вторым изданием в 1910 г. где проводятся фотокопии отдельных страниц из подлинных рукописей строчного многоголосия, пишет об нем следующее: «Первоначальным видом многоголосного пения на Руси является т. н. строчное пение, служащее как бы связью между пением старым и новым в том отношении, что оно *соединяет в себе безлинейное крюковое письмо* (одноголосных произведений В. Б.) *и новое многоголосие*». »Гармоническое сопровождение» основной мелодии, пишет он дальше, неправильно характеризуя строчное многоголосие и приписывая ему признаки более позднего вида знаменного многоголосия, «состояло из трезвучий в разных положениях и обращениях, расположение сопровож-

дающих голосов соответствовало современным на Руси понятиям об аккорде и не отличалось правильностью... В общем гармония получалась довольно несовершенная, шумная и неясная, затемнявшая основную мелодию среднего голоса».

Если столь поверхностно и неточно характеризуют строчное многоголосие крупнейшие специалисты в области русского церковного пения, какими являются *Разумовский* и *Преображенский*, то не удивительно, что и крупный историк русской музыкальной культуры, *Н. Ф. Финдейзен*, писавший после *Разумовского* и *Преодраженского* и не являющийся специалистом в области древне-русского пения, в своих «Очерках по истории музыки в России», вышедших в свет в 1928 г. отказывается от какой-либо характеристики строчного многоголосия, ссылаясь на то, что казанское знамя, которым записывались произведения этого многоголосия, «остается до сих пор неисследованным».

Утверждение *Финдейзена* о неисследованности казанского знамени одновременно и правильно, и неправильно. Неправильно оно по тому, что одна из многочисленных рукописных азбук этого знамени, носящего также названия демественного и путевого знамени, опубликована, правда, в несколько сыром и необработанном виде *Разумовским* в его уже цитированном нами труде. Правильно же оно по тому, что произведения строчного многоголосия, записанные этим знаменем, за исключением случайных единичных образцов, оставались до настоящего времени непрочитанными, тогда как число этих произведений определяется сотнями и включается в себя стихиры из «Октоиха» песнопения двунадесятых праздников, всенощной и литургии.

Получение в настоящее время некоторого количества новых материалов, относящихся к области различных видов древне-русского многоголосия, дает нам возможность несколько ближе подойти к характеристике их, чему и посвящена наша настоящая работа, значение которой, по необходимости ограничивается значением лишь предварительной работы в области изучения древнерусского многоголосия.

* * *

Главнейшей особенностью раннего русского письменного вокального многоголосия является то, что это многоголосие *возникло на почве обработки одноголосных церковных мелодий и, главным образом, мелодий основного распева русской церкви — знаменного распева* — на основе сочетания этих мелодий с сопровождающими их контрапунктическими голосами. Поскольку, таким образом, русское письменное многоголосие возникло в результате усложнения первоначального одноголосного пения русской церкви, напевы которого послужили «cantus firmus»-ом для ранних русских многоголосных произведений, постольку это многоголосие могло возникнуть никак не

ранее XI века, т. е. никак не ранее введения на Руси христианского пения, главнейшим русским видом которого был знаменный распев. Поскольку, далее, стиль строчного многоголосия достиг своего полного развития к XVI веку, о чем мы можем судить по дошедшим до нас письменным памятникам, постольку время возникновения русского письменного многоголосия должно определяться какой-то, пока еще неизвестной нам датой, приходящейся на промежуток времени между XI и XVI веком и, нужно думать, ближе к XI, чем к XVI веку.

Наиболее ранним видом русского письменного многоголосия можно считать двухголосие, возникшее в результате унисонного исполнения церковных мелодий со спорадическими импровизационными расхождениями голосов в близкие интервалы, дающими моменты временного двухголосия. Ниже приводится пример такого двухголосия. Пример взят из начала псальма «На реце вавилонстей», помещенного в статье *С. В. Смоленского* »Значение XVII века и его кантов и псальмов в области современного церковного пения так наз. простого напева», куда он попал из литографированного репертуара исторических концертов Московского Синодального училища церковного пения 1895 г. Расшифровка этого примера с безлинейной нотации сделана *А. Д. Кастальским*:

(См. I. пример в английском тексте.)

Не имея возможности (за отсутствием документальных данных) точно датировать возникновение этого, как и следующего вида строчного двухголосия, о котором мы сейчас будем говорить, мы можем высказать предположение о вероятном заимствовании приема отходов от основной мелодии при двухголосном исполнении церковных песнопений из практики, применявшейся при многоголосном исполнении русских народных песен в процессе образования *подголосков* к их основному напеву. Высказывая это предположение, мы должны, конечно, допустить наличие практики многоголосного исполнения в русской народной песне ранее внедрения практики многоголосного исполнения в русское церковное пение. Примеров народного двухголосия того же склада, который мы только что видели в церковном двухголосии, привести можно очень много. Возьмем хотя бы песню «Что же ты да черёмушка» из «Песен Пинежья» в записи *Е. В. Гиппиуса* и *З. В. Эвальд*, двухголосие которой образуется на основе такого же вариантного отхода одного из двух голосов от основного напева песни: (пр. 2.)

Кроме только что рассмотренного нами вида русского письменного двухголосия мы имеем примеры и другого, гораздо более развитого, вида того же двухголосия. Одним из этих примеров является начало «Херувимской песни» из рукописи № 233 конца XVII или самого начало XVIII в. Синодального училища, как и другие рукописи

этого училища хранящейся в Гос. Историческом Музее в Москве: (пр. 3.)

В этом примере основная мелодия или «путь» помещена в верхнем голосе, которому контрапунктирует нижний голос, носящий название «низа». Некоторые особенности этого тщательно выработанного вида раннего русского двухголосия требуют освещения.

Все произведения этого двухголосного стиля начиняются с унисона обоих голосов, не расходящихся на акцентированных долях движения более чем на кварту, которая является основным интервалом этого двухголосия, употребляющимся и в чередовании с другими интервалами и в параллельных квартовых последовательностях.

Рассмотрим несколько типичных случаев ведени голосов в этом виде двухголосия.

В качестве первого из этих случаев возьмем следующий ход от кварты к унисону при выдержанном верхнем голосе, в чистом виде в обоих наших примерах не встречающийся, но вообще чрезвычайно употребительный в этом виде двухголосия: (пр. 4.)

В наших примерах мы имеем следующие случаи вариантов этого сочетания голосов:

1. случай введения нижней вспомогательной ноты к тону верхнего голоса: (пр. 5.)

2. случай усложнения хода нижнего голоса введением в его начало терции к верхнему голосу: (пр. 6.)

3. случай введения в только что рассмотренное соединение голосов нижней вспомогательной ноты к выдержанному тону верхнего голоса вызывающего иногда, как и здесь, возникновение интервала секунды между двумя верхними движущимися голосами: (пр. 7.)

4. случай дальнейшего усложнения этого пассажа в одном из следующих видов: (пр. 8—9.)

где верхний голос усложнен введением в него вспомогательной ноты перед вступлением основного тона, без которой этот пассаж имел бы следующий вид: (пр. 10.)

Но при следующем ходе нижнего голоса нота *соль* в верхнем голосе, гармонизованная квартой в нижнем голосе, должна уже рассматриваться не в качестве вспомогательной ноты к тону *ля* а в качестве самостоятельного тона в движении верхнего голоса: (пр. 11.)

Следует особо отметить, что мелодический ход, который нами рассматривался как последовательность нижней вспомогательной ноты и следующего за ней основного тона мелодического движения: (пр. 12—13.)

в безлинейной нотации строчного пения изображается только одним знаком, что только подтверждает правильность нашего толкования только что рассмотренной мелодической последовательности.

Квартовый восходящий тон только что рассмотренного нами рисунка: (пр. 14.)

будучи начат не с нижней терции, а с нижней кварты от выдержанного тона верхнего голоса, дает следующее сочетание голосов, в котором возникает интервал квинты по отношению к верхнему голосу в качестве вспомогательной ноты в движении нижнего голоса на неакцентированной доле этого движения: (пр. 15.)

Получающаяся в этом случае секунда нижнего голоса с верхним голосом рассматривается в этом виде двухголосия как самостоятельный гармонический интервал и очень часто используется в качестве такового, как это видно из следующих примеров: (пр. 16—20.)

и т. д., и т. д.

В некоторых случаях секунда играет даже роль кадансового интервала, не только заканчивающего внутренние отделы произведения, но и целое произведение, как, например, ту «Херувимскую песнь», начало которой нами уже приводилось и которая имеет следующий заключительный каданс: (пр. 21.)

Если мы приведем еще случаи ходов параллельными квартами, как следующие: (пр. 22—25.)

и др., то мы отметим главнейшие особенности этого двухголосного стиля, не дающие, конечно, исчерпывающего представления об огромном разнообразии деталей использования рассмотренных выше основных приемов голосоведения в этом исключительно богатом полифоническими возможностями виде строчного двухголосия.

Раньше уже упоминалось о том, что мелодиями, подвергающимися полифонической обработке в произведениях строчного многоголосия, являются общеупотребительные церковные мелодии и, преимущественно, мелодии знаменного распева. Теперь же к этому нужно добавить, что эти мелодии, при их применении в качестве «cantus firmus»-ов в произведениях строчного многоголосия, проводятся в их вдвое расширенном и в несколько мелодически расцвеченном против обычного виде. Будучи исполнены в этом виде одноголосно, эти мелодии приобретают название мелодий уже не знаменного, а *путевого* или *путного распева*. Примером такого превращения знаменной мелодии в путевую может служить следующее величание на праздник рождества богородицы, глас 5-й, данное нами в двух редакциях — знаменной и путевой — по «обиходу» издания 1772 года: (пр. 26.)

Такое расширение основной мелодии в строчном многоголосии является совершенно естественным следствием присоединения к ней нижнего подвижного голоса, исполняющего развитые пассажи против протянутых тонов основной мелодии. Это же обстоятельство послужило и причиной выработки для строчного многоголосия особого вида безлинейной нотации, происшедшей из общеупотребительной знаменной нотации и приспособленной для новых целей записи сложных мелодических пассажей и фигур.

Основные знаки знаменной нотации в новой нотации, получившей название *демественного*, *путевого* или *казанского* знамени, стали

употребляться в значении знаков с удвоенной длительностью а иногда и в ином мелодико-метрическом значении. К ним было прибавлено некоторое количество новых знаков. Было также увеличено количество добавочных знаков, меняющих значение основных знаков. Все эти знаки, кроме того, стали употребляться в соединениях друг с другом, образуя большое количество сложных знаков.

Возьмем несколько примеров.

Знак крюка : (пр. 27.)
имеющий в знаменной нотации значение половинной ноты в путевой нотации приобретает значение целой ноты. Употребляясь в знаменной нотации в следующих основных разновидностях : (пр. 28.)
в путевой нотации он употребляется в значительно большем количестве разновидностей : (пр. 29.)
и др.

Знаки : (пр. 30.)
обозначающие в знаменной нотации соответственно поступенный нисходящий и восходящий ход четвертными нотами, в путевой нотации получают следующее развитие в различных разновидностях : (пр. 31.)
и др.

Соединение следующих основных знаков : (пр. 32.)
в один сложный знак : (пр. 33.)
в связи с имеющейся при нем помотой (буква *м*) обозначает следующий сложный мелодический ход : (пр. 34.)
являющийся слиянием и сокращением следующих отдельных значений основных знаков этого сложного знака : (пр. 35.)

При всей сложности путевой нотации, чтение ее не представляет никаких особых трудностей в произведениях одноголосного склада, представляя, одновременно, значительные трудности при чтении многоголосных произведений из-за трудности координаций отдельных голосов этих произведений друг с другом, трудности, связанной с условностью метрического значения отдельных знаков, которые могут читаться как в нормальном, так и в ускоренном и в замедленном движении в зависимости от сочетания знаков одного голоса с знаками других голосов.

Ранние из известных нам памятников строчного многоголосия, как на это уже указывалось, относятся к XVI веку и принадлежат к числу так называемых беспометных безлинейных нотных памятников, не содержащих в себе определения высоты нотных знаков. В конце XVI в. беспометный нотный текст этих памятников был снабжен пометами, т. е. буквами, точно обозначающими высоту каждого отдельного знамени, благодаря чему мы и имеем теперь возможность чтения безлинейных партитур строчного многоголосия. Ко второй половине или к концу XVII века часть этих партитур подверглась расшифровке в знаках линейной нотации, причем эта расшифровка была произведена певцами хорошо знакомыми со стилем исполнения произведений

строчного многоголосия. Сравнение безлинейных подлинников с нотно-линейными переложениями их нотного текста и дает нам возможность полного ознакомления со стилем строчного многоголосия, обеспечивая этим возможность точного правильного чтения памятников этого многоголосия, отличающегося, как мы в этом уже могли убедиться, большим своеобразием своего стиля.

Возвращаясь к двум рассмотренным нами видам строчного многоголосия, мы видим, что в первом из них основная мелодия находится в нижнем голосе, а контрапункт подголосочного характера — в верхнем голосе и что во втором из них, наоборот, основная мелодия находится в верхнем голосе, а контрапункт к ней помещен в нижнем голосе. При этом, этот контрапункт будучи контрапунктом подголосочного происхождения, уже имеет очень разработанный характер, что свидетельствует о высокой степени развития этого вида строчного двухголосия. Какой из этих двух видов двухголосия является более ранним по своему происхождению, сказать пока мы не имеем возможности, но мы можем и должны обратить внимание наших читателей на то, что соединение этих двух видов строчного двухголосия с общей между ними линией главного голоса создает трехголосное сложение в строчном многоголосии, представляющее собою наиболее распространенный и наиболее разработанный вид этого многоголосия, носящий название *троестрочия* или *троестрочного пения.*

Произведения строчного трехголосия, в которых верхний голос носит название »верха«, средний — »пути« и нижний — »низа«, начинаются, обычно, или унисоном всех голосов, или же сольным запевом нижнего голоса. Этот прием, общий у строчного многоголосия с русским народным многоголосием, является чрезвычайно удобным приемом запева многоголосных вокальных произведений, исполняемых без инструментального сопровождения и без инструментальных прелюдий. Этим запевом дается тон вокальному ансамблю в виде исходной точки или же исходной линии мелодического движения, постепенно и иногда незаметно переходящей в линии контрапунктического движения голосов. Весьма вероятно, что и здесь, в применении приема начального унисонного или сольного запева в многоголосном произведении, как и в использовании приема подголосков для образования многоголосной музыкальной ткани, строчное многоголосие испытало на себе влияние русского народного песенного многоголосия.

Переходя к соотношению контрапунктических голосов в строчном трехголосии, нужно сказать, что оба нижних голоса в этом трехголосии находятся между собою в тех же отношениях, в каких они находятся в строчном двухголосии второго вида и могут исполняться отдельно от третьего голоса, образуя друг с другом вполне законченное сложение голосов. Что же касается верхнего голоса или «верха», то он, приближаясь по своему рисунку к верхнему голосу первого вида строчного двухголосия и обладая в трехголосном сложении боль-

шой подвижностью чем главный (средний) голос и меньшей чем нижний голос, образует с двумя нижними голосами в основных гармонических опорных пунктах кварто-квинтовое созвучие: (пр. 36.)
состоящее из одновременного звучания двух совершенных консонантов от баса и рассматриваемое в строчном многоголосном стиле как консонирующее созвучие, аналогичное трезвучию в европейском и русском церковном многоголосии более позднего типа, который мы в настоящей работе называем знаменным многоголосием.

В качестве первого нашего примера строчного трехголосия удобнее всего будет привести начало «Херувимской песни», уже известное нам по его двухголосной редакции, но приводимое нами сейчас в его второй, трехголосной редакции по рукописи конца XVII или начала XVIII в. № 220 Синодального училища: (пр. 37.)

Оба нижних голоса в только что приведенном отрывке из трехголосной редакции «Херувимской песни», изложенной в «большом» распеве, за исключением нескольких созвучий из конца этого отрывка, тождественны с обоими голосами ее двухголосной редакции, распетой «малым» (сокращенным) распевом. Анализ этого двухголосия нами в основном уже произведен. Что же касается анализа строчного трехголосия в целом и, в частности, анализа основ движения верхнего голоса в строчном трехголосии, принужденного входить в контрапунктические и гармонические сочетания не только с главным (средним), но и с нижним голосом, представляет значительные трудности. Но и при этом кварто-квинтовая гармоническая основа очень ясно ощущается за всеми, часто весьма сложными сплетениями голосов этого трехголосия. Это видно, например, из анализа конца нашего примера, данного нами в следующей нотной таблице, где, наряду с основным видом этого отрывка (строчка I) дан (в строчках II и III) его гармонический экстракт в меньшей (строчка II) и в большей (строчка III) степени концентрации: (пр. 38.)

Цифры 1—4-я только что приведенной таблицы дает нам мелодическое движение всех трех голосов на кварто-квинтовом созвучии: (пр. 39.)

Движение верхнего голоса основано здесь на ходах по «аккордовым» тонам *соль* и *ля* с введением в двух случаях вспомогательной ноты *фа* к тону *соль*, причем центром этого движения является тон *ля*. Но и сам тон *фа* в каком-то отношении может считаться потенциально входящим в состав основного кварто-квинтового созвучия, получающего в этом случае следующее строение: (пр. 40.)

Возможность трактовки тона *фа* в этом случае в качестве потенциального тона основного созвучия обуславливается, во-первых, частым употреблением в строчном трехголосии следующих сочетаний голосов и им подобных: (пр. 41—42.)
где тон *фа* ощущается скорее как аккордовый тон, чем как «случайная» нота, и, во-вторых, употреблением в строчном трехголосии каданса

на двухсекундовом (секундо-терцовом) созвучии: (пр. 43.)
являющемся в этом случае заменой кварто-квинтового созвучия: (пр. 44.)

Такой же потенциальной принадлежностью тона *фа* к аккордовым тонам в только что рассмотренном созвучии и аналогичных ему тонов в других созвучиях объясняется и частое употребление в верхнем голосе следующего хода по отношению к среднему голосу: (пр. 45.) что мы наблюдаем и в цифрах 3 и 4 нашей таблицы.

Что касается цифр 5 и 6 этой таблицы, то в них в движении верхнего голоса опевается тон *ля* нижней и верхней вспомогательными нотами.

Таким образом основным тоном верхнего голоса в рассмотренном отрывке из «Херувимской песни» является тон *ля*, участвующий сначала в образовании кварто-квинтового созвучия, затем простого квартового созвучия и, наконец унисонного созвучия всех трех голосов, как кадансового созвучия всего этого отрывка.

Характеризуя в общих чертах роль верхнего голоса в строчном трехголосии, мы можем отметить, что он, обычно, не удаляется от среднего голоса более чем на кварту вверх, что он иногда перекрещивается с средним голосом и что он довольно часто идет с средним голосом в секундах как при параллельном движении всех трех голосов кварто-квинтовыми созвучиями, так и в отдельных секундовых ходах.

Сделанная нами краткая характеристика строчного трехголосия, конечно, ни в какой мере не является исчерпывающей. Для этого мы еще не имеем достаточного количества ни самих материалов, ни наблюдений над особенностями стиля этого трехголосия. Но и то, что мы знаем о нем, уже дает нам полную возможность говорить *о национальном своеобразии стиля этого многоголосия и о высокой степени развития его, достигнутого на русской почве, вне каких-либо посторонних влияний.*

На этом развитие строчного многоголосия заканчивается уступая свое место развитию другого вида русского письменного многоголосия, возникающего на другой основе, которому мы в нашей настоящей работе присваиваем название *знаменного многоголосия* из-за того, что его произведения записываются обычной крюковой нотацией употребляемой для записи песнопений знаменного распева, а не казанским, демественным или путевым знаменем.

Приведем пример знаменного многоголосия записанный обычными крюками (столповым знаменем). Этим примером будет антифон 4-го гласа «От юности моея» из «Очерка истории православного церковного пения в России« *В. М. Металлова*: (пр. 46.)

В изящном стиле гармонизации мелодии этого антифона мы видим, во первых, частое применение неполных или «пустых» (с пропущенной терцией) трезвучий, особенно в кадансах, и, во-вторых, применение приема параллельного движения трезвучиями. Этот прием

весьма употребителен между прочим, для гармонизации больших юбиляционных пассажей и вокализ при распеве слова «аллилуия» и в аналогичных этому случаях.

* * *

Мы проследили основные этапы развития раннего русского многоголосия, произведения которого записаны безлинейной нотацией и отличаются свойственными им стилевыми особенностями, благодаря которым мы их и относим к двум основным различным видам раннего русского многоголосия. Оба эти вида многоголосия безусловно оказали свое влияние на позднейший вид *партесного* пения, т. е. пения по нотным партиям, написанным линейными нотами и являющимся партиями церковных и духовных произведений, сочиненных композиторами, в новом гармоническом стиле. Время возникновения стиля партесного пения, которым может считаться вторая половина XVII в. является, одновременно, и временем прекращения развития ранних видов русского многоголосий, из которых строчное пение, являющееся древнейшим видом русского многоголосия, существовало до XVIII века, а произведения знаменного многоголосия, возникшего как переходной вид от строчного к партесному виду многоголосия, в отдельных своих образцах дожили в церкви до конца XIX, если не до начала XX века. Вообще же эти виды раннего русского многоголосия сравнительно быстро уступили свое место и свое значение произведениям партесного пения, развитие которого, со времени его возникновения, пошло вперед быстрыми шагами, подготовив появление такой крупной творческой фигуры как *Д. С. Бортнянский* (1751—1825) произведения которого создав целую эпоху в развитии нового русского церковного многоголосия, сыграли огромную роль в развитии музыкальной культуры в России не в одной только области духовной музыки, но и в гораздо более широкой области создания нового русского музыкального стиля, в какой-то мере явившегося почвой, на которой расцвел талант создателя русской национальной музыкальной школы — *М. И. Глинки*, после которого русская музыка быстро достигла значения крупного фактора развития мировой музыкальной культуры.

BENJAMIN RAJECZKY

PARALLELEN SPÄTGREGORIANISCHER VERZIERUNGEN IM UNGARISCHEN VOLKSLIED

Ein aufschlussreiches Kapitel von *B. Szabolcsi*'s »Geschichte der Melodie«[1] behandelt die europäischen Bereiche der musikalischen Verzierungen (S. 134—145). Von *Lach*'s Feststellungen ausgehend, nach welchen die Ornamentation als ein Elementarfaktor der Melodiebildung, ein Kompendium der musikalischen Gestaltung aufgefasst werden kann, kommt *Szabolcsi* zur These: die Ornamente weisen auf verschiedene Typen der europäischen musikalischen Denkweise, sie bestimmen gleichzeitig nebeneinander wirkende, nach Kulturkreisen voneinander abgegrenzte Verzierungs- oder Melodiebildungsprinzipien (wie sie auch *Besseler* für das 15. Jahrhundert auf italienisch-burgundischem und englischem Gebiet feststellen konnte). So untersucht *Szabolcsi* vier Stilgebiete der europäischen Ornamentierung: 1. das Mittelmeerbereich (mit Verzierungen, die eine Erweiterung der Melodielinie darstellen), 2. das Atlantikum mit bewegungfördernden Ornamenten, 3. das baltische Gebiet (Mitteleuropa) mit formbauenden Kolorierungsenergien und 4. Osteuropa, wo eine alte einstimmige Musikkultur ins Verzierungswesen konzentriert alle Kräfte, die anderswo zur Mehrstimmigkeit oder zu irgend einer Form der Strukturerweiterung geführt haben (wie es nach *P. Wagners* Deutung auch in den gregorianischen Melismen geschah) und dadurch der Melodie eine weit engere Motivische Einheit verleiht (oder wie *Hornbostel* sich über die westasiatische Kolorierung ausdrückt: sie schärfer umreisst).[2] 5. Die nordeuropäische Gruppe scheint ihm nur unbedeutende ornamentalen Elemente zu enthalten.[3] — Doch unter all diesen Komponenten nimmt der Verfasser einen gemeinsamen Grund an, ohne dem die auf ganz Europa geübte gregorianische Wirkung schwer zu verstehen wäre.[4]

[1] *Szabolcsi Bence:* A melódia története. Budapest, 1950.
[2] S. 140. und Anm. 11., S. 145. mit Literaturnachweis.
[3] Die eigenartige schwedische Melismatik wird doch für etwas Mehr sprechen.
[4] S. 143.

Hier möchte unser Aufsatz anknüpfen und die Aufmerksamkeit auf einige Elementarformeln dieses »gemeinsamen Grundes« lenken. Es sind das Ziernoten oder Ziergruppen in strengem Sinne, die nicht formbildend wirken, sondern die melodische Linie überall klar hervortreten lassen. Wir greifen dabei nicht, wie vielleicht erwartet, auf die frühe Interpunktionsmelismatik zurück, sondern beschränken uns auf die Vergleichung der späten Gregorianik mit dem ungarischen Volksliede. Mit dieser Einschränkung wollen wir einerseits jenen Choralstil vermeiden, in welchem die Ornamentik als melodiebildender Faktor diese Elementarformen verdeckt oder umgestaltet, anderseits die mehrstimmige Musik ausschalten, in welcher die Rolle dieser Formeln zu gut bekannt ist. Unter »später Gregorianik« verstehen wir die Hymnen- und Sequenzenvarianten des 15-ten und 16-ten Jahrhunderts. Unsere Wahl fiel auf diese Gruppe aus zwei Gründen: 1. als syllabische oder nur vereinzelt und leicht melismatische Stücke, lassen ihre Melodielinien die Ornamentgruppen auf den ersten Blick hervortreten und bieten günstige Gelegenheit zum Vergleich mit den parlando-rubato-Melodien unserer Volksmusik; 2. sie stellt dem Beobachter die Frage des Rhytmus entgegen.

Seit Idelsohns Parallelen[5] ist es klar, dass die heute blühenden Volksmusikarten für die Frage der gregorianischen Rhythmik über bedeutende Belegreserven verfügen, deren wesentliche Ausbeutung die Musikwissenschaft eben in unseren Tagen in Angriff nimmt.[6] O. Fleischer hat zwar schon vor mehr als einem halben Jahrhundert auf die Bedeutung der heutigen Volksmusik für die Musikgeschichte hingewiesen,[7] doch das Wagnis des zu weiten Rückschlusses schien zu gross zu sein, besonders wegen der falschen Annahme, dass auf dem Choralgebiet jeder eine gewisse Stilgruppe berührende Vergleich sich gleich auf den ganzen Melodiebestand beziehen muss. So erreichten die aus volksmusikalischen Anregungen ausgehenden Rhythmisierungen von Riemann, Fleischer und Houdard nie, dass die entrüstete Choralpraxis der Zeit an eine ernste Auseinandersetzung mit ihrer »Einheitswert-Teilung« gedacht hätte. Das allgemeine Misstrauen, das heute jeder gregorianischen Rhythmentheorie entgegengestellt wird, gilt in erster Reihe der totalen Geltung und insoweit mit Recht, aber es wirkt sich auch auf die Teillösungen so stark aus, dass es z. B. trotz ausgiebigem Vergleichsmaterial nicht gelang, das reale rhythmische Bild der einfachen Chorpsalmodie zu zeichnen.[8]

Die erste Vorbedingung einer Lösung des gregorianischen Rhythmusproblems wird also die strenge Abgrenzung der einzelnen Stilgruppen (oder noch kleinerer Unterteilungen) und oft auch die Ausschaltung einzelner Stilfaktoren sein: es gilt doch eine tausendjährige, ständig sich wandelnde Kunst zu erfassen.

So möchten wir im letzten Ausschnitt der Choralgeschichte jene Notengruppen ins Auge fassen, die (sonst schon in der Diminutionspraxis der Renaissance-Zeit registriert) in der heutigen ungarischen Volksmusik lebendig sind und dabei nur die Frage aufwerfen: *welche rhythmische Gestalt mögen sie besessen haben?* Wir konnten dabei nicht auf eine erschöpfende Darstellung denken, steht uns doch weder das Ornamentsystem des Chorals, noch das des ungarischen Volksliedes zur Verfügung.[9] Sache weiterer eingehender Studien wird es auch sein, der Wandlung der Verzierungen vom 16-ten Jahrhundert rückwärts so weit wie möglich nachzugehen.

Unsere *Beispiele* entnehmen wir ungarischen und ausländischen Quellen ungarischer Bibliotheken (demnächst zu erscheinen im Bande: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I.), dabei weisen wir auch auf Mobergs Schwedische Sequenzen hin. Die Volksliedbeispiele stammen aus Siebenbürgen und der Moldau, wo das Verzierungswesen noch in voller Blüte steht.

An erster Stelle zu erwähnen ist der Schleifer verschiedener Länge, der sich aus dem Portamento zur bewussten Verzierung kristallisiert, von der engstufigen Gestalt bis zum gebrochenen Akkord (Nr. 1—6. und passim). Er wird ebensowenig konsequent gebraucht, wie alle anderen Ornamente, wie der Volkssänger auch dem momentanen Impulse folgt (Nr. 7—8.). Die Rahmenrolle der oberen und unteren Wechselnote gibt Anstoss zu den eigentlichen, bewussten Zierfiguren, vom Praller bis zur einfachen, umgekehrten und erweiterten Form des Doppelschlags und der Cambiata (Nr. 3—5., 9. sqq.). Der gebundene Rhythmus gibt leichter Gelegenheit zur Wiederholung gewisser Ornamente oder zur Sequenzenfolge (Nr. 13., 14b). Es ist bemerkenswert, wie ständig eine Ornamentgruppe auch nach langen Jahren ihren Platz behält (Nr. 14c—d). Die in unserer und auch anderer Volksmusik so häufig auftretende, von unten

[5] Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen. ZfMw 4 (1922.) 515—24.

[6] Leider sind wir über Einzelheiten des Internat. Kongresses für Mittelmeerländische Musik in Palermo 1954. nicht orientiert. — *Di Salvo*'s Vergleiche der byzantinischen Notation mit der sizilianischen liturgischen Übung (Intern. Kongr. für Kirchenmusik, 1950.) sind uns auch bloss aus einer Rezension bekannt (Riv. Mus. Ital. 1954., IV—VI., 182—5). — Über den Versuch v. *De Van* S. H. *Engel:* Der dritte Kongress d. Internat. Ges. f. Musikwiss. in Barcelona ZfMw 1936.

[7] O. Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikgeschichte (SIMg I., 1899—1900., 1—53.). — Vgl. die betreffs Choral und Volkslied aufgestellten Grundsätze von B. *Maerker* in: Greg. Gesang u. deutsches Volkslied (Jhb. f. Volksliedforschg. VII. 1941. S. 71—73).

[8] z. B. auch *Besseler*, der in seiner Musik des Mtlalt. u.d. Renaiss. S. 34—41 die syrischen und jüdischen Beispiele, wie vor ihm P. Wagner, unter dem Gesichtspunkt des gemeinsamen Stils und der gemeinsamen Erstehung wertet.

[9] *D. Johner* (Wort u. Ton im Choral, 2. Aufl. S. 178., 188., 216—19., 150—168.) und *P. Ferretti* (Estetica gregoriana 1934., S. 96—127.) geben eine klare Übersicht über die Interpunktionsmelismatik, wie auch eine Analyse der Variationstechnik, doch auch nicht mit Bezug auf den Ornamentgedanken. — *R. Fasanos* Werk: Storia degli Abbellimenti musicali dal canto gregoriano al Verdi konnten wir leider nicht in die Hände bekommen.

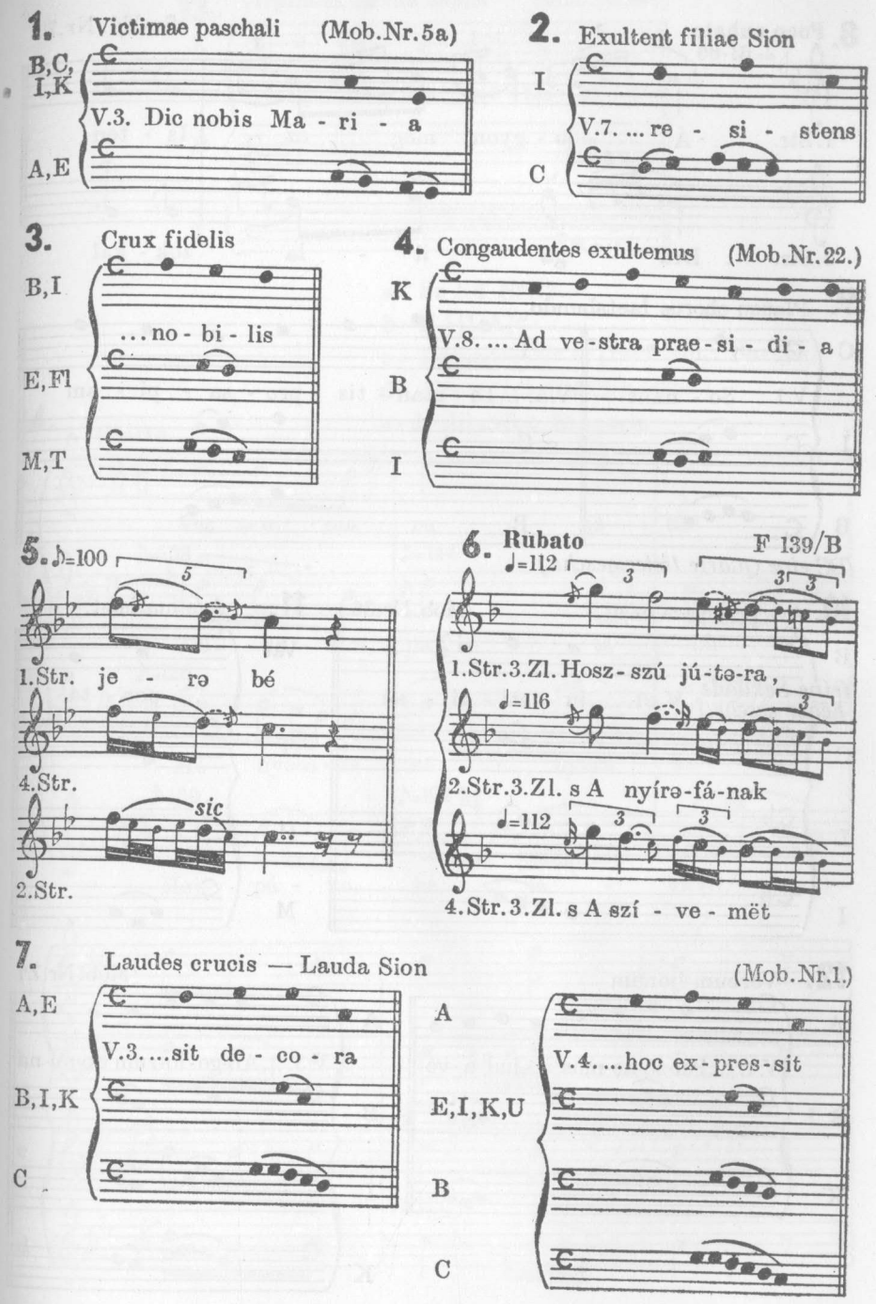
gestützte Intonation treffen wir in den Handschriften ziemlich selten (Nr. 14c—d, 15.).[10] Die Setzung des Ornaments am Anfang, oder am Ende der Wörter ist auffallend oft freigestellt (Nr. 16—17.), wie auch die Zierform frei gewählt wird (Nr. 18—20.).

Die melodiebildende, zur selbstständigen Melodieteil hinneigende Verzierung beschränkt sich oft auf eine einzige Wendung (Nr. 22—23.), welche meist am Ende der Zeile oder Strophe sich völlig entfaltet (Nr. 24—26.).

Auf Verzierungen, die auf den Rhythmus mehr oder weniger bestimmend wirken, können wir einstweilen nur in der Volksmusik hinweisen (Nr. 27—28.).

Aus unseren Beispielen tritt es klar zutage, dass die in ihnen auf jedem Schritt zu treffenden Ornamente aus gemeinsamer Quelle fliessen: nicht nur in ihren Formen, sondern auch in ihrer Behandlungsweise stossen wir auf Übereinstimmungen. Es wird daher nicht ohne Bedeutung für die rhythmische Deutung der gregorianischen Beispiele sein, wenn wir mit Nachdruck auf den gemeinsamen Zug aller vorgebrachten ungarischen Verzierungen hinweisen: *von den Anfangs- und Endmelismen abgesehen, alle bedeuten die Aufteilung des Melodietones in kleinere Werte.* Im Falle es bewiesen wird, das einer Notengruppe der gregorianischen Melodie die Rolle der Verzierung zufällt, wird man ihr auch eine Wertteilung zuschreiben müssen.

[10] *S. A. Beischlag* (Die Ornamentik der Musik, 2. Aufl. 1953). S. 33.



8. Poco rubato ♩=63-66 Sz-Nd. Nr.79.

1. Str. ... Á - lə - gyon mëg az Is - ten

2. Str. ... Drá - ga il - la - tok - kal

9. Plausu chorus laetabundo

C V.1. ... So - nant V.5. ... Di - ctan - tis pro - sa - pi - am

I

B

(BC eine Quarte tiefer geschr.)

10. Ave praeclara m. st. (Mob. Nr.36.)

B *(eine Sekunde höher geschr.)* V.21. ... iu - sti - ti - ae

C

L

I

11. Ave maris st.

Vat ... por - ta

G

H

M

12. Verbum bonum (Mob. Nr.7.)

A V.1. ... Per-so-ne-mus il - lud a - ve V.3. ... An-ge-lo-rum do-mi-na

B, I

K

13. Virginalis turma sexus (Mob. Nr.66.)

K V.6. Hic ma - nus foe - mi - ne - a

B

I

a = Sz Nd Nr.72.
b = F 141/A/d
c = Domokos Nr.9. (1932. Not.: Bartók)
d = Népm. Int. 234/B/b (1952.)
c-d: dieselbe Sängerin

14. Giusto

a Vet tem ma ru já nát

b ♪=138 ♪=144 Lu - da - sim, paj - tá - sim

c ♪=126 Më - nyecs - ke, më - nyecs - ke

d ♪=160 ♪=104 Hej pá - vo, he - jə pá - va [!]

a

b

c

d ♪=112

15. Sancti Spiritus (Mob.Nr.14.)

A, B,C, E,I, K: V.3. Spi-ri-tus al-me

16. Veni Sancte Sp. (Mob.Nr.6.)

I, E, K, A,B, C: V.1. ... Lu-cis tu - ae ra - di - um

17. Giusto ♩=168 — dieselbe Sängerin { 1 = Népm.Int. 234/A/c (1952.) 2 = F 206/A/c (1954.) 3 = 1953.

1: əm Még u-ram a kút - ra járt

2: ♩=126 ə

3: ♩=144

18. Laetabundus (Mob.Nr.4.)

A, E: V.4. ... Et dic: ne ti - me - as V.5. ... Sed ad - mi - ra - bi - lem

19. Regis regum civis ave

H, D,Fg, M: ... Re - gni con-sors glo - ri - ae

20. ♩= 92 F 199/B/a

1.Str. Ej, haj

2.Str. ha - jə

3.Str.

21. Quem invisibiliter sequitur Eccl.

B, C: V.6. ... et si-gnis va - ri - is

22. Laetabundus (Mob.Nr. 4.)

A, C, K, B,I: Lae - ta - bun - dus

23. Parlando ♩= 66 — dieselbe Sängerin { 1 = F 202/A (1954.) 2 = 1953.

s A pün-kös-di ró - zsa Ki-haj-latt az

♩=72 ♩= 84 sic ♩= 84 sic

út - ra Ne - këm

♩=80 ♩= 92 sic

ës ki - haj - latt Szë - ke - rem-nek rúd - ja.

♩=88

24. Corde, voce, mente pura

B
V.3. Hic est Geysae du-cis na - tus Vi - si - o - ne prae-si - gna - tus
C

25. Quam dilecta tabernacula

N
V.7. In bi-vi-o te-gens nu - da Ge-mi-nos pa-rit ex Ju - da
C

26. Rubato ♩= 66

1. Str. csə Mó-nár An-na szép më - nyecs - ke, csə
2. Str. csə — Je - re ve - lem Mó - nár An - na sə

1. Str. Mó - nár An - na szépə më - nyecs-ke
2. Str. Je - re ve - lem sə Mó - nár An-na ! sən

rit. a tempo

1. Str. s O - da - më - ne Saj - gó Má - rə-ton,
2. Str. —Nem më - nyëk én, Saj - gó Má - rə - ton, sə

1. Str. s O - da - më - ne Saj - gó Már-ton.
rit. al
2. Str. Nem më-nyëk én, Saj gó Már-ton !

27. ♪= 286 a=F 47/A (Not.: Bartók) b=F 206/B

a Sə Hë - gyën - fül-dön já - ro - ga - tok
b Hë - gyën s fő-dö-nə já - ro - go - ta-kə

a va - la, Vi - rá - gëcs-kát
b va - la Vi - rá - gëcs - ká - tə

a gyüj-tö - ge - tëk va - la
b szë - dë - ge - tëm va - la

28. a=Sz Nd Nr. 73. b=F 213/A/a

a Most jöt tem Er dély ből
b Më - nyëcs-ke, më - nyëcs - ke

a
b

a sic
b

HANDSCHRIFTENSIGLEN

A — Esztergom-Gran, Christliches Museum. Cantionale der Dominikanerinnen, 15. Jh.
B — Ebda, Metropolitanbibl., Graduale des Königs Wladislaus (1490—1516.).
C — Ebda, Graduale des Kardinals Bakócz (1487—1500.).
D — Ebda, Psalterium, 15. Jh.
E — Csíksomlyó-Simleu (Rumänien), Bibl. O; F. M. Graduale des fr. Clemens de Hunyad, 1524.
F — Ebda, Psalterium, 15. Jh. Fg: gotische Schrift, Fl: lateinische Schrift.
G — Kassa-Košice-Kaschau (Tschechoslovakei), Staatl. Bibl., Psalterium, 15. Jh.
H — Budapest, Nationalmus. c. l. m. ae. 128. Psalterium Blasii, vor 1419.
I — Ebda, c. l. m. ae. 172 a-b. Graduale Cassoviense, Anf. 16. Jh.
K — Ebda, c. l. m. ae. 259. Graduale des Kollegiatkapitels St. Martin in Bonn (Marg. Scheiffartz, zw. 1456—82.).
L — Ebda, c. l. m. ae. 243. Tschechisches Cantionale, 15. Jh.
M — Jászó-Jasov (Tschechoslovakei), Antiphonar der Pauliner-Eremiten, 15. Jh.
N — Budapest, Nationalmus., c. l m. ae. 317, Pontificale, 14. Jh.

SIGNATUREN DER VOLKSLIEDER

Sz. Nd. — Bartók—Kodály: Népdalok (Erdélyi Magyarság) Budapest, 1921.
F — Schallplattenaufnahme des Ung. Ethnographischen Museums.
Népm. Int. — Schallplattenaufnahme des Instituts Für Volkskunst.
Datum — Tonbandaufnahme.
Domokos—Domokos P. Péter: A moldvai magyarság[3] Kolozsvár 1941.

VINKO ŽGANEC

DIE ELEMENTE DER JUGOSLAWISCHEN FOLKLORE-TONLEITERN IM SERBISCHEN LITURGISCHEN GESANGE

Der serbische Komponist *St. St. Mokranjac* notierte den grössten Teil der serbischen Kirchen-Gesänge und veröffentlichte sie teilweise im Druck, unter dem Titel »*Osmoglasnik*« (Oktoechos, »Die acht Töne«), Belgrad, 1908. In diesem Buche sind die liturgischen Gesänge eingereiht nach den »Tönen« (Tonus, Modus, Weise), deren es acht an der Zahl gibt, weshalb die Sammlung auch »*Osmoglasnik*« (Oktoechos) heisst.

Das übrige von Mokranjac notierte Material erschien in der Redaktion von *Kosta Manojlović* (1935, Belgrad) in Druck.[1]

Ausser *Mokranjac* notierten und veröffentlichten liturgische Gesänge auch andere Melographen.[2] Keine von diesen Notierungen ist älteren Datums, als die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts.

Bisher wurden sehr wenig alter neumatischer Handschriften entdeckt. *Kosta Manojlović* ist der Meinung, dass solche Codexe sich im Hilandar-Kloster am Berge Athos befinden müssten. Von bekannten Handschriften erwähnt er die Stichiren des V. Tones, mit hagiopolitischen (runden, mittelbyzantinischen) Neumen aus Hilandar, die der Archimandrit *Nićifor Dučić* im V. Band seiner literarischen Arbeiten veröffentlichte (1895); weiters, aus der Nationalbibliothek in Belgrad No 93, und noch einige kleinere Handschriften. Doch sind diese nicht dechiffriert und es wurde sogar noch kein Versuch unternommen, den Vergleich zwischen den heutigen liturgischen Melodien und den Notierungen der ältesten liturgischen Gesänge durchzuführen.

Zum Studium dieser Melodien steht uns einstweilen bloss das gegenwärtige Material, wie es in der Praxis lebt, zur Verfügung, und wir

[1] *Stevan St. Mokranjac:* »Pravoslavno srpsko narodno crkveno pojanje. Opšte pojanje«, u redakciji i dopuni Koste P. Manojlovića, Beograd, 1935 (str. XV — 495).

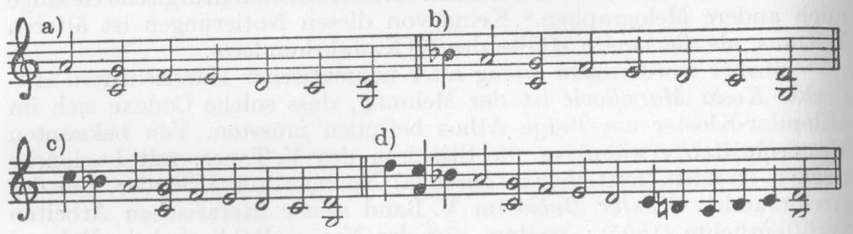
[2] *Kornelije Stanković* (1862/63), *Gavrilo Boljarić* i *Nikola Tajšanović* (1887/91), *Tihomir Ostojić* (1887/96), *Petar Kostić* i *Jefta Petrović* (1899), *Jovan Kozobarić* (1893), *Joco Pajkanović* (1906), *Tanasi* pop *Teodorov* (1896), *Dimitrije Stojačić*, *Lazar Terzin*, *Branko Cvejić*, *Laza K. Lera*, *Nenad Barački*.

sind deshalb in unseren Ausführungen einzig auf diese Quelle angewiesen.

Der liturgische Gesang in der serbisch-orthodoxen Kirche in Jugoslawien stammt von der byzantinischen Kirchenmusik ab. Eines von den Momenten, daraus man die Verbundenheit der serbischen mit der byzantinischen Musik ersieht, ist die Art, nach welcher man die Melodien der acht Modi der byzantinischen und der serbischen liturgischen Gesänge unterscheidet. Gleichwie jeder Modus in den byzantinischen liturgischen Gesängen seine typischen melodischen Formeln hat, die gerade diesen Modus charakterisieren, geradeso sind auch die Melodien jedes *»glas«* (und insgesammt gibt es ihrer acht) des serbischen liturgischen Gesanges nach demselben Prinzip gebaut. Ihre Zugehörigkeit zu einem der acht *»Töne«* bestimmt nicht in erster Linie die Art ihrer Tonleiter, sondern eine bestimmte melodische Formel, die seit jeher zu diesem *»Ton«* gehört, obzwar man sie nach musikalischen Prinzipien einem anderen *»glas«* (»Ton«) zuteilen müsste.

Der erste »glas«

Die Melodien, die dem »ersten Ton« zugehören, teilen sich in vier Typen. Ihre Tonleitern und Ambitus sehen so aus:



Alle Melodien, die dem ersten *»glas«* zugehören, enden auf den Ton d^1. Wenn wir ihre melodische Linie betrachten, werden wir uns überzeugen, dass der Schlusston d^1 nichts anderes als die Tonika des *Re*-Modus ist. Darauf weisen ihre melodische Kadenzen, selbstverständlich nur unter der Bedingung, dass wir diese Melodien in ihrer einstimmigen Version betrachten, ohne die Begleitung der zweiten Stimme. Denn tatsächlich sang man sie einstmals einstimmig.

Heute aber singt man den grössten Teil dieser Melodien zweistimmig, besonders diejenige, die das Volk singt. Wir wissen nicht, wann die Praxis des zweistimmigen Singens bei diesem liturgischen Gesang aufkam. Das geschah wahrscheinlich schon sehr früh, bestimmt bald danach, als auch in der weltlichen jugoslawischen Musik-Folklore der zweistimmige Gesang des heutigen Typus aufkam.

Welcher Art ist diese Zweistimmigkeit? Das ist ein singen in Terzen, doch so, dass der Schlusston der Melodie, das d^1, von der Unterquint begleitet wird. Auf diese Weise endet die Melodie mit einem Halbschluss auf der Dominant-Harmonie. Durch diese Art von Begleitung entstanden bei diesen Melodien einige wichtige Änderungen, die ihre einstmalige Form veränderten. Das geschah folgendermassen:

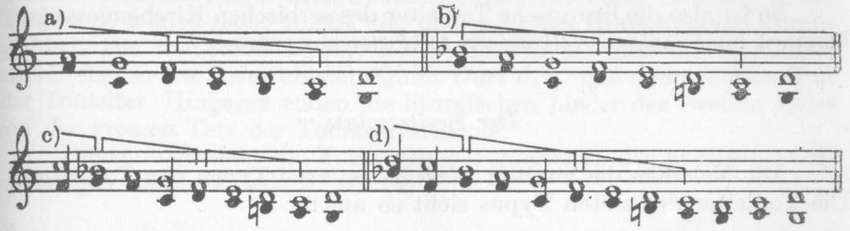
a) die Funktion der nota finalis d^1, die ursprünglich die Tonika war, änderte sich, und das d^1 wurde in der zweistimmigen Version zur zweiten Stufe der Tonleiter;

b) es änderte sich die Tonalität der Melodie, d. h. die Melodie, die ursprünglich in der d-Tonalität war, wurde in die c-Tonalität überführt, der Ton C wurde zur Tonika;

c) die dorische grosse Sext (d-h) verwandelte sich in die kleine Sext (d-b);

d) während in der ursprünglichen original-dorischen Tonleiter der erste Tetrachord (d-g) vom zweiten Tetrachord (a-d^2) durch eine Diazeuxis getrennt war, sind jetzt, in der neuen Tonleiter, die wie eine mixolydische aussieht, die Tetrachorde (c-f und f-b) gebunden durch eine Synaphe.

So sieht also diese ehemalige dorische Tonalität jetzt folgendermassen aus (für die Melodie und ihre Begleitung):



Diese vier Tonleitertypen des ersten *»glas«* kann man auf eine Tonleiter reduzieren, die in der jugoslawischen Musik-Folklore unter dem Namen *»Quint-Dur«* bekannt ist. Sie sieht in ihrem gesamten Ambitus so aus:

Das ist die Materialleiter einer eigenen Art von jugoslawischen Volksliedern, die mit der zweiten Tonleiterstufe, mit Dominant-Harmonie enden: Diese Tonleiter entdeckte der jugoslawische Folklorist *M. A.*

Vasiljević, indem er 400 Lieder einer seiner gedruckten Volkslieder-sammlungen analysierte. Die Melodien dieser Lieder bewegen sich grösstenteils im Rahmen eines grösseren oder kleineren Ausschnittes der obigen Materialleiter ; keines der einzelnen Lieder umfasst ihren ganzen Ambitus. Jedes endet mit der selben nota finalis (d^1). Kaum eines hat einen grösseren Ambitus als acht Töne. Eine oder zwei Melodien erreichen die maximale Höhe : es^2.[3]

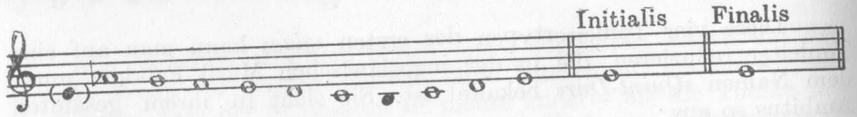
Der Bau der Melodie der Lieder aus der Sammlung von Vasiljević, die dieser Tonleiter angehören, ist ein solcher, dass sich einzelne melodische Gruppen innerhalb eines, zweier, oder dreier Tetrachorde (durch Bogen gebunden) bewegen. Bisher wurde noch kein Lied entdeckt, das sich innerhalb aller vier Tetrachorde bewegen würde. Alle Tetrachorde sind sich gleich, jonischen Charakters, und alle werden nach dem selben harmonischen Schema harmonisiert. Der Übergang aus einem in den anderen wird nicht durch modulatorische Mittel bewerkstelligt. Es besteht kein Querstand zwischen : e^1-es^2 ; h-b^1 ; fis-f^1 im Sinne der klassischen Harmonielehre. Der centrale Tetrachord ist : c, d, e, f, und die Schlussphrase der Melodie bewegt sich immer in seinem Ambitus und endet mit dem Ton d^1 als nota finalis.

Die liturgischen Melodien des ersten *»glas«* haben alle Eigenschaften dieser jugoslawischen Musik-Folklore-Tonleiter, des erwähnten *»Quint-Dur«*, die auch *»Antik-Dur«* benannt wird, angenommen.

So ist also die liturgische Tonleiter des serbischen Kirchengesanges, benannt erster *»glas«*, *vollkommen folklorisiert worden.*

Der zweite »glas«

Die Melodien des zweiten *»glas«* haben zwei Typen von Tonleitern. Die Tonleiter des ersten Typus sieht so aus :



Die nota initialis und finalis sind immer : e^1.

Wenn wir versuchen diese Tonleiter mit den alten Kirchentonleitern zu vergleichen, bemerken wir, dass sie die meiste Ähnlichkeit mit der hypophrygischen Tonleiter hat. Das sehr augenfällige Abweichen von der hypophrygischen besteht in der Note »as«. Diese Note ist gleichzeitig eine der wichtigsten Charakteristiken der jugoslawischen Folklor-

[3] Bei *Vasiljević* ist diese Tonleiter um eine Quart höher transponiert und demzufolge hat er als nota finalis das : g^1.

Tonleiter, benannt *»Dur-Moll-Tonleiter«* : sie hat die Dur-Terz und die Moll-Sext).

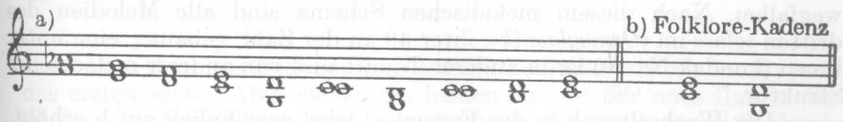
Auch diese Tonleiter ist foklorisiert. Dies erfolgte auf zwei Wegen :

a) wahrscheinlich wurde zuerst die Intonation des Tones »a« immer tiefer und tiefer, bis aus der grossen Terz die kleine Terz entstand. Solche Beispiele der Erniedrigung der reinen Quart gibt es in der jugoslawischen Musik-Folklore in manchen Gegenden. Die wichtigste diesbezügliche Erscheinung haben wir in der istrischen Tonleiter, in welcher sich die phrygische Kadenz bis heute erhalten hat, aber gleichzeitig wurde in der Melodie die vierte Stufe der Tonleiter erniedrigt, geradeso wie auch hier im zweiten *»glas«*.

b) als man die Melodien des zweiten *»glas«* zweistimmig zu singen begann, sang man die nota finalis nicht mehr unisono, sondern man gesellte ihr die Alt-Begleitung in grosser Terz zu (c^1). Mit dem Dazutreten der grossen Terz in ihrer Begleitung, änderte sich die Funktion dieser Note : Aus der Tonika wurde die dritte Stufe der Tonleiter, und gleichzeitig übernahm der Begleitton die Funktion der Tonika : c. Die Melodien des zweiten *»glas«* wurden also aus der e-Tonalität in die c-Tonalität überführt.

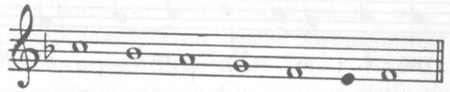
Dadurch erhielten die liturgischen Melodien des ersten Typus des zweiten *»glas«* wichtige Charakteristiken der jugoslawischen Folklor-Tonleiter, benannt *»Dur-Moll-Tonleiter«*. Aber die Folklorisierung dieser Tonleiter ist noch nicht vollständig und mit allen Konsequenzen durchgeführt. Die weltlichen Lieder, komponiert in der Dur-Moll-Tonleiter, enden ebenso wie beim obigen »Quint-Dur« d. h. mit dem zweiten Ton der Tonleiter. Hingegen enden die liturgischen Lieder des zweiten *»glas«* auf der grossen Terz der Tonika-Harmonie.

Demzufolge sieht die Form dieser Tonleiter in der heutigen zweistimmigen Gesang-Praxis so aus (a) :



Die Folklore-Kadenz der Dur-Moll-Tonleiter (b) ging noch nicht in den liturgischen Gesang ein.

Die Tonleiter des zweiten Typus des zweiten *»glas«* sieht so aus :

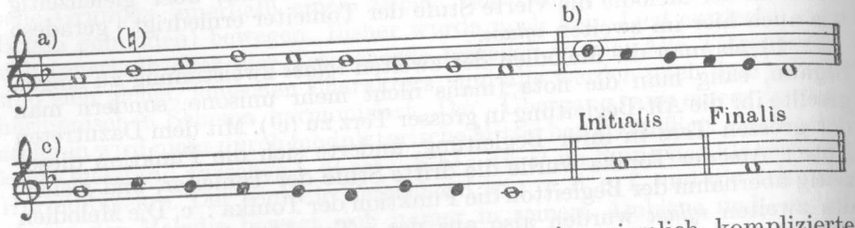


und hat wahrscheinlich seine Provenienz aus der lydischen Tonleiter,

in welcher sich der Tritonus, in langer Praxis, in die reine Quart umwandelte. In den Liedern dieses Tonleiter-Typus gibt es keine auffallenden Charakteristiken, die den weltlichen Folklore-Melodien eigen wären.

Der dritte »glas«

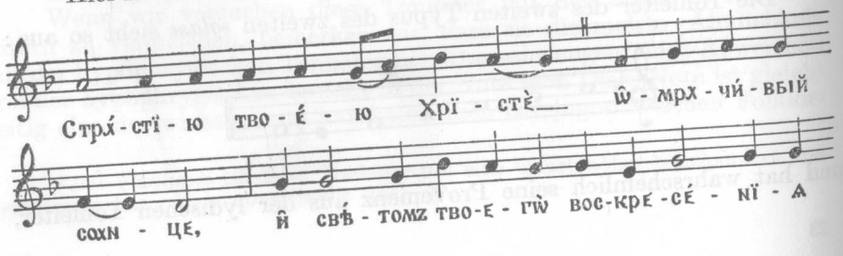
Die Melodien des dritten »*glas*« bewegen sich in einer Tonleiter, die ein mehrfach kombiniertes Tonmaterial hat :

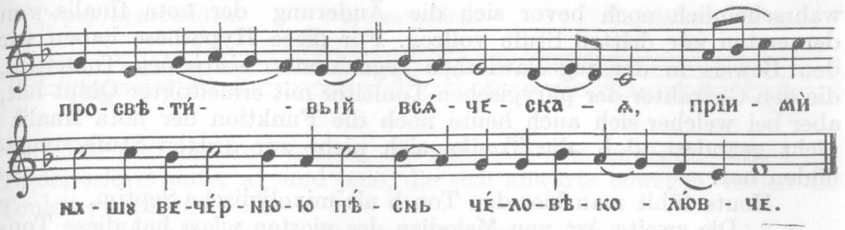


Die Lieder des »dritten *glas*« zeigen eine ziemlich komplizierte musik-architektonische Struktur. Ihr erster Teil bewegt sich im Ausschnitt der F-Dur Tonleiter im Ambitus eines Pentachordes, erweitert sich bei langen Melodien bis zum Hexachord (a) und endet mit einer Schlusskadenz auf F. Der zweite Teil der Melodie kadenziert mittels der melodischen Formel b) auf d^1. Der anschliessende dritte Teil der Melodie (c), bewegt sich im Rahmen des Pentachordes c-g und kann sich auch erweitern bis b^1. Dieser Teil endet mit der melodischen Formel c), mittels welcher er in die Dominante moduliert. Diese Lieder schliessen mit neuem melodischen Material im Rahmen des Ambitus a) und mit der finalis auf f. Die Formeln b) und c) können sich im selben Lied wiederholen, hingegen in kürzeren Liedern kann die Formel c) auch wegfallen. Nach diesem melodischen Schema sind alle Melodien des dritten »*glas*« im »*Osmoglasnik*«, ihrer 40 an der Zahl, gebaut ; eine unter ihnen (kondak N° 40) ist in anderer Tonart und von anderer melodischer Struktur.

Der Wechselton b in der Formel a) wird gewöhnlich auf h erhöht, bevor die Melodie das d^2 erklimmt.

Hier ist eine kürzere Melodie in diesem »*glas*« (Mokranjac, Seite 76) :





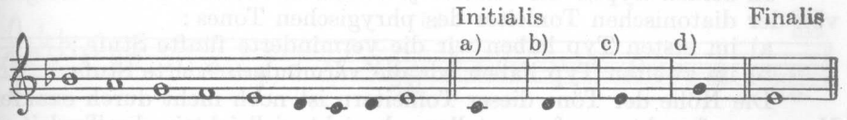
Die Melodien dieses »*glas*« könnten, ihrer Ton-Struktur nach, einige entferntere Zusammenhänge mit der hypolydischen Tonleiter haben.

Obzwar seine architektonisch-formale Struktur von den allgemeinen strukturellen Typen unserer Volksmelodik abweicht, sieht man doch auch in diesem »*glas*« die Spuren der Folklorisierung in anderer Richtung : Das Folgen von diatonischen Schritten in der Melodie, der pentachordalen und hexachordalen Rahmen des melodischen Ambitus, die Chromatik der vierten Stufe der Tonleiter, das zweistimmige Singen in Terzen u. s. w.

Der vierte »glas«

Die Melodien des »vierten *glas*« bewegen sich innerhalb zweier Tonleitern.

1. Die erste sieht so aus :



Dem Ambitus nach ist das dieselbe Tonleiter wie die des Typus b) des ersten »*glas*«. Aber sie unterscheiden sich in der nota finalis. Dort ist die nota finalis d^1, hier e^1. Gerade durch diese melodische Schlusskadenz unterscheiden sich diese beiden Tonleitern.

Wenn wir annehmen, dass die Note e Tonika ist — und so war es wahrscheinlich einstens — so handelt es sich bei dieser Tonleiter um Reste der phrygischen oder hypophrygischen Tonleiter.

Auch diese Tonleiter ward folklorisiert, und zwar seit dann, als man die Melodien des vierten »*glas*« zweistimmig zu singen begann. Die Folklorisierung ergab diese Resultate :

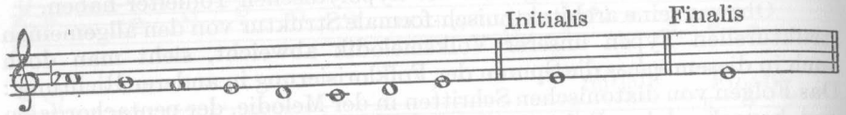
a) die nota finalis wurde zur dritten Stufe der c-Tonalität ;

b) die fünfte Stufe (h) wurde intonativ immer niedriger und niedriger, bis sie zum b wurde. Diese Erniedrigung der fünften Stufe begann

wahrscheinlich noch bevor sich die Änderung der nota finalis von der ersten zur dritten Stufe vollzog. Für diese Hypothese haben wir den Beweis in der jugoslawischen sogenannten *»istrischen* Tonleiter«, die den Charakter der phrygischen Tonleiter mit erniedrigter Quint hat, aber bei welcher sich auch heute noch die Funktion der nota finalis nicht geändert, d. h. die Tonika sich nicht zur dritten Stufe umgebilden hat.

Heute fühlt man hier den Ton b als mixolydische Septim.

2. Die zweite Art von Melodien des vierten *»glas«* hat diese Tonleiter:



Sie ist ähnlich der Tonleiter des ersten Typs des zweiten *»glas«*. Der Unterschied besteht darin, dass es hier den Ton b nicht gibt.

Die Folklorisierung dieser Tonleiter ist ebenso durchgeführt, wie bei der Tonleiter des 1. Typs des II. *»glas«*. Deshalb gilt hier alles, was dort dazu gesagt wurde.

Der Unterschied zwischen beiden Melodien dieser zwei *»glas«* wird aber dennoch nicht in der Tonart oder den Ton-Charakteristiken liegen, sondern mehr in den spezifischen melodischen Figuren, die andere Charakteristiken im II/1. *glas*, und andere wiederum im IV/1. *glas* haben.

In beiden Typen des vierten *»glas«* haben wir zwei Abweichungen von der diatonischen Tonleiter des phrygischen Tones:

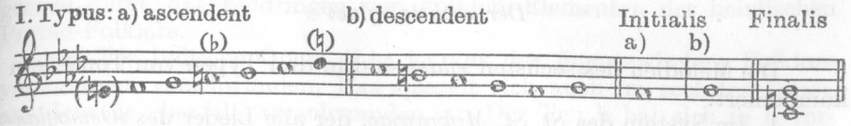
a) im ersten Typ haben wir die verminderte fünfte Stufe;

b) im zweiten Typ haben wir die verminderte vierte Stufe.

Die Höhe der Töne dieser Tonleitern ist noch nicht durch exakte Messung erforscht, um festzustellen, ob nicht vielleicht in der Tonleiter IV/1 der Ton a^1 etwas tiefer ist als der temperierte Ton a^1. Im Falle dass solche Messungen tatsächlich einen tieferen Ton ergeben würden, so würde das beweisen, dass die Folklorisierten Weisen des vierten *»glas«* sich fast vollständig jenen jugoslawischen Volksliedern genähert hätten, die in der sogenannten »istrischen Tonleiter« komponiert sind, für welche man annimmt, sie sei aus der phrygischen entstanden, und zwar so, dass die vierte und fünfte Stufe annähernd um eine halbe Tonstufe erniedrigt wurden.

Der fünfte »glas«

Die Melodien, die im fünften *»glas«* komponiert sind, haben folgende Tonleiter:



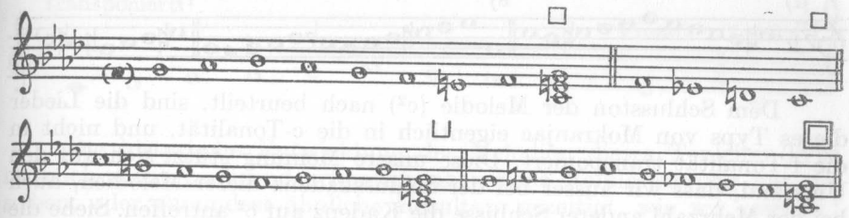
Die melodischen Phrasen, die sich aufwärts bewegen, haben die Tonleiterform unter a), und jene, die sich abwärts bewegen, haben die Tonleiterform unter b).

Bei den aszendenten Phrasen ist vorwiegend die melodische Tonfolge: f-g-a, und bei den deszendenten: as-g-f. Bei den aszendenten kommt fast nie der orientalische Tetrachord vor, aber bei den deszendenten ist der orientalische Tetrachord die Regel.

Der Schluss aller Melodien erfolgt auf der zweiten Stufe der Tonleiter (auf der Dominant-Harmonie), gleich wie bei den Melodien des ersten *»glas«*.

Der Ambitus der Melodien erreicht sehr selten die Sext (d^2). Im *»Osmoglasnik«* kommt dieser Fall nur einmal vor, und in einer Melodie finden wir ein des^2 (Mokranjac, Seite 165).

2. Nach dem den zweiten Typ dieses *»glas«* werden die Melodien grösseren Formats gebildet, die sich im Rahmen dieses Tonskelettes bewegen:



In dieser Tonformel sind auch die vier melodischen Kadenzen der einzelnen Teile (Sätze) der Melodie fixiert; aus ihnen sieht man, dass die Melodie ungefähr im Zentrum zur Dominante moduliert. Solche Modulationen begegnen wir in der Regel in der jugoslawischen Musik-Folklore nicht. Andererseits ist es eine konstante Erscheinung bei unserer profanen Musik-Folklore, dass die Schlüsse der Melodien und einzelner ihrer Phrasen auf der zweiten Stufe der Tonleiter stattfinden.

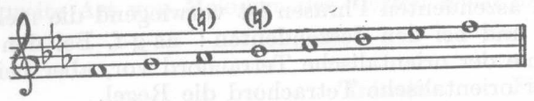
In den Liedern des fünften *»glas«* finden wir fast gar keine Spuren der altkirchlichen lydischen Tonleiter mehr. Die Melodien dieses *»glas«* sind in folgendem Sinne folklorisiert:

a) ihre Tonleiter ist fast die Gleiche wie die bei den Volksliedern im »Quint-Dur«;

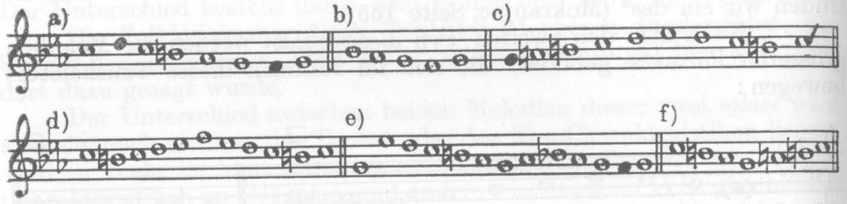
b) in einer grossen Zahl von Liedern kommt der orientalische Tetrachord in der selben Position wie in der jugoslawischen weltlichen Musik-Folklore vor.

Die Melodien des sechsten *»glas«* sind in drei Typen von Tonleitern komponiert.

1. Im System des *St. St. Mokranjac*, der alle Lieder des *»Osmoglasnik«* in die f-Tonalität transponierte, hat die Tonleiter des ersten Typs diesen Ambitus:

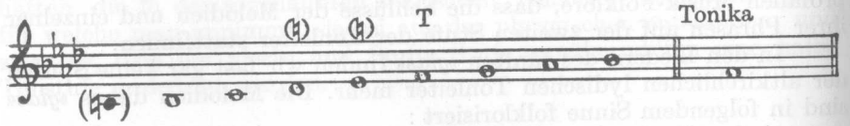


In diesem allgemeinen Ambitus sind alle Melodien des ersten Typs gebaut und zwar so, dass sich die einzelnen Teile dieser Melodien in folgenden Segmenten (a, b, c, d, e, f) dieses Hauptambitus bewegen:



Dem Schlusston der Melodie (c^2) nach beurteilt, sind die Lieder dieses Typs von Mokranjac eigentlich in die c-Tonalität, und nicht in die f-Tonalität transponiert. Diese unsere Meinung stützt sich auf den Umstand, dass wir ausser bei der Schlusskadenz dieser Melodien, auch bei der Mehrzahl anderer Schlüsse die Kadenz auf c^2 antreffen. Siehe die Formeln c) und d) des oben angeführten Ambitus dieses *»glas«!*

Wenn *Mokranjac* auch im sechsten *»glas«* konsequent bei seinem Plane, alle Melodien in die f-Tonalität zu transponieren, geblieben wäre, dann würde der Ambitus seines sechsten *»glas«* so ausgesehen haben:



Diese Form steht auch visuell dem Fa-Modus (plagal) viel näher, als die Erste.

Natürlich hat sich dieser Typ des sechsten *»glas«* vom Fa-Modus, respektive von der hypolydischen Tonleiter sehr weit entfernt, und zwar

gerade durch das Eindringen von Folklore-Elementen der heimischen Profan-Folklore.

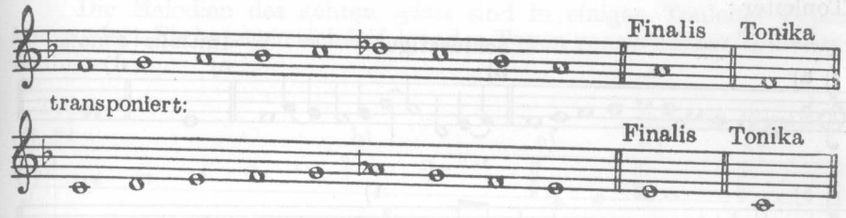
a) Die lydische Quart (f-h) ist aus der jugoslawischen Folklore vollkommen verschwunden. Das spiegelt sich auch im sechsten *»glas«*, aus dem sie ebenfalls verschwunden ist. Der Ton h hat sich in b verwandelt.

b) Das orientalische Tetrachord in der Form, in welcher er oben angeführt ist als a)-, e)-, f)-Teil des Ambitus des sechsten *»glas«*, ist auch typisch für die profane Musik-Folklore in der gleichen Form.

c) Die übrigen Stufen dieser Tonleiter, die ihre Höhe ändern und zwar: d-des, e-es, haben ebenfalls ihr Pendant in der profanen Folklore.

d) Den Querstand zwischen a und as, der in diesen Melodien vorkommt, finden wir in derselben Form auch bei den weltlichen jugoslawischen Melodien, die dem Typus der in »Quint-Dur« komponierten Lieder angehören (siehe dazu die Erklärung oben beim ersten *»glas«!*).

2. Der zweite Tonleiter-Typus der Lieder des sechsten *»glas«*, hat diesen Ambitus:

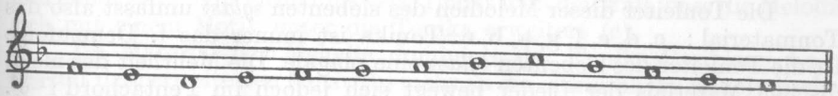


Die historische Entwicklung der Melodien dieses Tonleiter-Typs ist noch nicht genügend erforscht, aber seine Folklorisierung hat die selben, oder zumindest ähnliche Resultate gezeitigt, wie wir ersehen:

a) bei den Melodien des zweiten *»glas«* (Typus 1) und

b) bei den Melodien des vierten *»glas«* (Typus 2).

3. Der dritte Tonleiter-Typus der Lieder des »sechsten *glas«* sieht so aus:



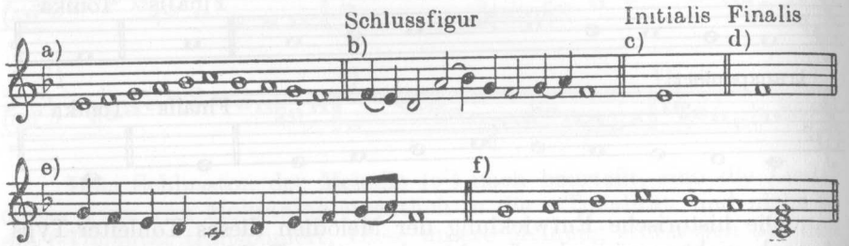
Dieser Tonleiter-Typus ist dem Fa-Modus (plagal) verwandt.

Bei den in dieser Tonleiter komponierten liturgischen Liedern fällt eine Charakteristik auf, die bisher in unserer profanen Musik-Folklore noch nicht vorgefunden wurde. Sie besteht, der Beschreibung des *St. St. Mokranjac* zufolge, in Folgendem (ich zitiere wörtlich): »Manche Sänger möchten auch diese Melodien, ebenso wie die des zweiten

»glas« in Dur-Moll singen d. h. in der Tonleiter mit grosser Terz und kleiner Sext, und so müssten, demzufolge, in diesem Buch für diese Melodien die Vorzeichen des D-Dur gesetzt werden. Doch gelingt es diesen Sängern nie bei diesen Melodien die grosse Terz in solche genügende Höhe zu schrauben, wie sie die dritte Dur-Stufe verlangt. Sie singen diese Terz etwas tiefer — nicht deshalb weil sie stimmlich die grosse Terz nicht erklimmen könnten, sondern deshalb, weil dies dem Charakter dieser Melodien widerspricht.« — Ob diese Charakteristik eine Spur des Altertums ist, die Spur der Weise wie man diese liturgischen Melodien zur Zeit ihrer Entstehung sang, oder, ob das ein Überbleibsel einer Folklore-Praxis vorstellt, die in den profanen Melodien heute ausgestorben ist — auf diese Fragen wird erst das weitere Studium dieses Problems die Antwort geben. Bisher ist diese Frage noch nicht gelöst.

Der siebente »glas«

Die Melodien des siebenten *»glas«* bewegen sich im Ambitus dieser Tonleiter:



Der erste Teil der meisten Melodien hat die unter a) angeführte Ton-Basis. Vor der Schlussfigur (b) kommt in diesen Melodien die Phrase e), anschliessend entwickelt sich nach folgender Ton-Basis (f) noch eine Phrase der Melodie, nach welcher die abschliessenden Figuren (b) folgen.

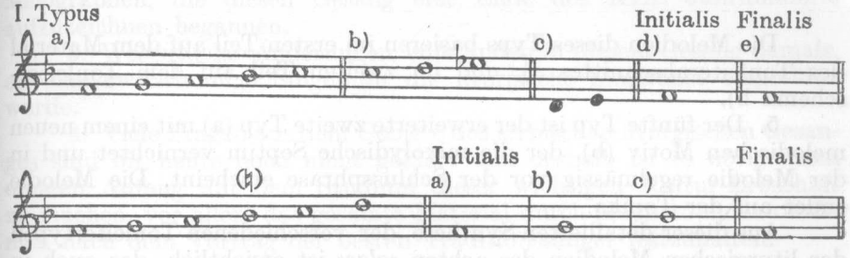
Die Tonleiter dieser Melodien des siebenten *»glas«* umfasst also das Tonmaterial: c, d, e, f, g, a, b, c. Tonika ist immer das f. Demzufolge ist die Tonleiter des siebenten *»glas«* eine plagale. Die Mehrheit des melodischen Materials der Lieder bewegt sich jedoch im Pentachord f^1-c^2. Die Figuren b) und e) sind selten. In längeren Liedern kommen manchmal beide zusammen vor, in kürzeren aber erscheint entweder die eine oder die andere.

Die Figur a) ist so gebaut, dass in ihr die tonale Harmonie des F-Dur dominiert und mit ihr die Dominant-Harmonie abwechselt. Das ist auch die einzige Charakteristik, die dem siebenten *»glas«* von der altkirchlichen mixolydischen Tonleiter übrig geblieben ist. Die mixolydische Septime (das obere es^2) ist nicht erhalten geblieben. Die untere mixolydische Septime wurde zum subsemitonium modi umgeändert und mit ihm beginnt eine grosse Anzahl von Melodien. In dieser Beziehung haben wir hier denselben Fall wie in einer grossen Anzahl von weltlichen Volksliedern im Quint-Dur, bei welchen neben der oberen mixolydischen Septim, auch die untere in der tieferen Oktave, aber ins subsemitonium modi alteriert erscheint.

Wer den siebenten *»glas«* mit der mixolydischen Tonleiter vergleichen will, soll sich alle Notenbeispiele um einen Ganzton höher vorstellen. Hier sind sie in der f-Tonalität angeführt, in welcher Mokranjac seine Notierungen druckte. Ob sich der siebente *»glas«* aus der altkirchlichen mixolydischen Tonleiter entwickelt hat, kann man aus der heutigen Form der Lieder nicht mehr feststellen. Jedenfalls haben viele seiner Elemente ihre Wurzel in der jugoslawischen Musik-Folklore.

Der achte »glas«

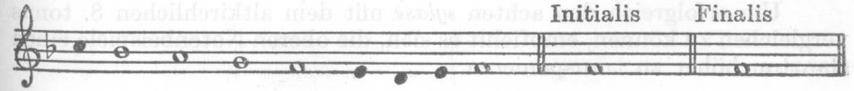
Die Melodien des achten *»glas«* sind in einigen Tonleiter-Typen komponiert. Sie bewegen sich in folgenden Typen verschiedener Tonleiter-Ambitus:



Der Hauptteil der Melodie ist (a) im Pentachord gebaut. An einigen Stellen erweitert sich die Melodie im Rahmen weiterer Töne (unter b) und endet auf f. Nur ausnahmsweise findet man den Fall, dass die Melodie sich mit einem Motiv unter die Tonika erweitert (c).

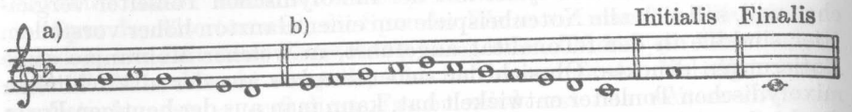
Im Material der Melodie dominiert der Tonika-Dreiklang f-a-c, der mit dem erweiterten Motiv (b) mehr an die altkirchliche mixolydische, als an die hypomixolydische Tonleiter erinnert.

2. Die Melodien des zweiten Typus sind im Ambitus des Hexachordes gebaut:



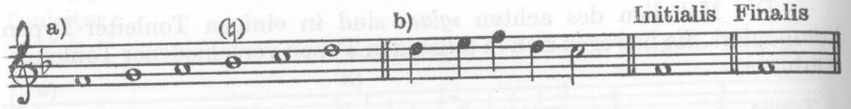
Bei diesem Typ gibt es mehrere Fälle, wo die Melodie einen Sprung von der Tonika zur oberen vierten Stufe macht, was an den altkirchlichen 8. tonus (hypomixolydische Tonleiter) erinnert. Manche Melodien beginnen sogar mit der vierten Stufe. Bei diesem Typ ist oft die Quart erhöht (als Wechselton), und solche Alterationen kommen oft in unserer profanen Folklore vor.

3. Dann folgen die Melodien des dritten Typs, mit diesem Ambitus:



Im Laufe der Melodie wechseln sich die Kadenzen der einzelnen melodischen Phrasen auf *g*, *f* ab ; ein Passus endet auf g, der andere auf f, und so abwechselnd weiter bis zur letzten Kadenz auf f.

4. Die Melodien des vierten Typs haben diesen Ambitus :



Die Melodien dieses Typs basieren im ersten Teil auf dem Material des Tonleiterabschnittes a), und im zweiten Teil auf dem Tonleiterschema b).

5. Der fünfte Typ ist der erweiterte zweite Typ (a) mit einem neuen melodischen Motiv (b), der die mixolydische Septim vernichtet und in der Melodie regelmässig vor der Schlussphrase erscheint. Die Melodie endet auf der Tonika.

Aus dieser detailierten Synthese der verschiedenen Tonleitertypen der liturgischen Melodien des achten »*glas*« ist ersichtlich, das auch in diesem »*glas*« wenig Überreste der altkirchlichen hypomixolydischen Tonleiter verblieben sind. Was von ihr übrig blieb, erscheint auch in der jugoslawischen profanen Musik-Folklore. Das sind, beim ersten, zweiten und fünften Typus pentachordale und hexachordale Tonleitersysteme ; beim dritten Typus der periodische Wechsel der Kadenzen auf der ersten und zweiten Tonleiterstufe. Die Melodien des vierten Typus sind der jugoslawischen Musik-Folklore fremd. Ebenso ziemlich fremd, wenn auch nicht unbekannt, ist ihr das Motiv b) des fünften Systems, wie es oben angeführt wurde. Es ist ziemlich unorganisch diesen Melodien aufgepfropft.

Um erfolgreich den achten »*glas*« mit dem altkirchlichen 8. tonus vergleichen zu können, empfiehlt es sich, die oberen Notenbeispiele einen Ganzton höher zu transponieren.

Zusammenfassung

Aus der oberen Darstellung der Tonleiterformeln des serbisch-orthodoxen liturgischen Gesanges nach den Aufzeichnungen von *St. St. Mokranjac* im »*Osmoglasnik*«, kann man folgende Schlussfolgerungen ziehen :

1. Die Namen »erster, zweiter, dritter . . . achter *glas*«, mit welchen die einzelnen Melodien-Gruppen im »*Osmoglasnik*« benannt werden, entsprechen nicht dem, was diese, oder ihnen entsprechende Benennungen der byzantinischen Echoi, oder der altkirchlichen gregorianischen Toni bezeichnen. Nur da und dort kann man eine unbedeutende Spur von Ähnlichkeit oder Gleichheit zwischen ihnen finden.

2. Der Unterschied ist daraus entstanden, dass der serbische Kirchengesang dauernd dem Einflusse und der Entwicklung der Volksmusik ausgesetzt war, und deshalb findet man in allen diesen Melodien Spuren der heutigen jugoslawischen Musik-Folklore (nicht nur der engeren serbischen), und wahrscheinlich auch Überreste alter Formen, die heute aus der profanen Folklore schon verschwunden sind. Dazu kommt noch der Umstand, dass es bis zur neuesten Zeit überhaupt keine schriftlichen Aufzeichnungen dieses Gesanges gab — besonders jener Formen, die in ältester Zeit in Übung waren — bis auf unsere neueren Melographen, die diesen Gesang erst Ende des XIX. Jahrhunderts aufzuzeichnen begannen.

3. Wesentliche Änderungen entstanden in diesem Gesang damals, als das zweistimmige Singen in die liturgische Singkunst eingeführt wurde.

4. Viele Fragen aus dem Gebiete des serbischen liturgischen Gesanges sind bis heute noch nicht geklärt und deshalb ist es nötig, einen ernsten Anfang mit dem Studium dieser wichtigen Kultur-Erbschaft zu machen, vor allem das gesamte Material durch Magnetophonaufnahmen nach dem Vortrag der besten Traditionssänger festzuhalten.

SAMUEL BAUD-BOVY

LA STROPHE DE DISTIQUES RIMÉS DANS LA CHANSON GRECQUE

Le vers politique

Dès l'époque byzantine, le vers le plus fréquent dans la chanson populaire grecque est un «grand vers» à césure, de quinze syllabes, le *πολιτικὸς στίχος* ou «vers vulgaire».

Son premier hémistiche, de huit syllabes, est obligatoirement oxyton ou proparoxyton ; le second, de sept, toujours paroxyton. Le nombre des syllabes est invariable, et l'accent tonique ne peut coïncider qu'avec une syllabe paire ou l'initiale d'un hémistiche.[1]

Ἄχου καὶ νὰ σὲ φίλουνα *εἰς τὸλ λαιμὸ 'ποκάτω*
ἐκεῖ πού παίτζει καὶ χτυπᾶ *τ'ἅγιο Κωσταντινᾶτο.*[2]

Si l'on souligne les syllabes accentuées, on obtient pour les vers de ce distique les schémas suivants :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

L'analyse des chansons de danse en vers politiques révèle que la partie forte de la mesure ou du temps coïncide également soit avec les syllabes paires, soit avec l'initiale des hémistiches et, lorsque l'avant-dernière syllabe est allongée, la finale du vers.

Les strophes de vers politiques

Le système strophique le plus simple et le plus fréquent est celui où, à chaque strophe musicale ne correspond qu'*un* vers politique, soit

[1] Pour plus de détails, voir : *S. Baud-Bovy, La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, I, *Les Textes*, Paris, 1936, p. 39—62.
[2] *M. Γ. Μιχαηλίδου Νουάρου, Δημοτικὰ Τραγούδια Καρπάθου*, Athènes, 1928, p. 288, n° 35.

à l'état pur, soit avec répétition d'hémistiches ou de syllabes, soit accompagné de refrains.

Un autre système, très inattendu mais presque aussi courant, est celui où chaque strophe embrasse *un vers et demi :* le premier hémistiche de tous les vers, le vers initial excepté, se trouve ainsi chanté deux fois, à la fin de la strophe et au début de la strophe suivante. Je me suis efforcé, dans une autre étude[3], d'expliquer l'origine de ce type surprenant.

Enfin, plus rarement, la strophe comporte *une couple de vers politiques.* Il suffit de parcourir les recueils de chansons populaires grecques pour constater que ce système strophique ne s'applique qu'à des distiques rimés ou à des poèmes à rimes plates. Son apparition dans la chanson grecque est donc en étroite corrélation avec celle de la rime.

La rime dans la chanson populaire grecque

«La question de la provenance de la rime dans la versification grecque a été l'objet de beaucoup de recherches et de débats, d'où se dégage la conclusion certaine qu'indépendamment des amorces de rimes que l'on rencontre antérieurement dans les œuvres en grec soit en vers soit en prose, la rime dans la littérature grecque moderne est une conséquence du contact de la civilisation hellénique avec la civilisation de l'Occident. Cette prise de contact s'est réalisée pour la première fois d'une manière systématique et persévérante dans les îles grecques des côtes micrasiates.»[4]

Deux manuscrits, contenant tous deux des chansons amoureuses insulaires, l'un du XVe siècle,[5] l'autre du début du XVIe,[6] permettent d'entrevoir à quelle époque la rime s'est introduite. Rare encore dans le plus ancien, elle devient beaucoup plus fréquente dans le second, où, parallèlement, se multiplient les distiques.

Est-il possible de préciser en quel lieu et en quel temps les anciennes chansons en vers politiques non rimés ont été peu à peu supplantées par les chansons polystiques à rimes plates et les distiques rimés? Ou, pour reprendre la première question que nous nous étions posée, où et quand est apparu le type de strophe musicale grâce auquel les vers politiques, au lieu d'être indépendants, vont être groupés deux à deux par le sens et la forme?

[3] *Sur la strophe de la chanson cleftique* (Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves, T. X (1950), Mélanges Henri Grégoire, II, p. 53—78).

[4] *K. Θ. Δημαρᾶ, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεκνίας,* Athènes, 1948, I, p. 69.

[5] *D. C. Hesseling* et *H. Pernot, Ἐρωτοπαίγνια (Chansons d'amour),* Paris-Athènes, 1913, p. VIII.

[6] *H. Pernot, Chansons populaires grecques des XVe et XVIe siècles,* Paris, 1931, p. 7.

Pour répondre à cette question, il faut examiner si cette strophe existe dans la chanson populaire des deux grandes civilisations occidentales avec lesquelles le monde grec s'est alors trouvé en contact : la chanson italienne et la chanson française.

Le vers de 15 syllabes paroxyton en italien et en français

Le schéma rythmique du vers *politique* de 15 syllabes est l'un des schémas fondamentaux de la poésie populaire. Avec toutes les précautions d'usage, en ayant soin de bien marquer la différence entre une versification basée sur la longueur des syllabes et une versification basée sur l'accent tonique, entre un *metrum* et un *rythmus,* on n'a pas manqué d'être frappé par sa parenté avec le tétramètre ïambique catalectique d'Aristophane: *Ὡς ἥδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι* (Ploutos 288) et le septénaire ïambique catalectique de Plaute :

Domum redimus clanculum, dormimus incenati.[7]

Or, autant ce schéma est fréquent dans la poésie populaire française, autant il est exceptionnel dans l'italienne. La raison paraît en être que, sauf dans le Piémont, par influence française, le premier hémistiche est toujours considéré par les Italiens comme un vers proparoxyton, un *settenario sdrucciolo,* et qu'il est en conséquence exposé à être remplacé par le *settenario piano* ou *trunco,* ce qui ramène ses syllabes à sept ou à six.[8] En tout cas, je ne sache pas qu'il apparaisse dans aucune chanson populaire italienne, quelques chansons piémontaises exceptées.

D'entre celles-ci, l'une des plus répandues n'est que la traduction[9] d'une chanson française très anciennement attestée, *la Brebis sauvée du loup.* Comme elle, elle traite le premier hémistiche en octosyllabe oxyton :

La bargera larga i mutun al lung de la riviera
ël sul levà l'era tant cáud la s'è setà a l'umbreta.

Entre Paris et Saint-Denis z'y avait une bergère
qui faisait paître son troupeau le long d'une lisière.[10]

Monsieur *P. Verrier* a assez clairement démontré l'ancienneté de ce vers, qui, dès avant le XIIe siècle était déjà populaire, pour qu'il soit superflu d'y revenir ici. Il a de plus illustré par de nombreux exemples

[7] cité par : *P. Verrier, Le vers français,* Paris, Didier, 1931—1932, II, p. 249.

[8] Fr. d'*Ovidio, Versificazione italiana e Arte poetica medioevale,* Milano, 1910, p. 190.

[9] *Cost. Nigra, Canti popolari del Piemonte,* Turin, 1888, p. 372.

[10] *P. Verrier, op. cit.,* I, p. 139.

sa diffusion, non pas seulement vers le Sud, mais surtout vers le Nord, en Allemagne, en Angleterre, en Scandinavie.[11] Et toujours, dans les chansons narratives, la strophe comprend une couple de ces grands vers, constituant à proprement parler le «couplet».[12]

Il semble donc normal d'attribuer également à une influence française l'introduction dans la chanson grecque, non pas d'un vers qu'elle possédait depuis des siècles, mais d'un système strophique qui groupait deux à deux les vers de ce type.

L'influence française à Chypre

D'entre les îles grecques, c'est donc à Chypre, où une dynastie française régna pendant trois siècles, qu'on est amené à localiser cette innovation.

Au cours du XIVe siècle, les relations entre Grecs et Français, assez tendues antérieurement, s'étaient graduellement améliorées. En 1368, le pape Urbain V est même obligé de prendre des mesures contre les femmes catholiques qui fréquentent les églises orthodoxes ;[13] quelques années plus tard, en 1393, à l'occasion d'une peste, le roi Jacques I prend l'initiative d'une procession dont on a, à juste titre, souligné le caractère nettement «grec».[14] D'autre part, certains Grecs tout au moins étaient si bien francisés que le chroniqueur Léonce Machéras pouvait écrire que, depuis la conquête de l'île par les Lusignan, les Chypriotes se sont mis à apprendre le français et à corrompre le grec, au point que, de son temps (dans la première moitié du XVe siècle), ils écrivent un mélange de grec et de français que personne au monde ne peut comprendre.[15]

Or, à Chypre, Grecs autochtones et seigneurs francs avaient en commun le goût de la musique et du chant. Estienne de Lusignan, dans sa *Description de toute l'isle de Chypre* (1580), nous dit que les grands seigneurs s'y «delectoient à l'escrime et exercice des armes, à jouër du luth, et aimoient fort la musique : et ne se trouvait presque Seigneur, qui n'eust l'art parfaict de chanter et toucher le luth . . .» Quant au «peuple et bourgeois, et autres de médiocre condition», c'étaient gens d'un «naturel si enclin à la poésie, qu'ils composent gentiment, sans en avoir toutefois aucun art ou précepte. Ils chantent aussi fort doucement».[16]

[11] *ib.*, III, p. 292—316.
[12] *ib.*, I, p. 173.
[13] *G. Hill, History of Cyprus*, Cambridge, 1940—1952, III, p. 1082.
[14] *Θ. Α. Σοφοκλέους, Ἐνδείξεις περὶ ἐπιδράσεως τοῦ ὀρθοδόξου ἑλληνισμοῦ ἐπὶ τῶν Φράγκων ἐν Κύπρῳ ἐπὶ Φραγκοκρατίας (Κυπριακαὶ Σπουδαί* XVI [1953], p. 11—23).
[15] éd. *Miller* et *Sathas*, I, p. 85.
[16] Cité d'après : *Th. Siapkaras-Pitsillidès, Poèmes d'amour en dialecte chypriote*, Athènes, 1952, p. 18.

Toutes les conditions semblent donc s'être trouvées réunies pour que s'établisse, au XVe siècle, un contact fécond entre chanson française et chanson chypriote.

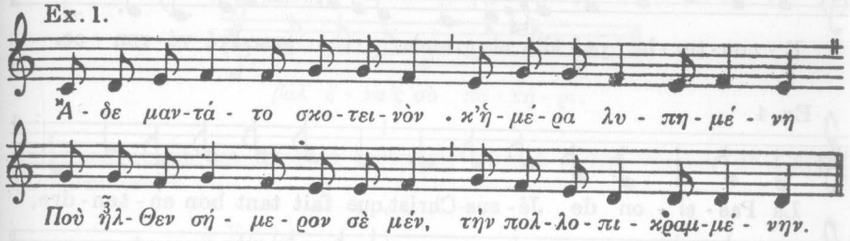
Or je crois avoir trouvé, dans le folk-lore actuel des Français et des Chypriotes, les vestiges de l'un au moins des airs que les seconds auraient empruntés aux premiers.

L'air des «complaintes» chypriotes

Il est en effet une mélodie, qui, avec des variantes, sert aujourd'hui à Chypre à chanter presque toutes les complaintes rimées, soit profanes, soit religieuses : Déploration de la Vierge, Victoire de Saint Georges sur le Dragon, Résurrection de Lazare. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une chanson de quête que les enfants chantent de porte en porte pour recevoir des œufs.[17]

Voici une version de cette mélodie, notée en 1946, dans le village de Saint-Epictète par *M. Th. Kallinikos*, protopsalte de l'archevêché de Chypre[18] :

Ex. 1.



N. B. Nous ramenons tous les exemples cités à une même unité de durée et à une même hauteur, pour en faciliter la comparaison. Nous supprimons les barres de mesure, toujours sujettes à caution, mais séparons les hémistiches et les vers.

On le voit, il s'agit bien d'une strophe englobant un distique de vers politiques rimés.

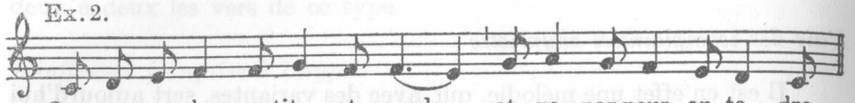
Or il existe aussi en France un air de complainte religieuse sur la Passion, qui, au début du XVIIe siècle, est attesté comme chanson de quête,[18a] et que, de nos jours, les petits paysans de Basse-Normandie

[17] *Θ. Καλλινίκου, Κυπριακὴ λαϊκὴ Μοῦσα*, Nicosie, 1951, p. 198.
[18] *ib.*, p. 191, n° 81.
[18a] *Verrier, op. cit.*, I, p. 125.

chantaient encore pendant les derniers jours du Carême pour récolter du beurre et des œufs.[19]

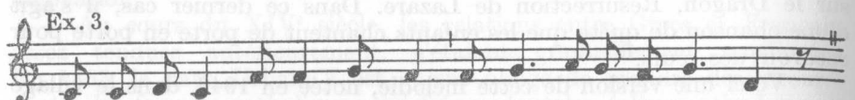
En voici trois variantes : la première (Ex. 2) est celle de Normandie, où la strophe ne comporte qu'un vers, tandis que la seconde (Ex. 3), des Alpes françaises,[20] et la dernière, de Provence[21] (Ex. 4, 7), groupent deux vers dans une même strophe.

Ex. 2.

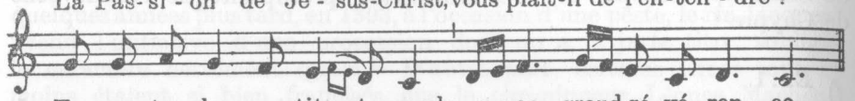


Or ap-pro-chez, pe-tits et grands, et ve-nez pour en-te-dre
La Pas-si-on de Jé-sus-Christ, qui fut triste et san-glan-te.

Ex. 3.

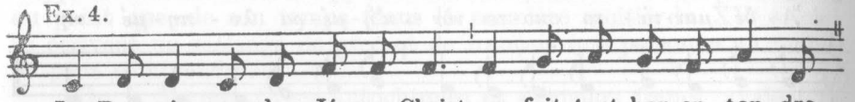


La Pas-si-on de Jé-sus-Christ, vous plaît-il de l'en-ten-dre ?

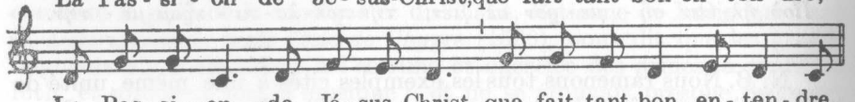


E-cou-tez-la, pe-tits et grands, a-vec grand ré-vé-ren-ce.

Ex. 4.



La Pas-si-on de Jé-sus-Christ, que fait tant bon en-ten-dre,



La Pas-si-on de Jé-sus-Christ, que fait tant bon en-ten-dre.

On constate, au premier coup d'œil, l'analogie frappante des chansons françaises et de la chanson grecque : même diction syllabique, même coupe, identité presque absolue de la première phrase dans les versions normande et chypriote. Seul le mode paraît différer. A regarder de plus près les chansons françaises, et particulièrement l'*incipit* de la version provençale, on se persuade bientôt qu'elles aussi appartiennent au mode de ré ; le do n'en est que la sous-tonique, qui permet d'enchaîner

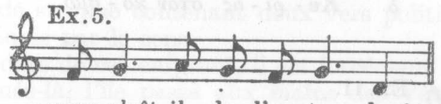
[19] *J. Fleury, Littérature orale de la Basse-Normandie*, Paris, 1883, p. 219.
[20] *J. Tiersot, Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, Grenoble, 1903.
[21] *D. Arbaud, Chants populaires de la Provence*, vol. II, Aix, 1864, p. 1.

le vers suivant, comme il est d'usage dans les chansons de quête, où les chanteurs craignent d'être interrompus avant d'avoir pu prétendre à une généreuse rémunération par l'exécution d'un nombre suffisant de couplets. Le notateur de la version normande remarque d'ailleurs expressément que «l'air se continue sans interruption, sans s'arrêter jamais sur la tonique».

S'il était possible de superposer en un seul tableau *toutes* les variantes grecques de cet air, qui, comme on le verra, s'est répandu dans l'Egée entière et jusque sur les bords du Pont Euxin, on trouverait l'équivalent de presque chacune des phrases de la chanson française.

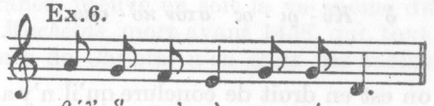
On mettrait ainsi en parallèle la seconde phrase de la version alpestre (Ex. 5) et la seconde phrase d'une version du Pont (Ex. 6)[22]

Ex. 5.



vous plaît-il de l'en-ten-dre ?

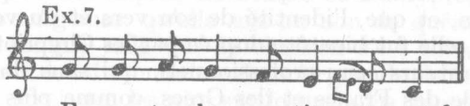
Ex. 6.



βάλ' ἕ-να'ς σὸ πο-τή-ρι.

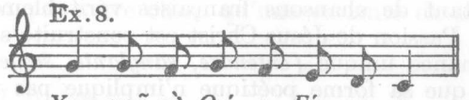
sa troisième phrase avec la troisième phrase d'une version de Chalki (Dodécanèse)[23]

Ex. 7.



E-cou-tez-la, pe-tits et grands...

Ex. 8.



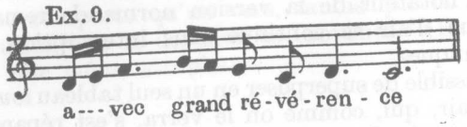
Χρι-στοῦ τὴ Θεί-α Γέν-νη-ση...

ou sa dernière phrase avec la dernière phrase de deux variantes, chantées

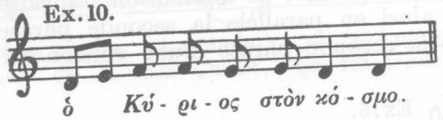
[22] *Ἀρχεῖον Πόντου*, II (1929), p. 198, n° 20 bis.
[23] *S. Baud-Bovy, Chansons du Dodécanèse*, Athènes, 1935, I, p. 271, n° 5.

par le même informateur, d'une chanson de quête rhodienne du Nouvel-An (Ex. 10 et 11) :

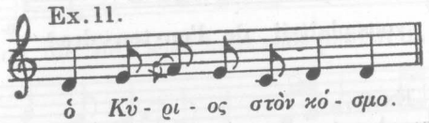
Ex. 9.



Ex. 10.



Ex. 11.



En résumé, on est en droit de conclure qu'il n'y a pas plus de divergences entre les versions grecques et les versions françaises qu'entre deux versions grecques ou deux versions françaises. Une influence des premières sur les secondes étant exclue, puisque cette forme strophique, très fréquente en France dès avant le XIIe siècle, n'apparaît que beaucoup plus tard en Grèce, on conclura que cette chanson fut importée à Chypre sous les Lusignan, et que, l'identité de son vers et du vers traditionnel des Grecs aidant, elle fut bientôt adoptée par les Chypriotes. L'existence dans l'île de chanteurs semi-professionnels, qui sans doute cultivaient la double clientèle des Francs et des Grecs, comme plus tard des Grecs et des Turcs, a dû favoriser cet emprunt.

Une difficulté se présente cependant, que je ne voudrais pas dissimuler. Comme tant de chansons françaises véritablement populaires, la chanson de la Passion de Jésus-Christ est construite sur une rime ou plutôt une assonance unique *(entendre, sanglante, soutenance, prendre,* etc.). C'est dire que sa forme poétique n'implique pas une strophe de deux vers. De fait, alors que la version des Alpes réunit les vers deux à deux, la version provençale répète deux fois le même vers, tandis que la version normande n'en a qu'un par strophe. Toutefois, comme le

[24] *ib.*, p. 65, n° 17.
[25] *ib.*, variante.

note *M. Verrier*, «l'unité du couplet est attestée et maintenue par l'unité du sens».[26]

En tout état de cause, la version introduite à Chypre devait comporter, pour chaque strophe, deux vers rimés ou assonancés, constituant une unité sémantique. Et comme, en grec, il serait impossible de construire une chanson de quelque longueur sur une rime ou une assonance unique, il est parfaitement naturel que dans la chanson de la Déploration de la Vierge (Ex. 1) par exemple, à une couple de rimes en *éni (λυπημένη — πολλοπικραμένην, ἀρφανεμένη — σκοτεινιασμένη)* succède une couple d'assonances en *oss . . . ou (λογισμός μου — δικός μου, Θάνατός σου — δικός μου)*, puis une succession de rimes variées *(ἥλιον — σπήλιον, Ὑιός μου — κόσμον, φωλιεύκαν — ἐφεύκαν*, etc.).

Ce que la chanson grecque a emprunté à la chanson française, c'est un schéma de strophe contenant deux vers politiques rimant l'un avec l'autre et réunis par le sens.

Quant à la date de cet emprunt, il est forcément antérieur à 1489, puisque cette année-là, l'île passa aux mains des Vénitiens, dont l'influence allait être prépondérante au XVIe siècle. Il pourrait remonter à la première moitié du XVe siècle, époque où les relations étaient étroites entre Grecs et Francs, preuve en soit la vie même du principal chroniqueur chypriote, *Machéras*, mort avant 1458, qui, tout en servant fidèlement les rois francs de Chypre, n'en était pas moins demeuré un bon Grec orthodoxe.

Variantes chypriotes

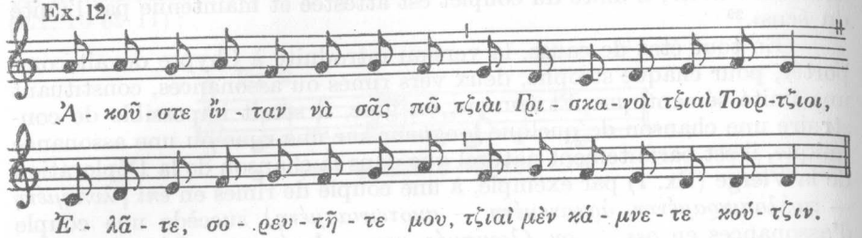
La coïncidence d'emploi, en France et à Chypre, de cet air pour une complainte religieuse, qu'elle soit ou non de quête, incite à penser que c'est bien comme telle que la chanson s'est introduite à Chypre.

Mais cet air devait connaître dans la grande île une fortune extraordinaire. C'est ainsi que les airs sur lesquels les *ποιητάρηδες*, ces chanteurs semi-professionnels auxquels j'ai déjà fait allusion, riment soit les anciennes ballades jadis non rimées, soit le récit d'événements contemporains, ne sont pas autre chose qu'une variante de ce même air : [27]

[26] *op. cit.*, I, p. 198.
[27] *Kallinikos, op. cit.*, p. 131, n° 56 *Γ*. Il vaut la peine de traduire les paroles qui accompagnent cette version. Elles témoignent que les *ποιητάρηδες* s'adressaient aussi bien aux Grecs orthodoxes qu'aux Turcs musulmans, comme leur ancêtres devaient chercher à s'assurer la faveur aussi bien des Francs catholiques que de leurs coreligionnaires :

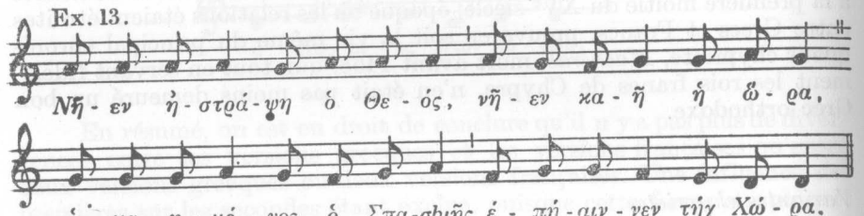
Mon récit, Turcs et Chrétiens, s'il vous plaît de l'entendre,
venez, groupez-vous près de moi sans davantage attendre.

Ex. 12.



On notera cependant la différence marquée de l'*incipit*, due probablement à une contamination avec l'*incipit* d'une autre mélodie. Quant au fait que le rythme ne comprenne presque que des valeurs brèves, il n'en faut tirer aucune conclusion, puisque dans une autre version,[28] étroitement apparentée, on retrouve le type rythmique de la chanson religieuse.

Ex. 13.

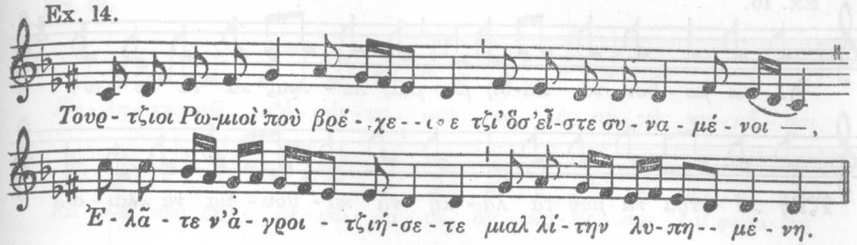


Lorsque le sujet est particulièrement dramatique, le *ποιητάρης* recourt au chromatisme. C'est le cas pour la chanson de *Hadjiargyris*, un Chypriote qui, sous l'occupation ottomane, était secrétaire des Turcs et percepteur des impôts. Ses concussions avaient attiré sur lui la haine de ses compatriotes. S'étant rendu coupable du meurtre d'un Grec et de son jeune enfant, il fut dénoncé au Vali, et pendu à un grand mûrier. Le chanteur, ici encore, convie Turcs et Grecs à l'écouter :

Turcs et Grecs qui êtes présents, et rassemblés ici,
approchez-vous pour écouter un bien triste récit.[29]

[28] *ib.*, 179, 75.
[29] *ib.*, 157, 67.

Ex. 14.

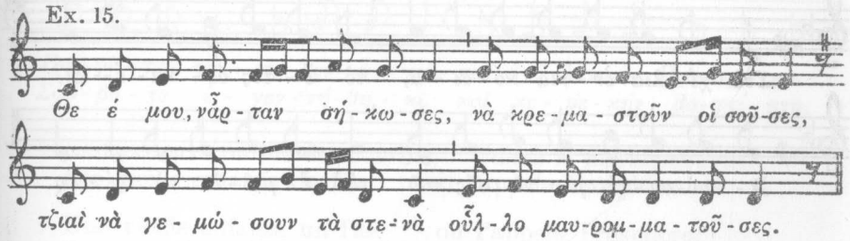


L'ambitus est plus étendu, le mode est autre ; mais il suffit de comparer la première et la dernière phrase de cette chanson et de la première que nous ayons vue (Ex. 1) pour se convaincre de leur étroite parenté.

*

Ce type strophique ne s'est d'ailleurs pas limité à Chypre aux seules chansons narratives, qu'elles soient religieuses ou profanes. Il devait être adopté également pour les chansons lyriques, celles en particulier que les jeunes filles improvisent, pendant le Carême et les fêtes de Pâques, en se balançant sur l'escarpolette, la *σοῦσα* (du verbe *σειῶ*, balancer) comme on l'appelle en chypriote. Certaines de ces chansons de l'escarpolette se rapprochent beaucoup des chansons françaises de la Passion, mais cette fois, il ne s'agit plus de chansons polystiques, mais de distiques indépendants : [30]

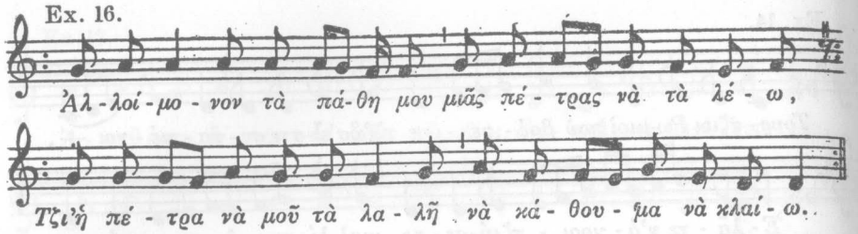
Ex. 15.



On y remarque cependant, comme déjà dans l'Ex. 14, la tendance à allonger non les syllabes paires — accentuées — mais les impaires, tendance plus marquée encore dans d'autres versions :[31]

[30] *Chr. Apostolides, Cyprus Songs & Dances*, Limassol, 1910, p. 13, n° ὁ. Chaques vers est répété ; la reprise du second est variée.
[31] *Κλ. Ἀρτεμίδου, Ἀπὸ τὰ Κυπριακὰ δημοτικὰ τραγούδια (Κυπριακαὶ Σπουδαί,* T. XVI [1952]), Nicosie, 1953, p. *μδ'*, no 9.

Ex. 16.



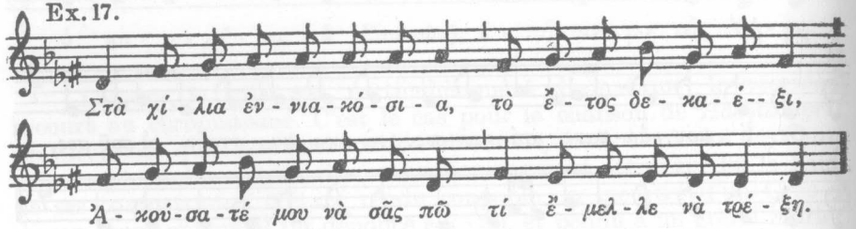
Ces quelques exemples — et on pourrait aisément les multiplier — témoignent de la fécondité de ce type strophique à Chypre et de la diversité des chansons qu'il a engendrées.

Diffusion de la strophe de deux vers dans le monde grec

En dehors de Chypre, cette diversité est infiniment moindre, mais on retrouve, suivant les lieux, chacun des types que nous avons rencontrés dans l'île des Lusignan.

C'est ainsi que dans le petit port de *Castellorizo*, à mi-distance de Chypre et de Rhodes, les poèmes historiques rimés se chantent sur un air chromatique[32], qui n'est pas sans analogies avec celui de Chypre (Ex. 14) :

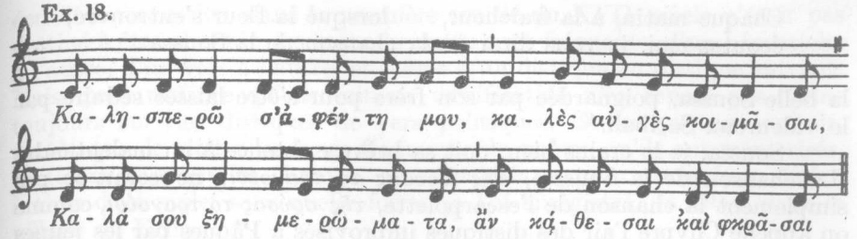
Ex. 17.



A *Rhodes*, toutes les chansons de ce type strophique que j'ai recueillies sont des chansons narratives, en majorité chansons religieuses et chansons de quête. Telle cette chanson de la Saint-Basile[33] (l^er^ janvier), très semblable à la chanson de la Passion provençale (Ex. 4) :

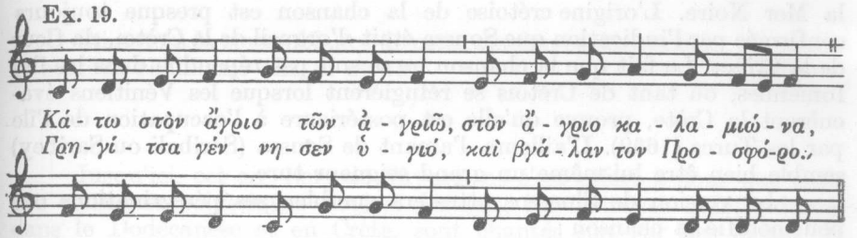
[32] *Baud-Bovy, op. cit.*, p. 353, no 14.
[33] *ib.*, p. 62, no 16 b.

Ex. 18.



A part ces chansons religieuses, de Noël,[34] de l'Epiphanie,[35] de la St-Georges,[36] ce type strophique se rencontre à Rhodes presque exclusivement pour les poèmes crétois rimés de *Soussa* et d'*Erotocritos* (voir ci-dessous). Lorsqu'il s'applique à d'anciennes chansons non rimées, et dans lesquelles par conséquent l'unité est le vers et non le distique, le chanteur s'en tire en répétant les vers, selon le procédé que *M. Verrier* désigne du nom de «concaténation». C'est du moins sous cette forme que j'ai noté le début de la chanson du héros byzantin Prosphoros : [37]

Ex. 19.



Là-bas, aux confins des confins, dans le marais sauvage,
une vieille enfanta un fils, on l'appela Prosphore.

Une vieille enfanta un fils, on l'appela Prosphore.
Il fut enfanté samedi, et baptisé dimanche . . .

En *Crète*, comme à Castellorizo et à Rhodes, ce type mélodique ne se rencontre que dans des chansons narratives rimées, religieuses (Déploration de la Vierge, Chanson de St-Georges) et surtout profanes. L'une des plus répandues est la chanson de la *Soussa :*

[34] *ib.*, 65, 18.
[35] *ib.*, 68, 19.
[36] Version inédite, notée dans le village de Soroni.
[37] *ib.*, 84, 24.

Chaque matin, à la fraîcheur, lorsque la fleur s'entrouvre,
écoutez-moi, je vous dirai la chanson de la Soussa . . .

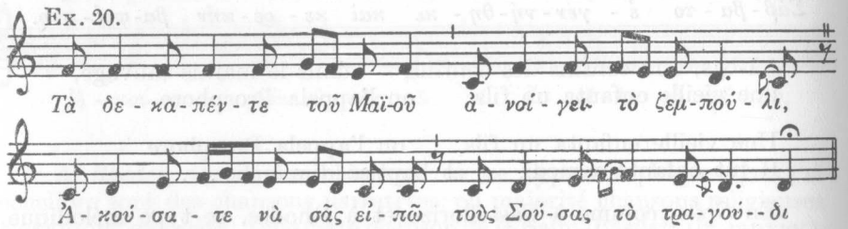
la belle Soussa, poignardée par son frère pour s'être laissée séduire par le valeureux Saribali.

Soussa, je le crains bien, doit sa brève existence à un malentendu. «La chanson de la Soussa», *τῆς Σούσας τὸ τραγούδι*, ne serait-ce pas simplement la chanson de l'escarpolette, *τῆς σούσας τὸ τραγούδι*, comme on appelle Chypre l'air des distiques improvisés à Pâques par les jeunes filles? En Crète, où l'escarpolette se dit *κούνια*, lorsque se sera introduit *τῆς σούσας τὸ τραγούδι*, on aura pris *σούσα* pour un prénom, une variante de *Σουσάνα*, Suzanne, et, comme il arrive si souvent en hagiographie, l'héroïne une fois baptisée, il fallut bien lui attribuer une aventure.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, la chanson jouit d'une grande faveur : elle passa de Crète à Chio[38], à Sinassos, en pleine Cappadoce,[39] à Rhodes, à Castellorizo, pour ne citer que les régions où son air, toujours le même, a été noté. Mais on en a recueilli le texte dans tout le bassin de l'Egée, dans le Péloponnèse, et jusqu'à Sozopolis, sur la Mer Noire. L'origine crétoise de la chanson est presque toujours confirmée par l'indication que Soussa était «l'orgueil de la Crète», «la fleur de la Crète«. Le fait que la chanson ne se soit pas répandue dans les îles Ioniennes, où tant de Crétois se réfugièrent lorsque les Vénitiens évacuèrent la Crète, prouve qu'elle est postérieure à l'occupation de l'île par les Turcs (1669). D'ailleurs, l'amant de Soussa (Saribali ou Saribey) semble bien être lui-même un grand seigneur turc.

La version de Sinassos attestera combien ses pérégrinations ont peu modifié la chanson :

Ex. 20.

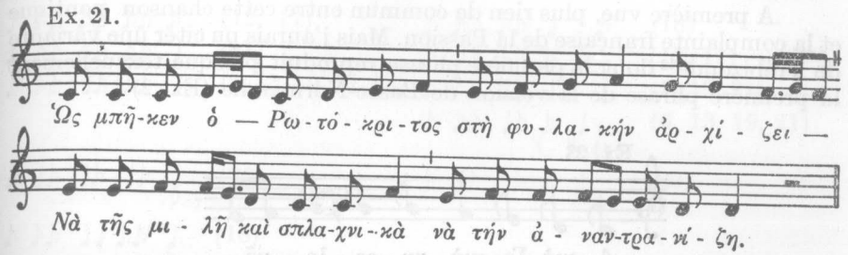


En Crète, cet air est employé pour toutes les chansons rimées à sujet historique. Mais c'est surtout comme »air de Rotocritos« qu'il est répandu aujourd'hui. Le roman en vers que *Vizenzos Cornaros*

[38] *H. Pernot, Rapport sur une mission scientifique en Turquie* (Nouvelles Archives des Missions scientifiques, T. XI), p. 118, no 109.
[39] *Γ. Δ. Παχτίκου*, 260 *Δημώδη Ἑλληνικὰ Ἄσματα*, Athènes 1905, p. 31, n° 25.

écrivit sous ce titre dans la première moitié du XVIIe siècle n'était pas destiné à être chanté : les enjambements sont fréquents, d'un hémistiche à l'autre, d'un vers à l'autre, et même d'un distique au distique suivant. Mais, pour raffinée qu'elle soit, sa versification n'en repose pas moins toujours sur des distiques de vers politiques. Et les paysans crétois, plutôt que de réciter les longs fragments du poème qu'ils ont mémorisés, préfèrent souvent les chanter, accompagnés ou non de la *lyra*. Voici, à titre d'exemple, sous quelle forme je l'ai enregistré, en 1954, dans le village de Kritsa : [40]

Ex. 21.



On notera la ressemblance de cette version et des versions chypriote et surtout rhodienne (Ex. 1 et 19).

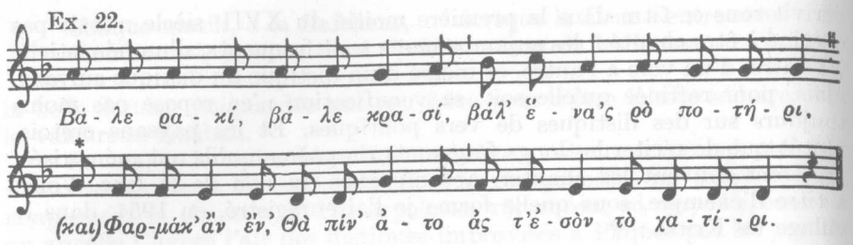
*

Jusqu'ici, cet air, hors de Chypre, ne s'est offert à nous que dans des chansons polystiques rimées. De fait, les distiques indépendants, dans le Dodécanèse et en Crète, sont chantés soit sur des motifs de danses, soit ont gardé la strophe monostichique.

Par contre, sur les bords de la Mer Noire, dans les ports du *Pont*, c'est uniquement affecté à des distiques qu'il a été noté. Et comme dans les chansons chypriotes de l'escarpolette, qui elles aussi n'ont pour textes que des distiques indépendants, la tendance s'y manifeste d'allonger, non les syllabes paires, mais les impaires. Aussi, malgré la distance qui sépare Chypre du Pont, la ressemblance rythmique de la chanson de l'escarpolette (Ex. 16) et de l'air suivant[41] est-elle frappante, encore que, mélodiquement, il soit encore plus proche de l'air de *ποιητάρης* de l'Ex. 13 :

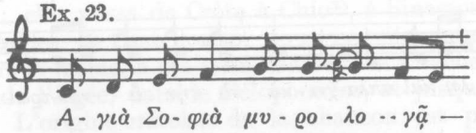
[40] Bande magnétophone Crète I r, des Archives musicales de folklore de *Mme Merlier, à* Athènes.
[41] *Δημ. Κουτσογιαννοπούλου, Τραγουδια (Ἀρχεῖον Πόντου*, T. II), Athènes, 1929, p. 198, n° 20.

Ex. 22.



A première vue, plus rien de commun entre cette chanson pontique et la complainte française de la Passion. Mais j'aurais pu citer une variante de Trébizonde[42] dont la première phrase reproduit presque textuellement la première phrase de la version de Basse-Normandie (Ex. 2) :

Ex. 23.



Entre elles d'ailleurs, aucun lien direct, bien entendu. Mais que leur ressemblance ne soit pas pour autant fortuite, c'est ce que ces pages se sont efforcées de démontrer.

Appendice. Le système rythmique des versions grecques et celui de la chanson française

Le lecteur attentif aura peut-être été frappé par le fait que, pour noter toutes les chansons grecques citées, deux signes de durée suffisaient, la noire (♩) et la croche (♪).[43] De fait, toutes relèvent du système que *Constantin Brăiloiu* a dénommé le *Giusto syllabique*, dont les caractéristiques sont : «1. L'emploi exclusif de deux durées invariables dont le rapport est 1 : 2 ou 2 : 1. 2. La libre alternance de groupes rythmiques élémentaires, formés de 2 ou 3 de ces durées.»[44]

Dans nos chansons grecques, les groupes rythmiques ne comprennent jamais que deux de ces durées, sauf lorsque l'initiale d'un hémistiche

* Syllabe superfétatoire, comme il s'en rencontre fréquemment dans les chansons du Pont.

[42] *Pachtikos, op. cit.*, p. 50, n° 38.

[43] Une seule exception dans l'Ex. 16, où apparaît une fois le rythme ♩♫♪

[44] *C. Brăiloiu, Le giusto syllabique, Un système rythmique populaire roumain* (Anuario musical del Instituto Español de Musicologia VII (1952) p. 117—158), p. 118.

est accentuée, et la seule entorse au système est due au fait que parfois la sixième syllabe du 2e hémistiche est traitée comme une contraction de deux syllabes (la 6e et la 7e du 1er hémistiche), encore que, dans la plupart des cas, le chanteur ne lui donne pas une valeur supérieure à la noire (♩). Exceptionnellement, dans le cas d'un inversement des durées, une ♩. peut coïncider avec la dernière syllabe du vers.

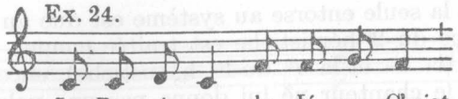
Même en se bornant aux quelques exemples cités dans cette étude, on trouve, dans ce système si rigide, une variété surprenante, que fait apparaître le tableau suivant, où nous avons séparé les deux hémistiches :

♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪	(12, 17)	♪ ♪♪ ♪♪ ♩ ♪	(18)
♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♩	(17)	♪ ♪♪ ♪♪ ♪ ♩	(12, 17)
♪ ♪♪ ♩♪ ♪♪ ♩	(1, 13, 19, 21, 23)	♪ ♪♪ ♩♪ ♩ ♩	(1, 19, 21)
		♪ ♪♪ ♩♪ ♪ ♩ (.)	(6, 13, 19, 21)
♪ ♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩	(20)	♪ ♩♪ ♩♪ ♩. ♩	(20)
♪ ♪♪ ♩♩ ♪♪ ♩	(18)		
♩ ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♩	(8, 17)	♩ ♪♪ ♪♪ ♩ ♩	(10, 11, 17, 18)
♪ ♪♪ ♪♩ ♪♪ ♩	(15)	♪ ♪♪ ♪♩ ♪ ♩	(15)
♪ ♪♪ ♪♩ ♪♩ ♩	(14)	♪ ♪♪ ♪♩ ♩ ♩	(14)
		♪ ♪♪ ♪♩ ♪ ♩.	(14)
♪ ♪♩ ♪♪ ♪♩ ♩	(16, 22)	♪ ♪♩ ♪♪ ♪ ♩	(16, 22)

Dans certains cas, ce système rythmique donne l'impression de mesures régulières au sens de la théorie musicale traditionnelle : certain types pourraient se noter à $\frac{2}{4}$, à $\frac{5}{8}$, à $\frac{6}{8}$. Mais la théorie déduite par *Brăiloiu* de l'étude des chansons syllabiques roumaines rend compte, d'un seul coup, de toutes les formes variées que présente l'ensemble des variantes.

S'agit-il là d'un système propre à la musique populaire de l'Europe orientale? Je n'en crois rien. Je suis même persuadé que beaucoup de nos chansons françaises, notées habituellement à $\frac{6}{8}$ — un cas-limite de «giusto», on vient de le voir — devaient obéir à ce système lorsqu'elles n'accompagnaient pas la danse et offraient l'aspect d'une récitation musicale, comme c'est le cas dans les chansons de quête. Que dans les versions des Alpes et de Provence (Ex. 3 et 4) de la *Passion de Jésus-Christ* on remplace les ♩. par des ♩, et la mélodie gagne en souplesse, le texte en intelligibilité. Je serais même tenté d'attribuer à la version des Alpes le schéma rythmique le plus fréquent dans les chansons grecques :

Ex. 24.



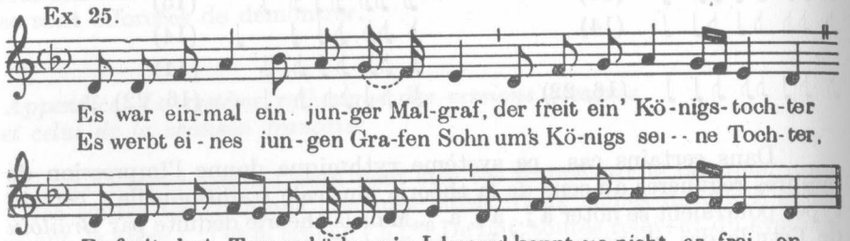
La Pas - si - on de Jé - sus-Christ

où le rythme musical divise l'hémistiche en deux moitiés égales, division si souvent réalisée par la rime «batelée»[45] dans les chansons de ce rythme, qu'elles soient en français, en «clerquois», en allemand, en grec, ancien ou moderne :

L'âne est tombé	dans un fossé,	la pauvre bête est morte[46]
Nunc comprimas	has lacrimas	et luctum qui te urget[47]
Vil reine wip,	din schoner lip	wil mih ze sere schiezen[48]
Ὡς ἥδομαι	*καὶ τέρπομαι*	*καὶ βούλομαι χορεῦσαι*[49]
Ταχειὰ ταχειὰ	*'ν' ἀρχιμενιὰ,*	*πρώτη ἀρχὴ τοῦ χρόνου* [50]

Que cette hypothèse ne soit pas si aventureuse qu'il paraît à première vue, la preuve en est donnée par une ballade chantée en 1930 par une vieille du district de Saargemünd.[51] Il s'agit de la Ballade du comte qui se travestit pour conquérir sa belle, qui, comme tant de ballades allemandes et nordiques, obéit au même schéma rythmique que le vers politique, mais, conformément à la versification germanique, procède par places à des monnayages de syllabes.

Ex. 25.



Es war ein-mal ein jun-ger Mal-graf, der freit ein' Kö-nigs-toch-ter
Es werbt ei - nes iun-gen Gra-fen Sohn um's Kö-nigs sei - - ne Toch-ter,

Er freit drei Tag und ü-ber ein Jahr und konnt sie nicht er-frei - en.
Er werbt drey Tag und sie - ben Jahr und konnt sie nicht er - wer - ben.

[45] *Verrier, op. cit.*, II, 224. [46] *ibidem.*
[47] *ib.* 225 (extr. de la *Suscitacio Lazari* d'Hilaire, disciple d'Abailard).
[48] *ib.* III 301 (*Carmina Burana*, no 116 a).
[49] *Aristophane, Ploutos*, v. 288.
[50] Chanson de quête crétoise (*50 Δημώδη ᾄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης, Συλλογὴ 'Ωδείου 'Αθηνῶν*, Athènes, 1930, p. 66).
[51] *Louis Pinck, Volkslieder von Goethe in Elsass gesammelt mit Melodien und Varianten aus Lothringen*, Metz, 1932. p. 82. La mélodie est notée un ton plus haut ; l'armure porte 2♯ à la première ligne, 1 à la seconde, de sorte que l'altération du sixième degré est douteuse. Sous les paroles chantées par l'informatrice, on trouve les paroles que Goethe avait notées et qui ne présentent pas de monnayage.

Il ne fait pour moi pas de doute que si, au lieu de les noter d'oreille, avec les préjugés de notre culture musicale, on les avait transcrites, comme cette ballade, d'après des enregistrements, on s'apercevrait que nombre de nos chansons françaises (ballades non dansées, complaintes, chansons de quête) appartiennent en fait au système du «giusto syllabique». Moi-même, lors de mes premiers voyages dans les îles grecques, il m'est arrivé de noter d'oreille à $\frac{5}{8}$ ou à $\frac{6}{8}$ des mélodies en «giusto», quitte à recourir au point d'orgue (𝄐) là où se présentaient des durées qui m'apparaissaient irrationnelles, alors qu'elles obéissaient simplement à un autre système que celui qui m'était familier.

*

En résumé, si les chansons grecques actuelles dont la strophe est un couplet de deux grands vers rimés nous ont paru devoir leur origine à des chansons françaises, elles nous aident à leur tour à imaginer ce que pouvaient être, modalement et rythmiquement, les chansons françaises de la fin du moyen âge.

CONSTANTIN BRĂILOIU

PENTATONISMES CHEZ DEBUSSY

La note que voici ne pose ni ne résout aucun problème nouveau. Son ambition se borne à préparer, sur un seul point, la solution d'un problème ancien, qui attend toujours son heure et pourrait s'énoncer en ces termes : les matériaux dont Debussy a fait usage dans ses œuvres étant de nature et de provenance très diverses, comment est-il parvenu à les fondre en un alliage si parfaitement homogène ? Ou, plus simplement : en quoi consiste son art ?

Il va sans dire que tout essai de réponse supposerait une analyse attentive non seulement de la tonalité (ou, comme dans ce qui suit, d'un seul de ses composants), mais encore des profils mélodiques qui en découlent ; de l'harmonie, considérée, plus rigoureusement que par le passé, dans ses rapports avec la mélodie ; du rythme ; de la forme même ; enfin de tout ce que la composition musicale met en œuvre. Il exigerait que non seulement le caractère composite de la substance façonnée par Debussy fût reconnu (ainsi qu'il l'est depuis longtemps), mais aussi que, avant toute tentative de définition et de dosage, un accord préalable intervînt entre les analystes sur l'origine et l'importance relative des éléments dont le compositeur s'est servi. Par malheur, cet accord semble tarder encore. Ainsi voit-on *Léon Vallas* estimer[1] que les «modes ecclésiastiques» furent découverts par Debussy «dans la musique russe des Cinq, plus que dans le chant grégorien, *qui ne semble pas avoir retenu son attention*», alors que *Julia d'Almendra* publie tout un volume sur *Les modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*[2] (faisant état, au surplus, d'une visite, irrécusablement attestée, de celui-ci à Solesmes) et qu'A. Gastoué écrit, en termes explicites : «N'avons-nous pas vu, à l'église de Saint-Gervais, Claude Debussy suivre fidèlement les offices . . . et noter sur son carnet, un crayon à la main, les tournures

[1] *Achille-Claude Debussy*, Paris 1944, p. 72.
[2] Paris 1950.
[3] L'église et la musique, Paris 1935, p. 60.

qui l'avaient le plus frappé parmi les chants grégoriens et les motets palestriniens?»

En ce qui concerne la tonalité, on a parlé, en outre, dès les premières exégèses, d'échelles défectives, de gamme par tons, de séries à intervalles exceptionnels, invoquant tantôt l'Extrême-Orient, en bloc, tantôt l'Espagne, tantôt la Chine, tantôt les Tziganes. L'emploi du pentatonique (d'ailleurs implicitement inclus dans cette énumération) a été également signalé à plusieurs reprises, les allusions qui y ont été faites se fondant cependant rarement sur des citations. Les critiques ne se sont pas appliqués, non plus, à indiquer la place qui revient à la «gamme de cinq sons» dans la tonalité de Debussy, ni à montrer de quelle façon elle détermine son invention mélodique. Cela étant, quelques précisions, espérons-le, ne paraîtront pas superflues : peut-être pourront-elles hâter l'investigation générale qu'il faut souhaiter.[4]

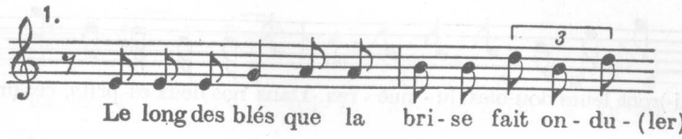
*

Tout porte à croire que Debussy connaissait parfaitement ses outils, si même il ne les exhibait pas volontiers et se gardait de toute confidence quant à sa façon propre de les manier. Le pentatonique n'est pas, sous sa plume, réminiscence inconsciente ou réflexe, ce dont il nous donne lui-même la meilleure preuve, en y faisant appel chaque fois qu'il veut évoquer ce qui «n'est pas d'ici» : *Pagodes*, pâtre exotique et soldat anglais de la *Boîte à joujoux*, l'honorable S. Pickwick, voire *La fille aux cheveux de lin* (où il entre, cependant, une part de mystère). Ce pentatonique avoué, visant la couleur locale, sert, en quelque sorte, d'écran à celui que l'on voit surgir, à tout instant, dans le reste de son œuvre, sinon toujours dissimulé, du moins, le plus souvent, intimement associé à d'autres ingrédients, qui le relaient rapidement ou le voilent.

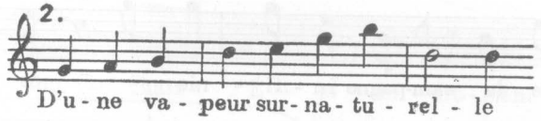
Par ailleurs, il y a lieu de noter d'emblée que la plupart des «pentatonismes» propres au style mélodique de Debussy apparaissent dès ses premières œuvres publiées et persistent jusqu'aux dernières, notamment ces amples marches ascendantes par degrés conjoints, qui sur-

[4] En les donnant ci-dessous, il sera inévitable, tout d'abord, de transposer tous les exemples musicaux dans un même ton, en vue d'une confrontation aisée ; ensuite, de réduire souvent les passages cités à un schéma ; enfin de renvoyer à deux travaux antérieurs : *Sur une chanson russe* (v. *Musique russe* II, Paris 1952) et *La métabole pentatonique* (v. *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson I*, Paris (1955), dont il eût été impossible de reprendre toutes les considérations. La lecture, au premier abord, en sera quelque peu troublée, et l'auteur s'en excuse : toute autre manière de faire aurait nui à la clarté de l'exposé. Transposés et dépouillés, les textes seront néanmoins rétablis sans peine, dans leur intégrité, par quiconque les connaît ou veut bien se reporter aux originaux. — Ajoutons que M. Jacques Chailley a, de son côté, entrepris une enquête analogue à celle-ci, mais portant sur toute l'époque moderne.

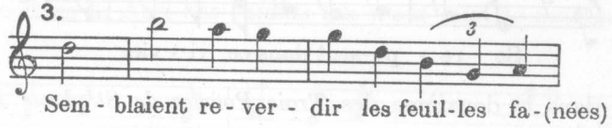
prennent déjà dans ses mélodies anciennes, telles que *La belle au bois dormant* ou *Fleur des blés :*



ou *Romance :*

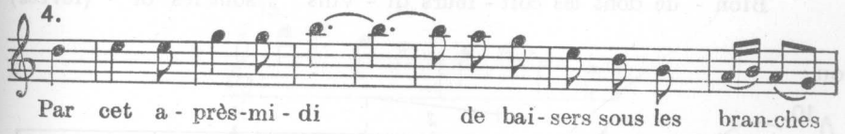


et auxquelles font pendant des chutes d'ampleur égale :



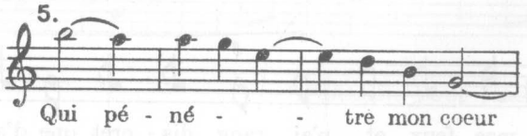
(Les cloches)

élan et chute s'enchaînant, à l'occasion :

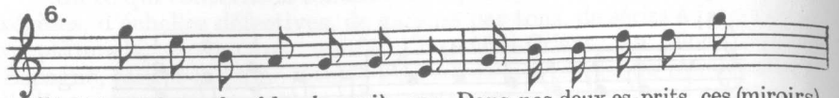


(Paysage Sentimental)

C'est ce qu'on retrouvera dans la deuxième des *Ariettes oubliées :*

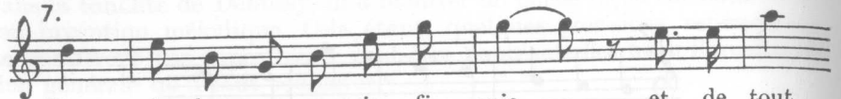


dans *La mort des Amants :*



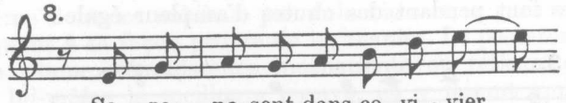
(réfléchi-)ront leurs dou-bles lu - miè - res Dans nos deux es-prits, ces (miroirs)

dans le *Spleen* des *Paysages belges :*



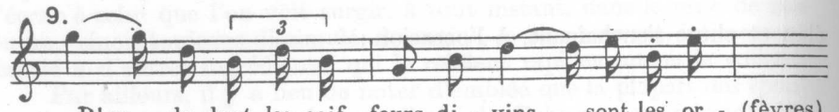
Et de la cam-pagne in - fi - nie et de tout

puis dans *Le promenoir des deux amants :*



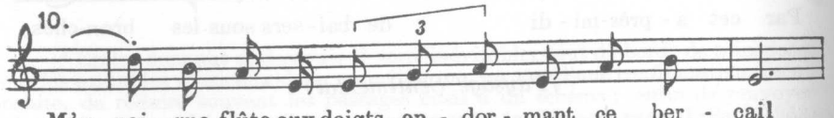
Se re - po-sent dans ce vi - vier

mais aussi dans le deuxième des *Trois Poëmes de Stéphane Mallarmé (Placet futile) :*



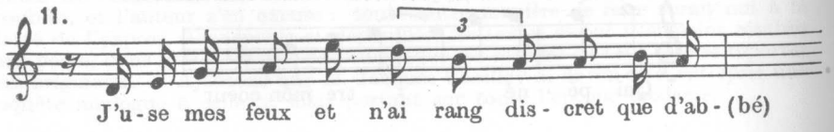
Blon - de dont les coif - feurs di - vins sont les or - (fèvres)

ou :



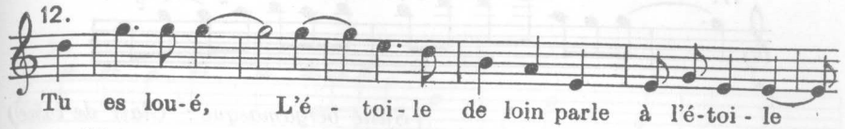
M'y pei - gne flûte aux doigts en - dor - mant ce ber - cail

et :



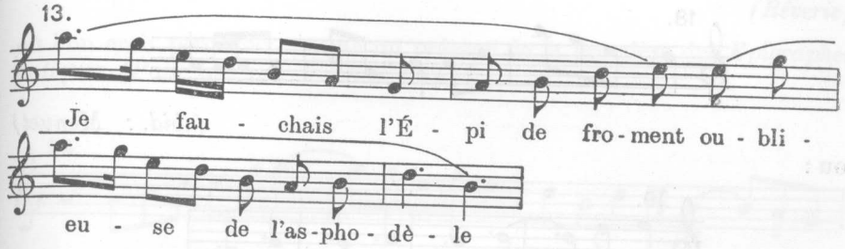
J'u - se mes feux et n'ai rang dis - cret que d'ab - (bé)

tout comme dans le *Martyre de Saint Sébastien* (réduction pour chant et piano, p. 90) :



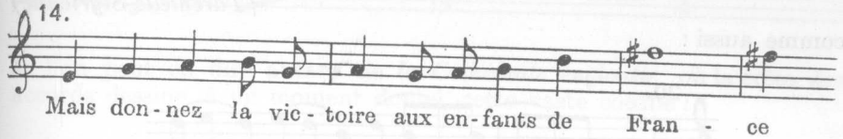
Tu es lou-é, L'é - toi - le de loin parle à l'é-toi - le

ou, p. 39 :



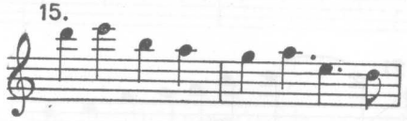
Je fau - chais l'É - pi de fro - ment ou - bli - eu - se de l'as-pho - dè - le

et jusque dans le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison:*



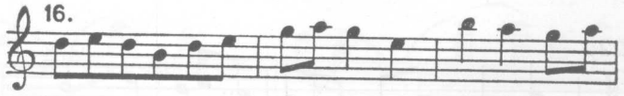
Mais don - nez la vic - toire aux en - fants de Fran - ce

Confiées aux instruments, les locutions de cette sorte conservent souvent leur allure nettement vocale :



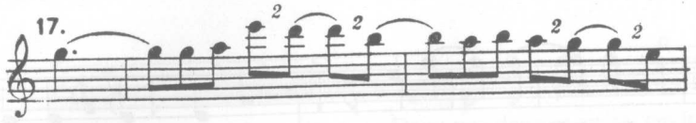
(*Ballade* pour piano)

ou :



(*Fantaisie* pour piano et orchestre, réd., p. 10)

ou :



(Suite bergamasque : Clair de lune)

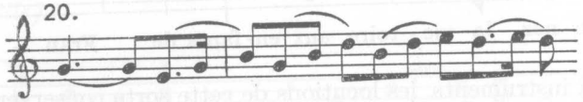
ou :

(ibid. : Menuet)

ou :

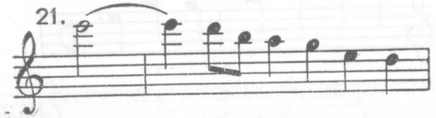
(Tarentelle-Styrienne)

comme aussi :



(*La mer*, partition d'orchestre, p. 19)

et :

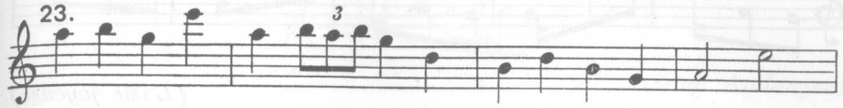


(Hommage à Rameau)

ou :

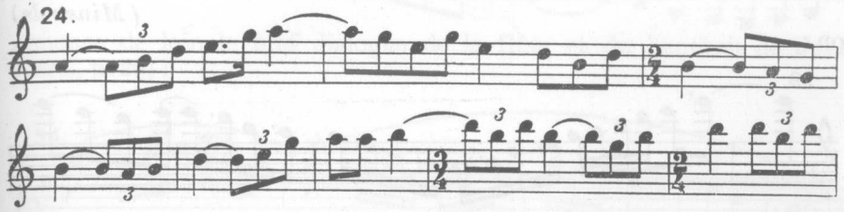
(ibid.)

On voit néanmoins ces inflexions prendre, de bonne heure, un tour plus franchement instrumental, qu'elles acquièrent, mainte fois, par un compas peu coutumier à la voix humaine :

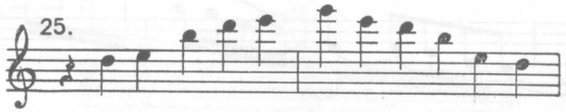


(Rêverie)

où l'on croit percevoir comme un présage de la première des *Epigraphes antiques (Pour invoquer le Dieu Pan)* :



et l'on peut en dire autant de *la Cathédrale engloutie*, où la crête des accords dessine, à un moment donné, cette vaste courbe :



L'adaptation aux instruments s'opère, en outre, par l'agilité ou le dessin capricieux du trait : on se rappellera l'*Hommage à S. Pickwick*, de même que :

(. . . D'un cahier d'esquisses)

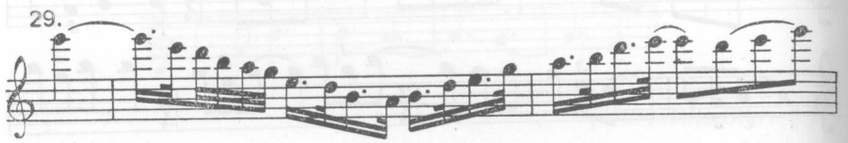
ou :

(L'isle joyeuse)

ou :

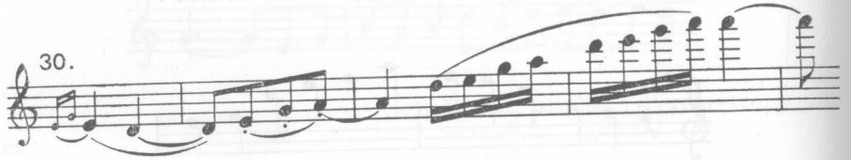
(Minstrels)

ou :



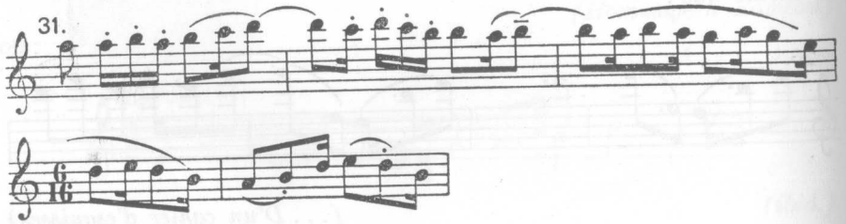
(Khamma, réd., pp. 15, 16)

ou :



(Sonate pour violon et piano, pp. 4,5)

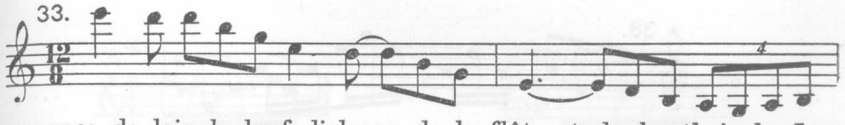
ou encore le thème (d'abord troublé par une note de passage, qui s'éclipse sans tarder) des *Collines d'Anacapri :*



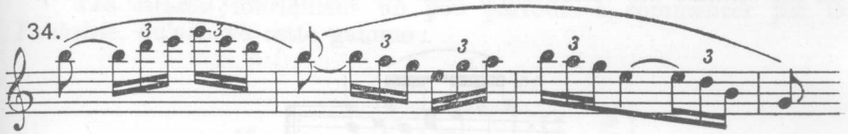
Il arrive fréquemment que ces figures, tout en restant chargées de substance mélodique, tournent à l'ornement ou au «trait» :

(2-me *Arabesque)*

Dans *La Damoiselle élue* (réd., p. 18), cette conjonction :

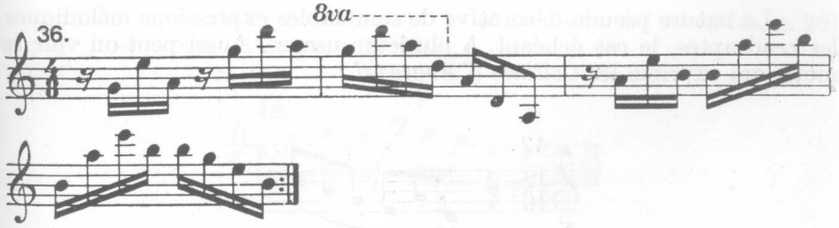


annonce de loin le bref dialogue de la flûte et du hautbois de *Jeux* (part., p. 25) :



A quoi s'apparentent, outre les longues volutes de la première Etude pour piano *(Pour les «cinq doigts») :*

dans *Reflets dans l'eau :*



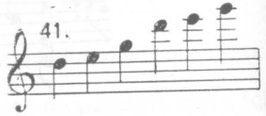
ou, dans la Sonate pour violon et piano :

et :

ou cet *ostinato* des violoncelles, dans *La mer* (part., p. 5, 6, 7, 11, 15):

et, bien avant cela, dans *Pelléas et Mélisande* (réd., p. 245) :

et :

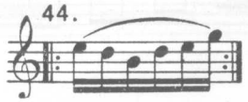


La nature pseudo-décorative de semblables expressions mélodiques les rend aptes, le cas échéant, à plusieurs usages. Aussi peut-on voir le motif qui exprime les *Collines d'Anacapri :*

s'accélerer, en s'effaçant :

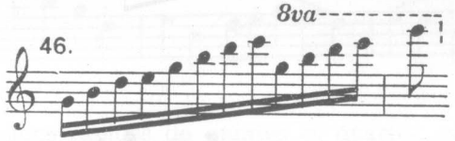
puis ne plus faire office que d'accompagnement.

Pareillement, une manière d'arpège pentatonique se déroule, au premier violon, dans le mouvement lent du Quatuor :



puis :

Les «traits» fourmillent un peu partout, à commencer par la *Fantaisie*, qu'achève cette gamme :



après :

(réd., p. 20)

et :

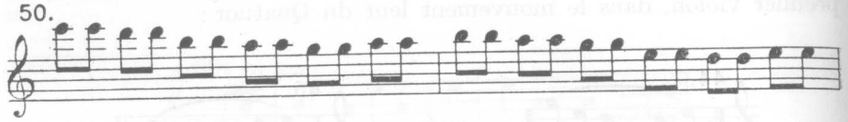
(réd., p. 19)

Le Quatuor en présente un certain nombre :

49.

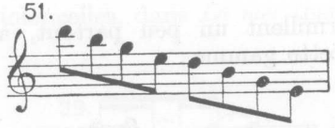
ou :

50.



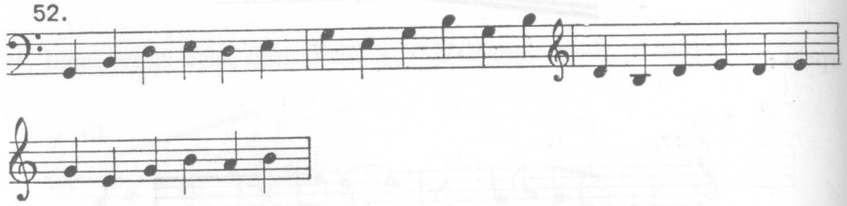
ou :

51.



ou :

52.



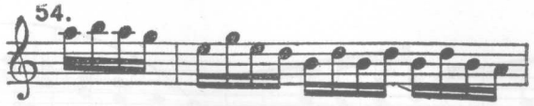
qui n'est pas sans rappeler :

53.

(1-re *Arabesque)*

De *Pelléas* (réd., p. 103) :

54.



qui se reproduira, à peu de chose près, dans *La mer* (part., p. 132—133, 134) :

55.

Il n'est pas certain que rien de ce qu'on vient de voir puisse se rattacher directement aux larges ondulations de la flûte et de la harpe, dans *Nuages* (part., p. 12) :

56.

ni à ces successions rapides de quintes et quartes, çà et là mêlées de tierces et de secondes, que Debussy répand, par endroits, dans *La mer* (pp. 6, 15, 16, 17, 30, 31) :

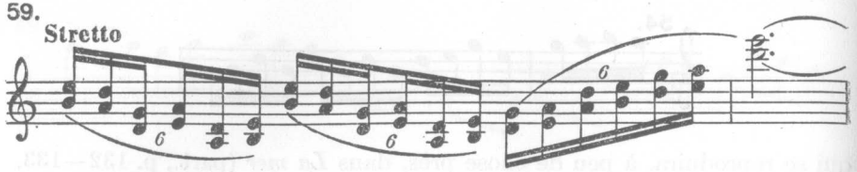
57.

ou dans l'Etude *Pour les quartes :*

58.

et :

59.

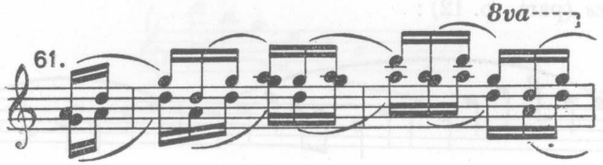


à la conclusion de *La fille aux cheveux de lin :*

60.

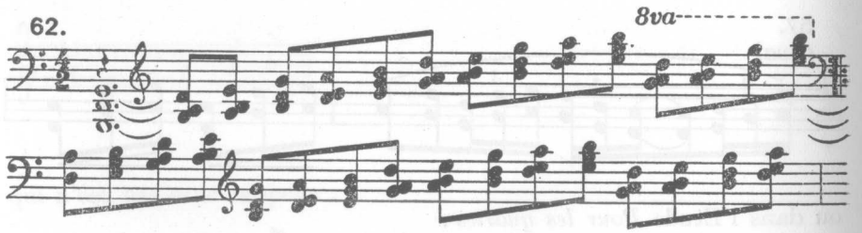
et dans ce passage épisodique d'*Ibéria :*

61.



sans oublier ces surprenantes coulées d'accords pentatoniques du *Martyre* (réd., pp. 29 ss.) :

62.

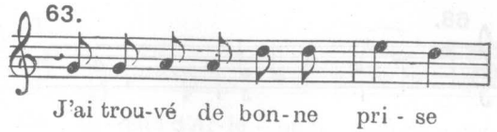


Tout cela semble bien caractériser une catégorie distincte, apparemment engendrée par l'Exposition universelle de 1889.

On remarquera que, lorsqu'un fragment mélodique organisé n'excède pas l'ambitus de sixte ou de septième, il épouse parfois la forme de l'un des cinq modes pentatoniques premiers. C'est ce qui peut

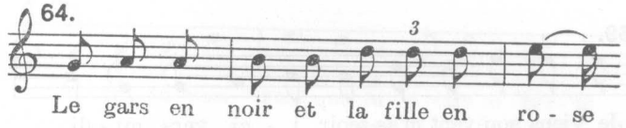
s'observer, pour le mode I (1—2—3—5—6 = *sol la si ré mi)* dès *Fleur des blés,* où

63.



préfigure :

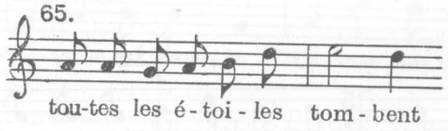
64.



(Chevaux de bois)

ou :

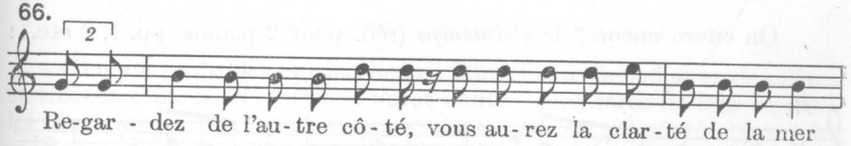
65.



(Pelléas, réd., p. 249)

sinon même :

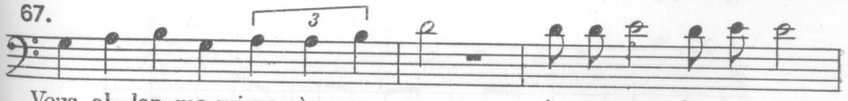
66.



(Pelléas, réd., p. 41)

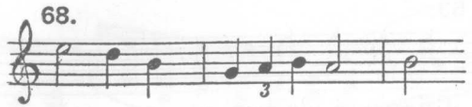
et les vociférations de Golaud traînant Mélisande par les cheveux :

67.



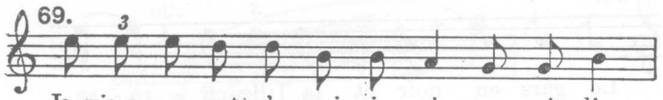
(Pelléas, réd., p. 214—215)

Le mouvement mélodique inverse donnera, par exemple :



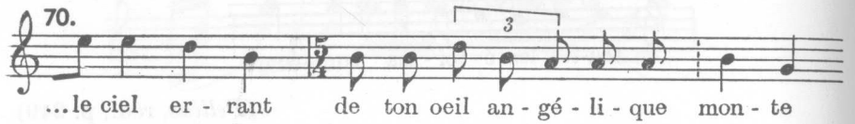
(Suite bergamasque : Passepied)

ou :



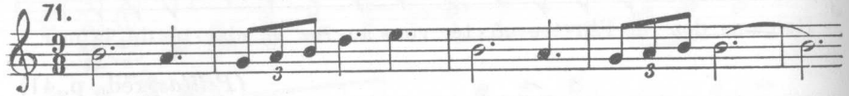
(Pelléas, réd., p. 56)

mais aussi :

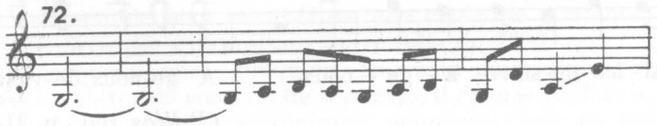


(Poèmes de Mallarmé I : *Soupir)*

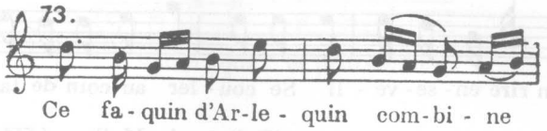
On citera encore, de *Printemps* (réd. pour 2 pianos, pp. 1, 2 etc.) :



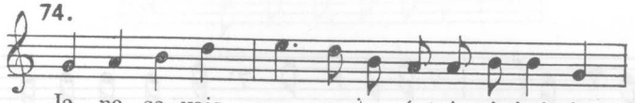
d'*Ibéria* (part., p. 98) :



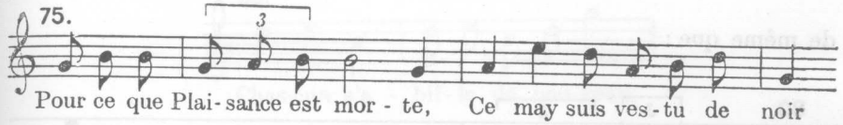
de *Pantomime* (des *Quatre mélodies* publiées dans le supplément de la Revue Musicale, en mai 1926) :



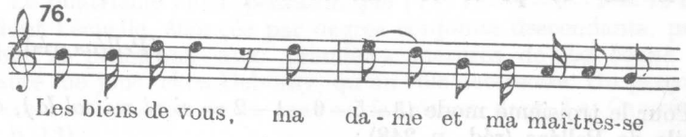
de *Pelléas* (réd., p. 249) :



de la deuxième des *Trois chansons de France (Rondel) :*

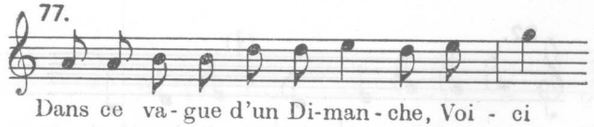


et surtout, de la deuxième des *Trois ballades de François Villon :*



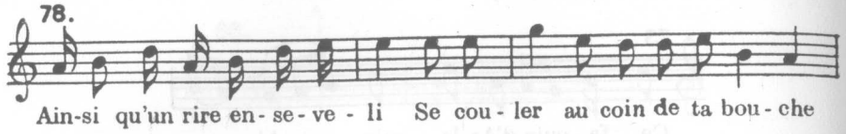
Il n'y a probablement pas lieu de faire état de mélodies en deuxième et troisième mode (d'ailleurs, l'un et l'autre, plus rares de leur espèce), les élans vocaux qui y font songer devant se ranger plutôt parmi les segments d'échelle étendus dont il a été question. On n'en compte d'ailleurs qu'un petit nombre qui produisent la série entière de ces deux modes.

C'est d'abord, pour le deuxième (2—3—5—6—1 = *la si ré mi sol) :*



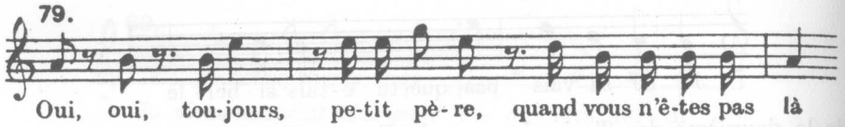
(L'échelonnement des haies)

ensuite :



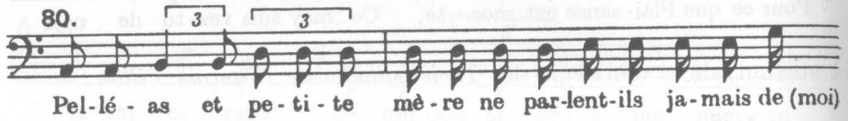
(Poèmes de Mallarmé III : *Eventail)*

et :



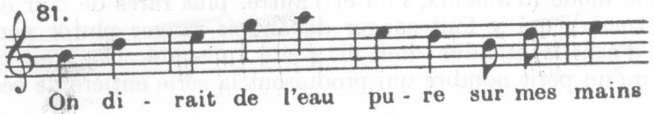
(Pelléas., réd., p. 170)

de même que :

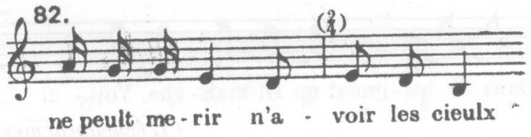


(Pelléas, réd., p. 160)

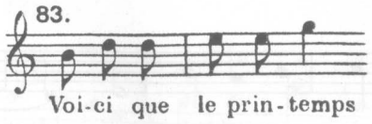
Pour le troisième mode (3—5—6—1—2 = *si ré mi sol la)*, c'est le cantabile de Pelléas (réd., p. 248) :



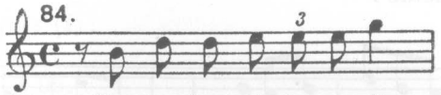
et, dans la Ballade de Villon pour sa mère :



Le reste est fragmentaire :

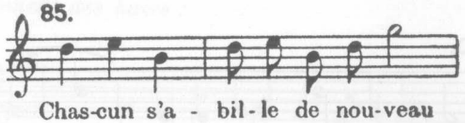


ou :



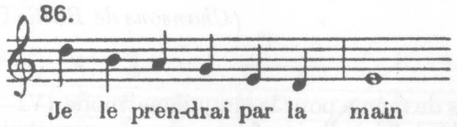
(L'échelonnement des haies)

ou :

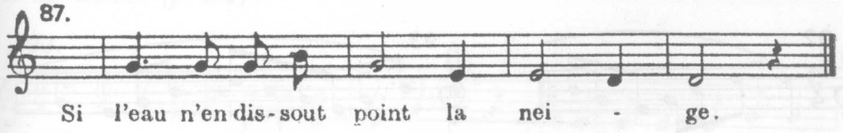


(Trois chansons de France I)

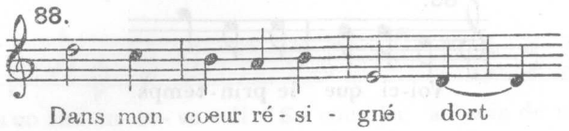
Le quatrième mode pentatonique (V—VI—1—2—3 = *ré mi sol la si)*, dont l'échelle, énoncée par degrés conjoints descendants, prête une douceur si pénétrant aux premières mesures de *La bonne chanson* de Fauré, ne joue, chez Debussy, qu'un rôle accessoire. On perçoit pourtant comme un écho de la suavité fauréenne dans *La Damoiselle élue* (réd., p. 13) :



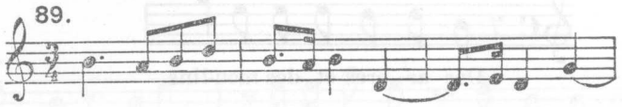
et, plus encore, à la fin du *Promenoir des deux amants :*



ce dont *Les Angélus* avaient donné comme un avant-goût :

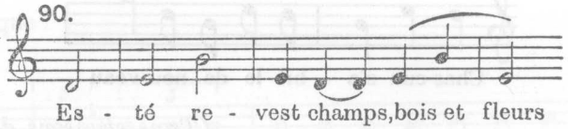


On relève, par ailleurs :



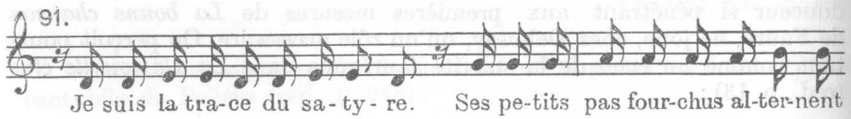
(Aquarelles II : *Spleen)*

ou encore :



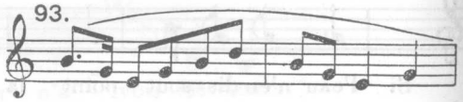
(Trois chansons de France II)

ou :

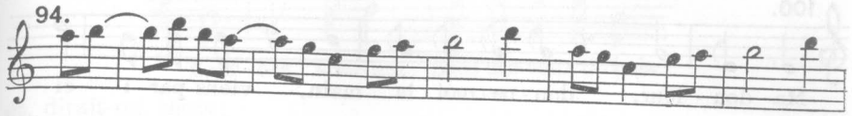


(Chansons de Bilitis III : *Le tombeau des Naïades)*

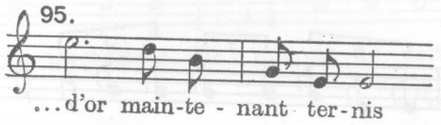
Il n'en va pas de même pour le cinquième mode (VI—1—2—3—5 = *mi sol la si ré)*, dont l'échelle renferme ce noyau mélodique qui s'offre à découvert au commencement de *La fille aux cheveux de lin* et d'où l'idiome de Debussy tire, plus d'une fois, une coloration spécifique :



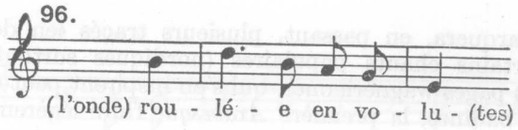
Cette cellule n'a pas attendu 1913 pour éclore. Elle s'ébauche dans la *Fantaisie* (réd., p. 13) :



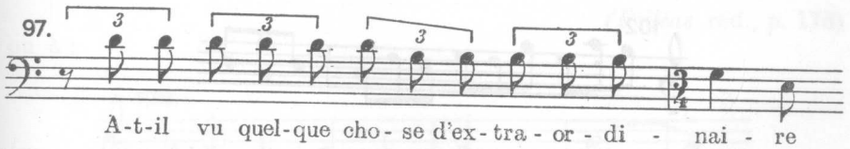
dans *Proses lyriques* (I) :



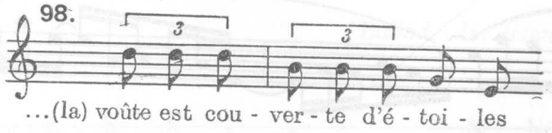
dans *L'échelonnement des haies :*



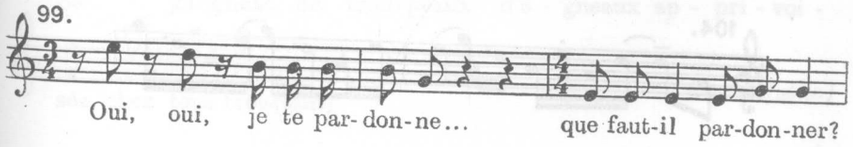
Golaud chantera *(Pelléas*, réd., p. 77) :



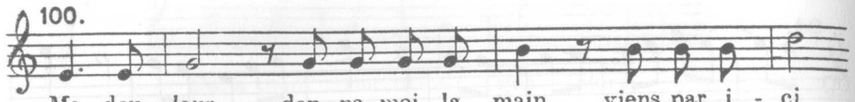
Pelléas (p. 109) :



et Mélisande (p. 282) :

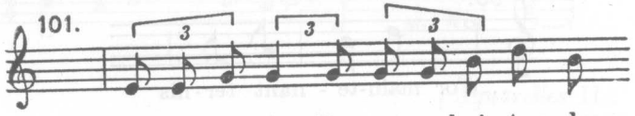


Ou bien ce sera :



(Recueillement)

ou :



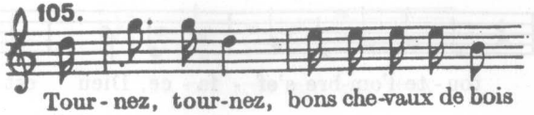
(Chansons de Bilitis II : *La chevelure)*

On remarquera, en passant, plusieurs tracés «en dents de scie», propres à certains chants populaires (nordiques surtout), mais tout autant à telles pages wagnériennes, qui s'en inspirent peut-être. En dépit de ses allures badines, la première *Arabesque* flure légèrement la Tétralogie :

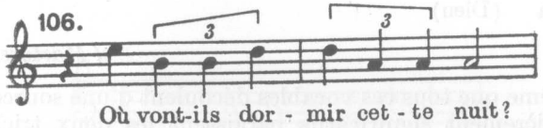
tout comme les broderies de l'Étude *Pour les «cinq doigts»* :

et, semble-t-il, celle *Pour les sonorités opposées* également :

tandis qu'un vague souvenir de *Parsifal* flotte dans *Chevaux de bois* :

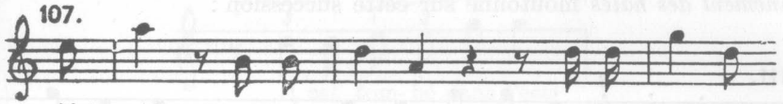


et, dirait-on, dans :



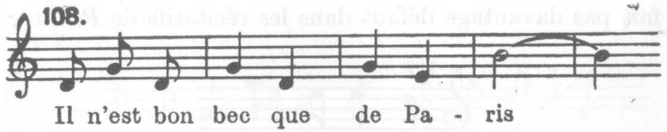
(Pelléas, réd., p. 231)

Un artiste à la fois aussi ingénieux et aussi rebelle à la contrainte que Debussy ne pouvait méthodiquement employer les mêmes moyens aux mêmes fins. Aussi serait-il téméraire de rattacher ces «profils crénelés» à :



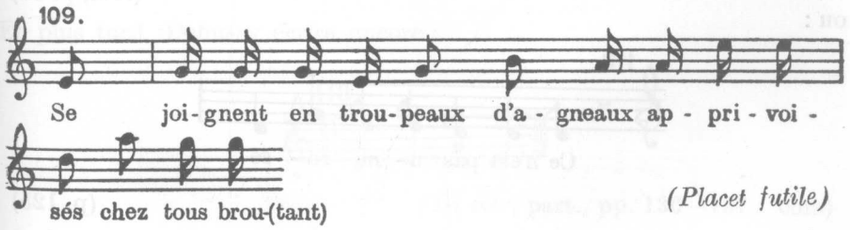
(Pelléas, réd., p. 175)

ou à :



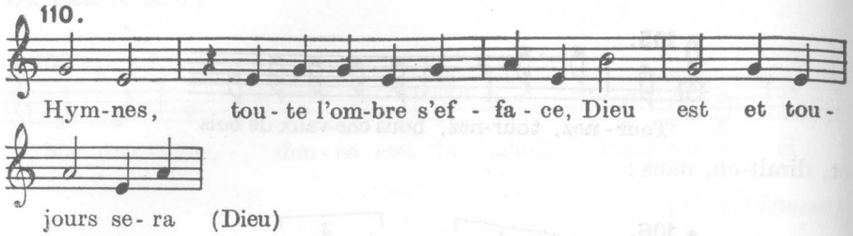
(Ballade des femmes de Paris)

non plus qu'à :



(Placet futile)

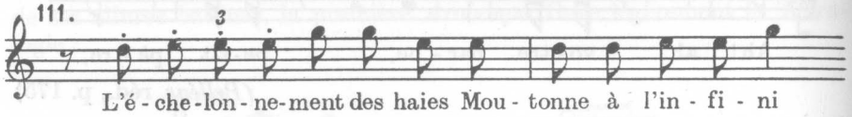
ou :



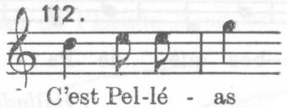
(*Martyre*, pp. 20, 21)

à supposer même que tous ces vocables découlent d'une source commune.

Particulièrement significatifs paraissent les deux trichordes ton-tierce mineure et tierce mineure-ton («incipits trichordaux» 1 et 2), que nous connaissons par la récitation psalmodique et qui reviennent sans cesse (notamment le second) à la pensée de Debussy. Le premier, qui fait souvent fonction d'amorce ou de désinence de propositions plus longues, ne se détache pas toujours aussi nettement que l'autre. Cependant *Paysage sentimental* en fait déjà un *ostinato* d'accompagnement et *L'échelonnement des haies* moutonne sur cette succession :

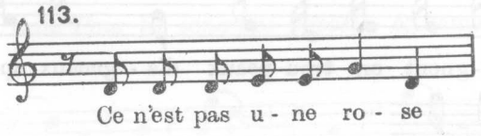


Elle ne fait pas davantage défaut dans les récitatifs de *Pelléas :*



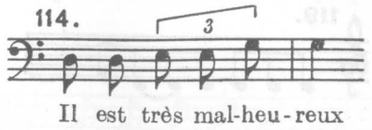
(réd., p. 34)

ou :



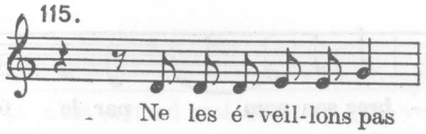
(p. 125)

ou :



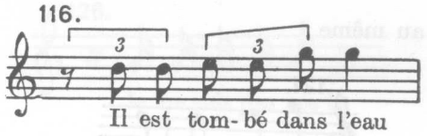
(p. 278)

ou :



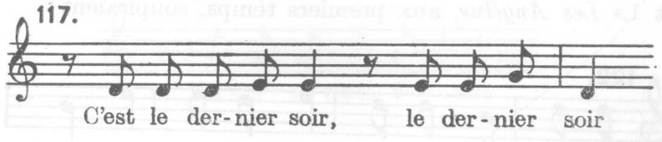
(p. 113)

ou :



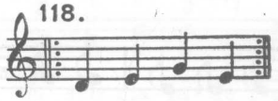
(p. 67)

ou :



(p. 232)

Et plus tard, Debussy écrira encore :

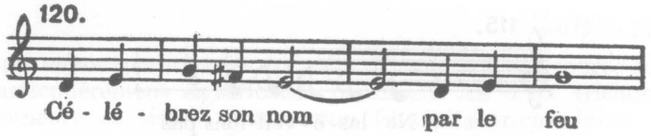


(*La mer*, part., pp. 136—137 : cors)

ou :

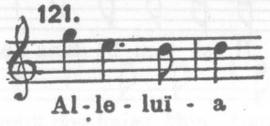
(*ibid.*, p. 25 : cor anglais)

ou :

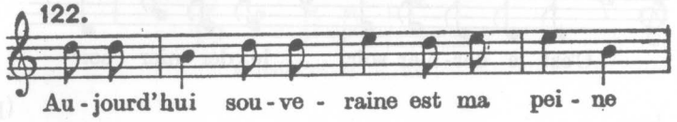


(*Martyre*, réd., pp. 20, 21)
(*ibid.*, pp. 98—101)

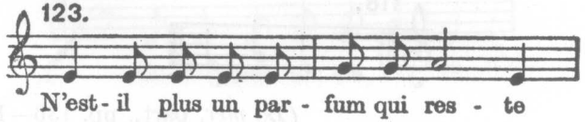
et, ce qui revient au même :



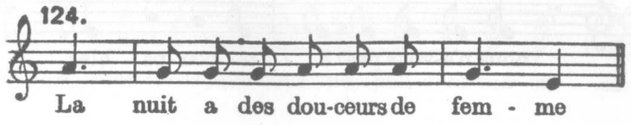
Plus obstinément encore émerge de la trame mélodique de Debussy l'«incipit 1.» *Les Angélus*, aux premiers temps, soupiraient :



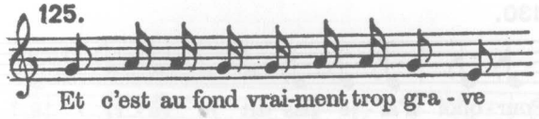
et *Romance :*



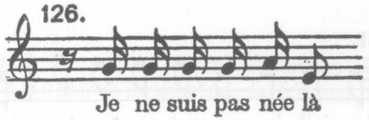
ce dont on identifie sans peine de nombreuses répliques ailleurs. De *Proses lyriques* (I) :



et :

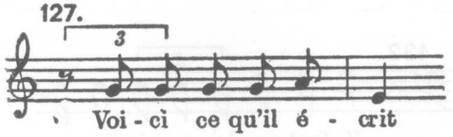


De *Pelléas :*



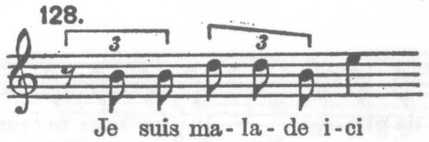
(réd., p. 10)

ou :



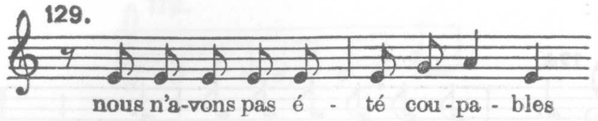
(p. 25)

ou :



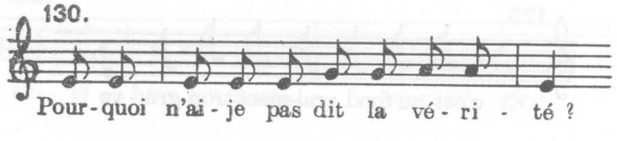
(p. 82)

ou :



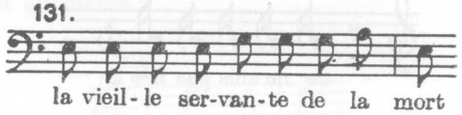
(p. 289)

ou :



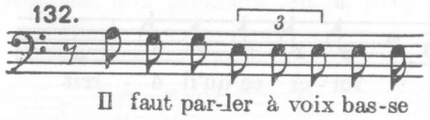
(ibid.)

ou :



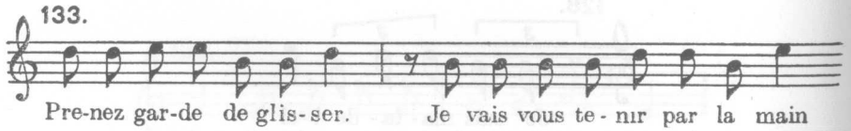
(p. 198)

ou :



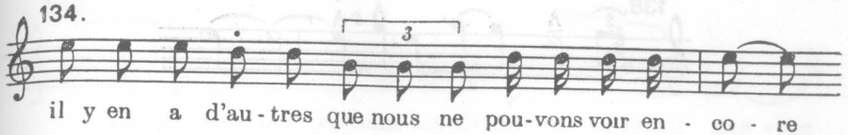
(p. 304)

ou :



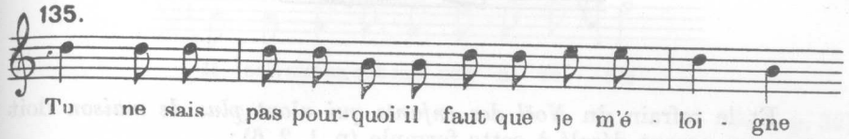
(p. 61)

ou :



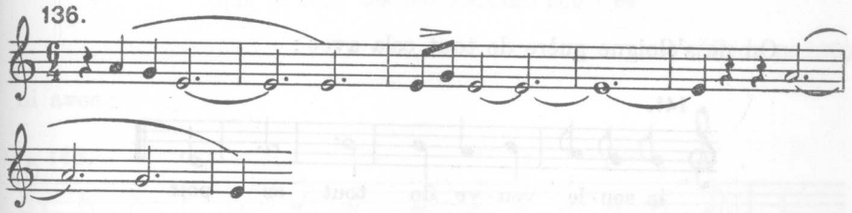
(p. 47)

ou :



(pp. 243—244)

Nuages assigne à l'«incipit 2» une fonction mélodique éminente : à la page 10 de la partition d'orchestre, le cor anglais y insiste longuement :

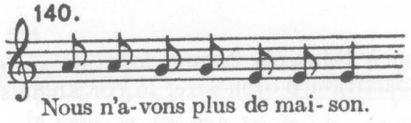


La mer y reviendra plusieurs fois. D'abord aux pages 11, 15 de la partition (cors) :

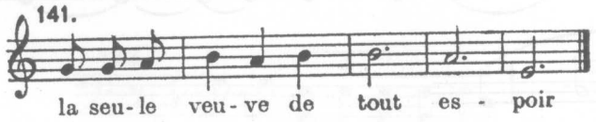
puis page 29 :

enfin à la péroraison du troisième mouvement :

Et le refrain du *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* doit encore son accent désolé à cette formule (p. 1, 2, 6) :

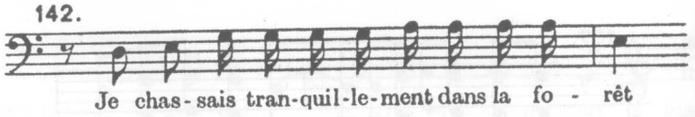


On ne s'éloigne guère de tout cela avec :



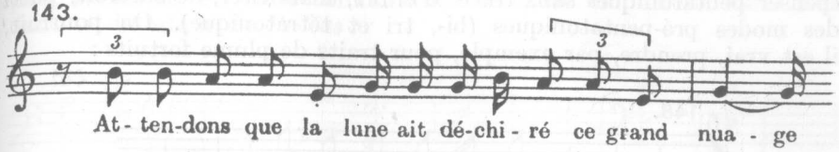
(Les Angélus)

ni avec :



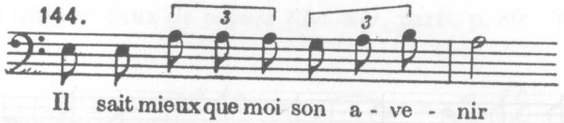
(Pelléas, réd., p. 76)

ni avec:



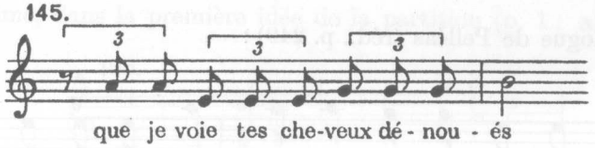
(ibid., p. 106)

ni avec :



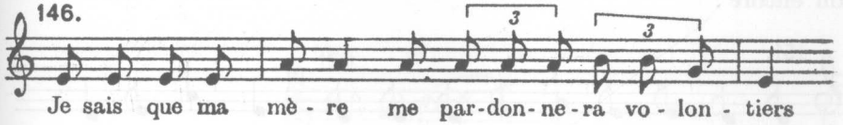
(ibid., p. 32)

ni avec :



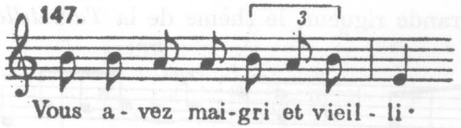
(ibid., p. 120)

ni avec :



(ibid., p. 28)

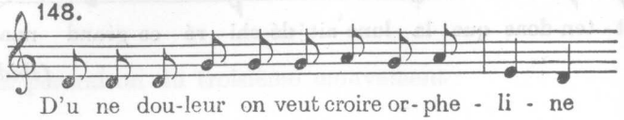
ni avec l'inoubliable :



(ibid., p. 279)

Rien n'est plus surprenant que de voir Debussy non seulement «penser pentatonique» sans trace d'effort, mais tirer, de surcroît, parti des modes pré-pentatoniques (bi-, tri et tétratonique). On pourrait, il est vrai, prendre, par exemple, pour traits de plume fortuits :

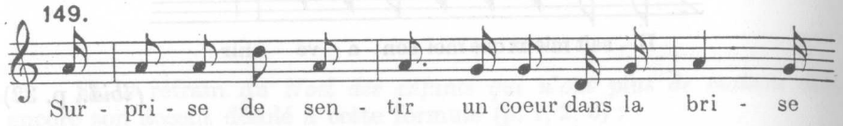
148.



(Le son du cor s'afflige)

ou :

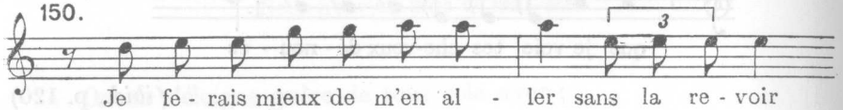
149.



(Quatre mélodies : Pantomime)

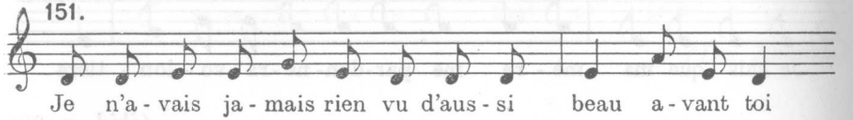
ou le monologue de Pelléas (réd., p. 249) :

150.



ou encore :

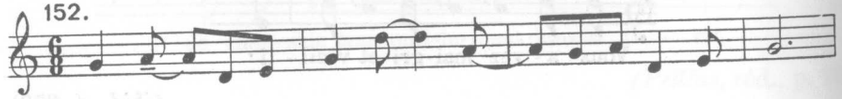
151.



(Pelléas, réd., p. 249)

ou même, à la grande rigueur, le thème de la *Tarentelle-Styrienne :*

152.



Il est, par contre, indubitable que le tetratonique a été recherché pour lui-même, en toute connaissance de cause et lucidité, aussi bien dans tel interlude de *Pelléas :*

153.

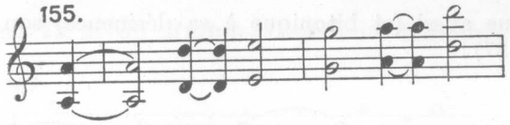
(réd., p. 23)

que vers la fin des *Yeux de vagues (La mer*, part., p. 80 : harpe) :

154.

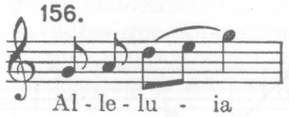
et, là-même, dans la première idée de la partition (p. 1 : altos) :

155.



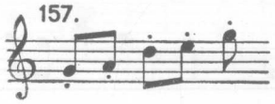
de quoi se souviendront les quadruples alleluias du *Martyre* (réd., pp. 102—103) :

156.



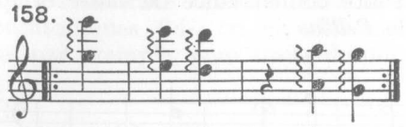
et leur double instrumental :

157.



Pareillement, dans *Reflets dans l'eau :*

158.

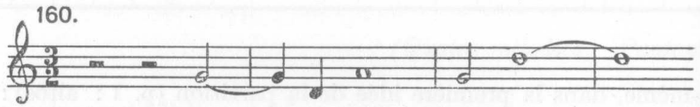


ou dans le premier des *Poèmes de Mallarmé :*

159.

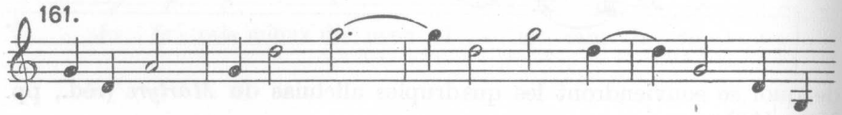
Le «signe de croix» du *Martyre* est tritonique (réd., pp. 1, 4, 16, 27, 28) :

160.



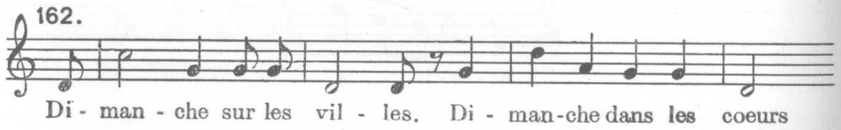
Tritonique aussi (et bitonique à sa désinence) son amplification (réd., pp. 26—27) :

161.



comme l'étaient cette mélodie des *Proses lyriques :*

162.

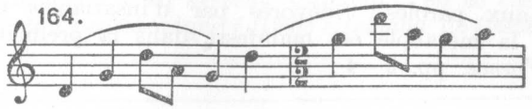


et cette intervention du piano :

163.

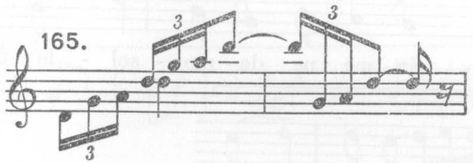
ou, dans *Hommage à Rameau :*

164.



dans *Jeux* (part., p. 26) :

165.

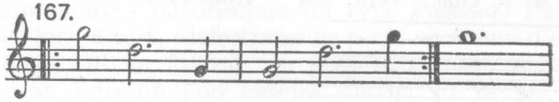


et, en des temps plus anciens, dans le *Prélude* de la *Suite bergamasque :*

166.

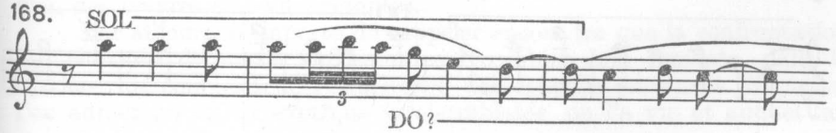
Enfin, aux pages 28, 29 du *Martyre*, cette suite bitonique :

167.



Considérons, d'autre part, un détail singulier : les sections mélodiques plus ou moins développées passent quelquefois d'un système pentatonique dans un autre, cheminement familier aux musiques à cinq sons traditionnelles, tant savantes que populaires *(métabole)*. Là encore, un doute est permis quant aux intentions du compositeur, lorsque le changement est fugitif, comme au début des *Fêtes galantes* (I : *En sourdine) :*

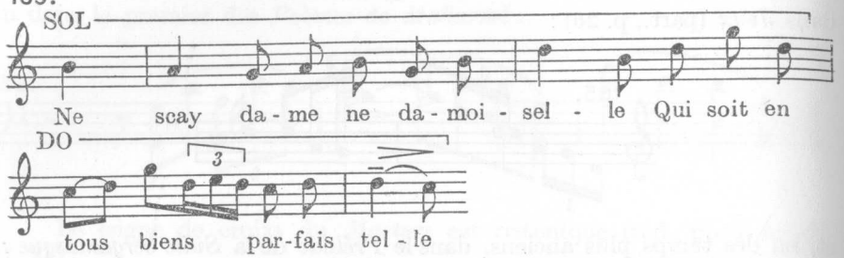
168.



ou lorsque les systèmes qui alternent peuvent prêter à discussion, parce

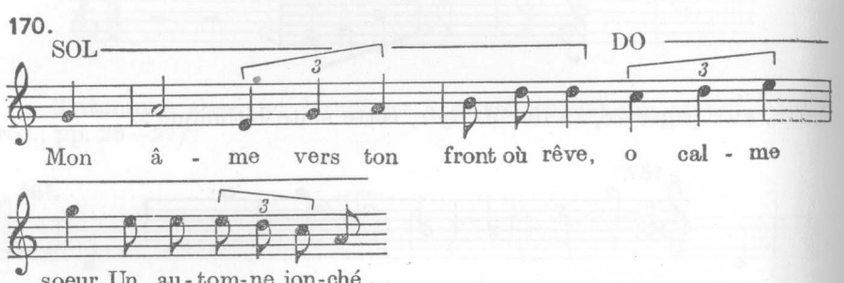
que défectifs ou pour quelque autre raison[5] (par exemple : *Proses lyriques* III, pp. 22—23, aux paroles : «Dimanche, chez les petites filles», et pp. 24—25, aux paroles : «dévorés par d'insatiables tunnels . . .»). En revanche, la métabole est manifeste dans la première des *Trois chansons de France*, pp. 3—4 :

169.



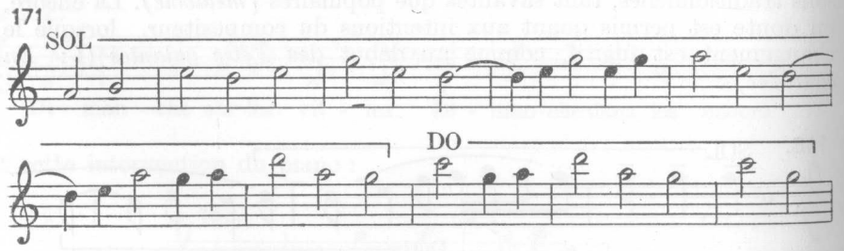
aussi bien que dans *Soupir :*

170.



et aux pages 40—41 de la *Cathédrale engloutie*, où, au-dessus des accords, plane un chant qui du système de *sol* se tourne vers celui de *do :*

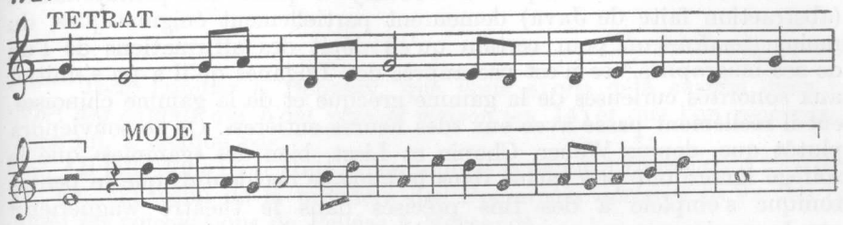
171.



[5] Ainsi, dans le dernier exemple, si l'on conçoit le *si* de la deuxième mesure comme une broderie, on peut se croire en «système de *do*» dès le début.

Une fois, au surplus, une période entière se construit symétriquement, comme parfois dans la musique populaire, de deux moitiés, appartenant chacune à un système différent : en ce cas précis, tétratonique et mode I pentatonique *(Jimbo's Lullaby*, de *Children's Corner) :*

172.



Il résulte, croyons-nous, de cet inventaire, forcément elliptique, que Debussy a demandé à la tonalité archaïque quantité d'effets essentiels, qui définissent son style, et que les modes primitifs occupent dans ses ouvrages une place beaucoup plus considérable qu'on ne le pense généralement.

Cette place, il ne saurait être question de la mesurer exactement ici, et l'on ne voit d'ailleurs pas, en pareille matière, les moyens d'une statistique de fréquence rigoureuse. De toute façon, ce serait là l'objet d'une recherche particulière. Contentons-nous de dire que la «teneur» pentatonique varie largement d'une composition à l'autre et que (mises à part quelques pièces pittoresques du type *Pagodes)* l'utilisation des échelles dites, bien à tort, «défectives» ne revêt en aucun d'eux un caractère dogmatique, ni ne fournit, en aucune mesure, un «système» de composition, au sens où l'on entend souvent ce terme aujourd'hui. Certaines œuvres — dont plusieurs parmi les plus importantes — sont saturées de pentatonique et de pré-pentatonique *(Fantaisie ; Printemps ;* Quatuor ; *Pelléas et Mélisande ; La mer ; Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé ;* nombre de mélodies et de pages pour piano, dont notamment *Hommage à Rameau) ;* dans d'autres, le pentatonique, sans se montrer au grand jour, affleure en plus d'un endroit *(Ballade ; Première Rhapsodie* pour clarinette et orchestre ; *Syrènes ;* des *Trois nocturnes ;*[6] *Gigues*[7] etc.) ; ailleurs, il ne s'agit que de brèves apparitions *(Jeux ; Ibéria ;* diverses mélodies) ou de traces insignifiantes *(Pour le piano* etc.); bien des œuvres en sont exemptes.

Par ailleurs, il importe de rappeler encore (ce que la confrontation des citations démontre suffisamment) combien loin remonte, dans la carrière du compositeur l'expérience des échelles anciennes. Si même l'on admet un afflux exotique (vraisemblable, on l'a vu, et auquel lui-

[6] Notamment : part., pp. 91—93.
[7] Notamment : part., pp. 4—5, 9 etc.

même a fait en quelque sorte allusion), dû à l'Exposition de 1889, son vocabulaire pentatonique est entièrement élaboré au plus tard au moment de *Nuages*, et c'est peut-être, accessoirement, de ce fait aussi que l'ensemble de sa création présente, malgré la diversité des projets, une si frappante unité.

Si les sources auxquelles Debussy a puisé ses pentatonismes (abstraction faite de Java) demeurent partiellement énigmatiques, du moins tiendra-t-on pour certain qu'en dépit des affirmations de l'un de ses biographes,[8] ce n'est pas auprès des Tziganes qu'il a pu s'«initier aux sonorités curieuses de la gamme grecque et de la gamme chinoise», eût-il réellement passé avec eux «des heures entières». On se souviendra plutôt que, depuis Weber, Chopin et Liszt, bien des «gammes» que le solfège ignore ont pris racine dans le langage occidental, que le pentatonique s'emploie à des fins précises dans le théâtre wagnérien,[9] que la musique russe en est profondément pénétrée, enfin que certains des prédécesseurs et contemporains de Debussy ne le dédaignaient nullement. Peut-être faudrait-il aussi tourner nos regards vers son très érudit ami Chausson, propriétaire d'une bibliothèque folklorique dont quelques volumes pourraient bien avoir passé entre ses mains.

Une question capitale se pose, pour finir, que nous ne pouvons que brièvement formuler ici, en attendant qu'un spécialiste des études sur Debussy lui consacre l'étude minutieuse qu'elle mérite. Il s'agit de savoir selon quels principes personnels il a manipulé les matériaux qui nous intéressent et par quels artifices ils les a incorporés à sa musique.

D'ores et déjà, quelques faits évidents, qu'une lecture rapide suffit à mettre en lumière, frappent l'attention.

1. Même dans le domaine de la mélodie pure et même là où règne une atmosphère délibérément archaïque, de longs passages en pentatonique sans mélange sont rares. Passé un segment irrécusable, ou bien la mélodie suit son cours en s'heptatonisant, ou bien son mouvement la porte vers une finale «étrangère», qui en rend la tonalité équivoque ou, à tout le moins, efface le souvenir du mode où elle a débuté :

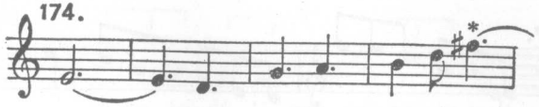
173.

(Prélude à l'après-midi d'un faune, part., pp. 16—17)[10]

[8] Jean Lépine : *La vie de Claude Debussy*, Paris 1930, p. 26.
[9] V. F.-A. Gevaert : *Traité d'harmonie Théorique et Pratique*, Paris-Bruxelles 1905, p. 24.
[10] Edition Joubert, 1925.

ou :

174.

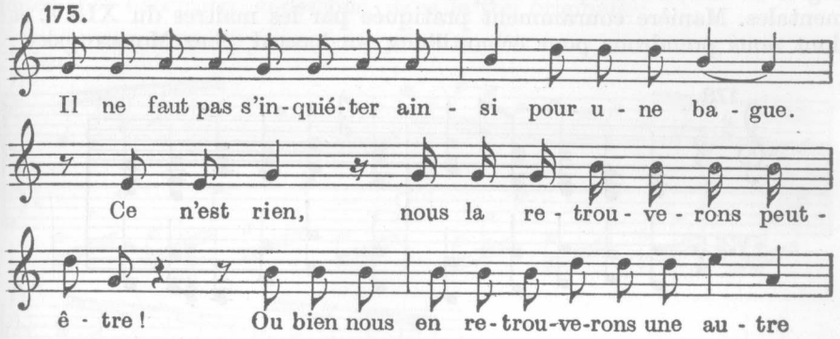


174 *(Tarentelle-Styrienne)*

Tour familier à Debussy, que nous avons déjà surpris dans le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (ex. 14) et que l'on rencontre, chez lui, à chaque pas.

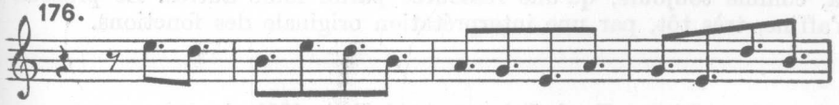
Il faut donc tenir pour exceptionnels le début d'*Hommage à Rameau* (v. ex. 22), celui de la première des *Epigraphes antiques* (v. ex. 24) et aussi les consolations de Pelléas à Mélisande :

175.



2. Sauf dans les épisodes plus particulièrement «javanais» (tels que *Nuages*, part., pp. 12—13 ; *La mer*, première partie, part., pp. 6, 11, 15, 30 et dernières mesures de la seconde, etc.), la polyphonie ne se fonde guère, non plus, sur des composants exclusivement pentatoniques : on ne voit se produire que de loin en loin l'association d'une mélodie et d'un étai harmonique qui le soient tous deux, comme, entre autres, au commencement des *Collines d'Anacapri ;* aux mesure 6, 7—8 etc. de *La mer ;* aux pp. 29, 98—99, 100, 101 du *Martyre* (réd.) ; p. 38 de *La cathédrale engloutie*, ou comme dans *Masques*, où :

176.



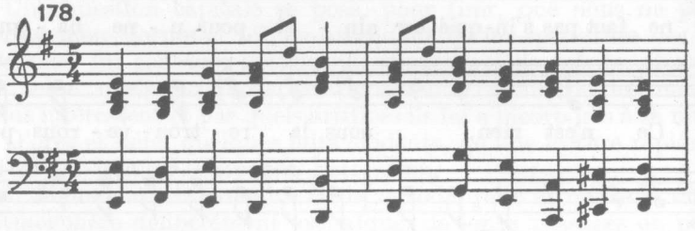
est porté par :

177.

Et l'on se souviendra de ces mots de Péter, à propos d'une *Berceuse* pour sa *Tragédie de la Mort*, que Debussy devait mettre en musique : «Claude . . . avait prétexté vouloir chercher dans les folklores l'idée de cette mélodie naïve . . .»*

Plus fréquemment, la mélodie pentatonique — alors comprise, selon toute apparence, comme bâtie sur une série heptatonique défective — s'appuie sur une harmonie consonnante et «modale», dont les degrés de la série complète supposée sous-jacente fournissent les fondamentales. Manière couramment pratiquée par les maîtres du XIX^e^s. et dont nous prendrons pour échantillons, au hasard, chez Moussorgsky :

178.



et chez Debussy :

179.

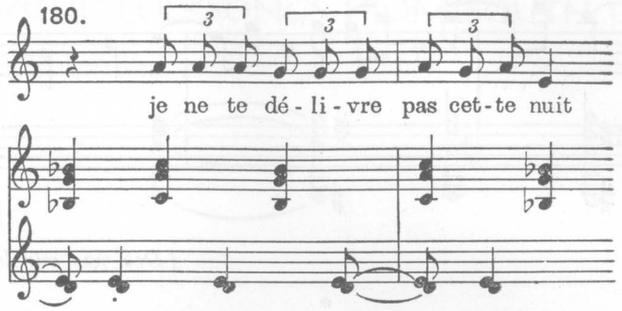
(Canope)

Chez Debussy, cette manière subsiste jusqu'à la fin, mais ce n'est là, comme toujours, qu'une ressource parmi mille autres. Le procédé s'affine, très tôt, par une interprétation originale des fonctions.

* René Péter : Claude Debussy. 4e éd. Paris, 1931.

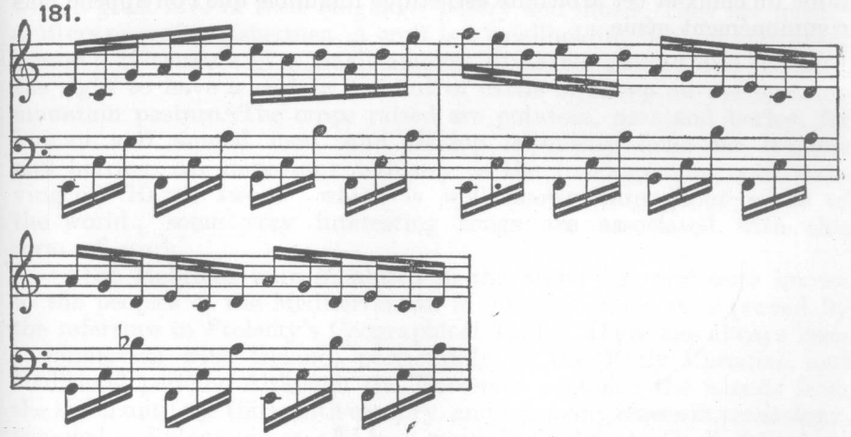
Dans *Pelléas*, un «incipit 2» s'enrobe comme suit :

180.



Un miroitement analogue dans l'Etude *Pour les «cinq doigts»* (citée, par exception, ci-dessous, dans le ton original):[11]

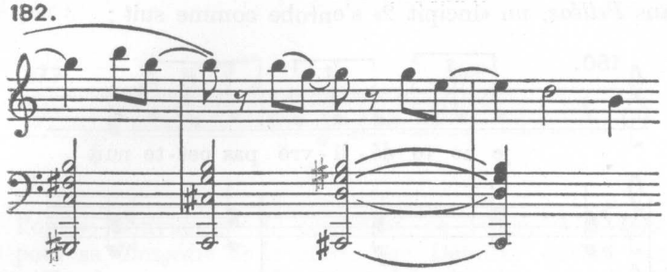
181.



Enfin, le chromatique s'en mêlant, la virtuosité du compositeur soudera si bien, en quelques endroits, deux corps censément incompatibles, que de leur fusion naîtra rien moins qu'un langage nouveau, non pas atonal, ni polytonal, à proprement parler, mais en quelque sorte »supra-tonal« :

[11] Série pentatonique : *do ré mi sol la.*

182.



(Des pas sur la neige)

*

S'il faut à ces considérations une conclusion, nous dirons que ce qui, au-delà d'un savoir inattendu et d'un savoir-faire hors de pair, étonne le plus dans le détail de ce que l'on vient de voir est une liberté souveraine du choix et cet arbitraire esthétique infaillible que l'on appelle plus communément génie.

MARGARET FAY SHAW

GAELIC FOLKSONGS FROM SOUTH UIST

The last stronghold of Gaelic folk tradition in Scotland today is the Outer Hebrides and the Island of Skye. These have not yet succumbed entirely to the influence of Englisch education, press and radio. The Hebrideans are people of independent spirit, loyal to their native islands, with a great love of their language, poetry and music. They are mostly crofters or crofter fishermen. A croft is a smallholding held on hereditary tenure ; it consists of a small amount of arable ground and, usually, the right to have a certain amount of cattle or sheep on the common mountain pasture. The crops raised are potatoes, oats and barley, for human and animal food, and fishing is mostly done for lobsters and herring. An important industry is the hand-spinning and weaving of "Harris tweed" which is well known throughout much of the world ; some very interesting songs are associated with this form of work.

The Hebrides were inhabited in the Stone Age and were known to the peoples of the Mediterranean in classical times as is proved by the reference in Ptolemy's Geographical Tables. There has always been a connection with Ireland, particularly in the Early Christian and Mediaeval periods. Although the Norsemen occupied the islands from the tenth until the thirteenth century, and left many traces in archeology, personal and place names, and loan-words in Gaelic, the Gaelic folkmusic of the Hebrides appears to be largely independent of Irish or Norse influence. But there is still scope for research here.

Publication of objective transcriptions of Gaelic folksongs only began in the present century, although volumes containing arrangements of them had appeared as early as the latter half of the seventeenth century. One of the most interesting collections was that made by Miss *Frances Tolmie*, a native of Skye, in her own district and, in a few cases, from people belonging to Eigg and Barra. This collection of one hundred and five songs was published in 1911 in the Journal of the Folk Song Society (Vol. IV part 3).

In the summer of 1905 Miss *Amy Murray*, an American, visited the Island of Eriskay and with the help of the well known folklorist the Rev *Allan McDonald*, parish priest of Eriskay, took down about a hundred airs, of which six were printed in the *Celtic Review*, vol. II p. 314, and twenty-six, including these six, in her book *Father Allan's Island*, published in 1920. Another fourteen were discovered by *J. L. Campbell* in one of *Fr Allan McDonald's* notebooks. The premature death of *Fr Allan McDonald* in the autumn of 1905 ended what might have been a most fruitful collaboration. The remainder of Miss *Amy Murray*'s collection appears to be lost beyond hope of recovery in America. This is very unfortunate because she was a sensitive and accurate transcriber of folk music, and there were excellent folksingers living in Eriskay in 1905.

A third collector was the late Mrs *Kennedy Fraser* whol also first visited Eriskay in 1905, and later published, with the help of the late Rev Dr *Kenneth MacLeod*, four volumes of Hebridean folksongs arranged for voice and piano. Great liberties were taken with the original airs and words in these volumes, which are internationally known. For serious students of folkmusic, the airs which she printed unarranged in the introductions to her books are of more value, though she was handicapped by ignorance of the Gaelic language and by the primitive type of recording apparatus then available.

In 1950 the Linguaphone Institute published for the Folklore Institute of Scotland a set of recordings of folksongs, made on the Isle of Barra by *J. L. Campbell* in 1938, together with a book of words; and the same year Mr *K. C. Craig* published a small but very useful book of the words of over a hundred and forty folksongs from South Uist called *Òrain Luaidh le Màiri Nighean Alasdair*.

In 1938 Professor *Otto Andersson* of Åbo, Finland, visited the Isle of Lewis and took down a number of songs which he printed in 1952 with an analysis of the modes and chorus structures in an article called »On Gaelic Folk-Music from the Isle of Lewis« (*Budkavlen*, 1952, Åbo, Finland).

I went to South Uist in 1929 and made my collection while living on a croft with Miss *Peigi* and Miss *Màiri MacRae* at North Glendale between that date and 1935. Later my husband and I recorded Gaelic songs and stories with ediphone, disc, wire and lastly tape machines in South Uist and Barra, and in the Gaelic-speaking part of Nova Scotia, Canada, where the descendants of many Hebridean emigrants live. Part of my collection, one hundred and ten songs, was published in 1955 along with other folklore under the title of *Folksongs and Folklore of South Uist* by Messrs *Routledge & Kegan Paul*.

In 1951 the School of Scottish Studies was founded at Edinburgh University, one of its objects being the recording of Gaelic and Scots folksong. Many recordings have been made since, which are being tran-

scribed by Mr *Francis Collinson*. So far none of this material has been published, nor has any catalogue of recordings been issued.

The style of traditional singing varies from island to island, and some songs exist in a large number of slightly differing versions. I am most familiar with the songs of North Glendale in South Uist. In this out-of-the-way settlement there were (and still are) some excellent folksingers, mostly women, with good memories unimpaired by the English education which became compulsory in the Islands in 1872, who were willing and anxious that their songs should be preserved. I am greatly indebted to their patience and encouragement.

The number of songs extant in the Hebrides, or until recently extant, must be very large indeed. These may be classified as follows:

1. Ossianic ballads, of four-line verses, usually dealing with the wars between the Gaels and the Norsemen. These contain many difficult words and expressions, and have mostly gone out of fashion. They were sung to a kind of chant[1], without chorus.

2. *Òrain Mhóra* or «Great Songs», usually describing an important event, such as a battle, or eulogising an important person. These are usually of eight-line verses and are made to traditional airs, of which the time signature is often irregular. These songs are going out of fashion.

3. *Luinneagan* or Lays, i. e. love songs, songs of the sea or of war, humorous songs, etc. These are still very popular. They are usually of four-line verses sung with a chorus.

4. Children's songs, such as lullabies, and other little songs sung to amuse children. These are seldom sung formally and can be easily overlooked, but some have great beauty.

5. Milking songs, sung to cattle, to keep the cows quiet while being milked.

6. Songs ascribed to fairies. These often have an unusual quality which is not easy to analyse. They are often love-songs or lullabies.

7. *Puirt-a-bial* or vocal dance tunes, sung for dancing when musical instruments were not available, or for amusement. There are scores if not hundreds of these in existence.

8. Labour Songs, for work which needs a rhythmic background. These were the songs which most impressed early visitors to the Highlands and Islands of Scotland, such as *Pennant* and Dr. *Johnson*. They were sung for rowing, reaping, grinding meal in the quern, churning, spinning, or waulking the cloth. The first three types are practically obsolete today, but waulking songs (*òrain luadhaidh*), many of which have very archaic airs and words dating from the early seventeenth century, are still very much alive, as hand-made cloth is still waulked in the traditional fashion, there never having been waulking mills in the

[1] See Dr *Reidar Christiansen*, *The Vikings in Gaelic Tradition*, Oslo, 1831.

Highlands and Islands. Otherwise they seem to be unknown in Western Europe and are therefore of great interest.

The process of waulking the cloth has been described by several authors, from *Pennant* to Professor *Otto Andersson*, and I have explained it in *Folksongs and Folklore of South Uist*, so it is not necessary to do more than describe it briefly here. When the new-made cloth is taken from the loom it requires to be shrunk and thickened before use, and the waulking or *luadhadh* is the method of shrinking it. An even number of women face each other across a narrow table. The ends of the cloth are sewn together to make a circle and it is soaked in a tub of urine, a liquid which will keep the threads soft and set the colour. It is worked back and forth with a kneading motion and passed around the table sun-wise. One of the company will be chosen to sing the song and as the hands beat the slow rhythm on the table she will sing either the verse line, or chorus and then the verse line, and the company will join in the chorus ; she will continue to sing the verses, or verse and first line of chorus, alone. The chorus is called the *fonn* or »ground« and the words are usually meaningless, but they have a mnemonic significance and must always be sung correctly, for it is the means by which the songs are identified ; different versions of a song may begin with different lines, but the chorus is always the same.

There are various forms of waulking songs and their analysis is still a matter of discussion.[2] Their verses are usually of one or two lines, and each verse line is followed by the chorus and then repeated to lengthen the song for the purpose of the labour. In the case of single-line verses the line is often sung to a different phrase when it is repeated. Such a song may last as long as twenty minutes. The process of waulking a piece of cloth was never measured in time but by the number of songs that had to be sung to waulk it. The tempo of these songs usually quickens as the song progresses, and many of them consist of sections on entirely different subjects added together to make the song long enough for the work. The chorus is always repeated three times between such sections, and the rhyme usually (but not always) changes. In certain cases ballads have been adapted for waulking.[3]

Gaelic traditional folksongs are always sung in unison and without accompaniment. The singing of part-songs by Gaelic choirs which compete at musical festivals (called "mods") are a recent innovation, as is the competing by solo singers in singing standardised versions of songs.

[2] See "The Sub-Literary Tradition in Scottish Gaelic Song-Poetry", by James Ross in *Eigse*, vol. VII p. 217 ; also *Folksongs and Folklore of South Uist*, p. 73.

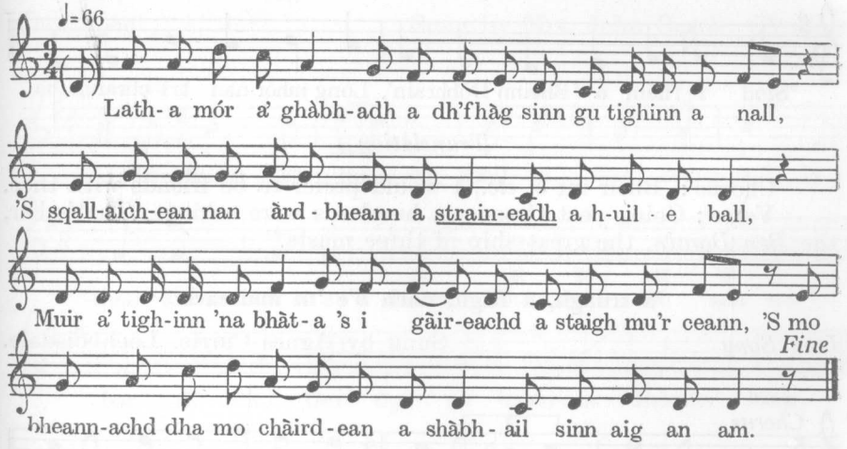
[3] See *J. L. Campbell, Gaelic Folksongs from the Isle of Barra*, pp. 42, 55 ; *George Henderson*, Arthurian Motifs in Gadhelic Literature *(Miscellany Presented to Kuno Meyer*, p. 27).

In folkmusic, words and tunes are inseparable. A traditional Gaelic singer must be given the words to the air, or at least the chorus, before he or she can recognise the song. I was once told, when I said that a certain singer had the air but not the words, "How could she have the song without the words?".

Out of two hundred songs I have transcribed, seventy are hexatonic; thirty-five are pentatonic, the most common modes being the 4 : 7, 3 : 7, 2 : 6 and 2 : 5. Twenty-five of the tunes are within the six-note compass and there are also several in five- and fournote compass. Irregular scales occur, the most prevalent being without 4th and 6th notes, also (without) 4th, 6th, and 7th ; 2nd, 3rd and 5th ; 5th and 6th ; 6th and 7th ; 2nd and 7th. The Mixolydian is the most common of the complete scales, then come the Dorian, Aeolian, Ionian, Lydian, Dorian-Mixolydian, and Ionian-Mixolydian. Phrygian and Lydian are rare. The labour songs are the most frequently pentatonic ; many of them are circular.

Latha mór a ghàbhadh

Òran Mór Sung by Peigi MacRae, Glendale.



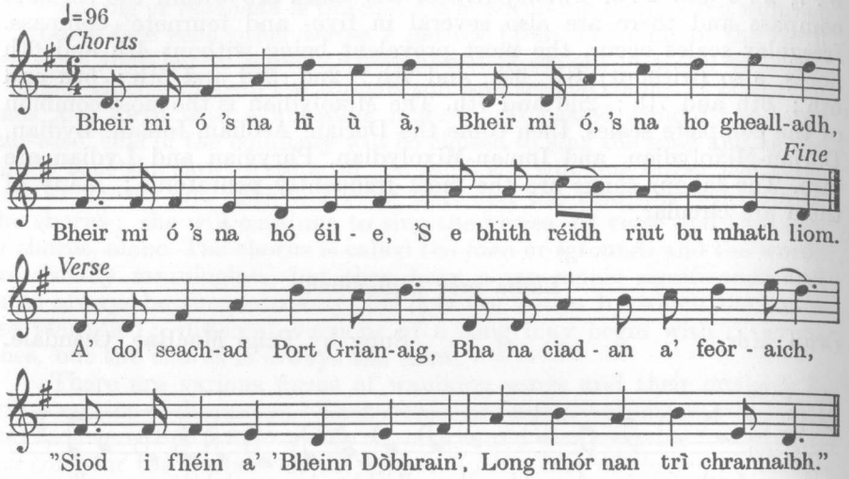
Translation

The great day of danger, we left to sail across, with squalls of the high hills straining every rope, the sea coming aboard and laughing around our heads ; my blessing on my friends who saved us at the time.

Song composed to a traditional tune by *Calum Ruadh MacKinnon*, Barra, who died around 1933.

A' dol seachad Port Grianaig

Sailing Song Sung by Peigi MacRae, Glendale

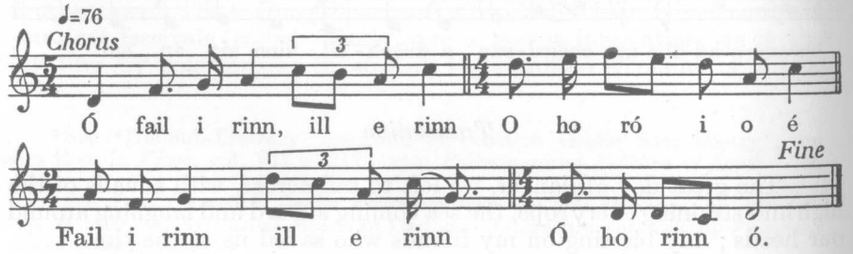


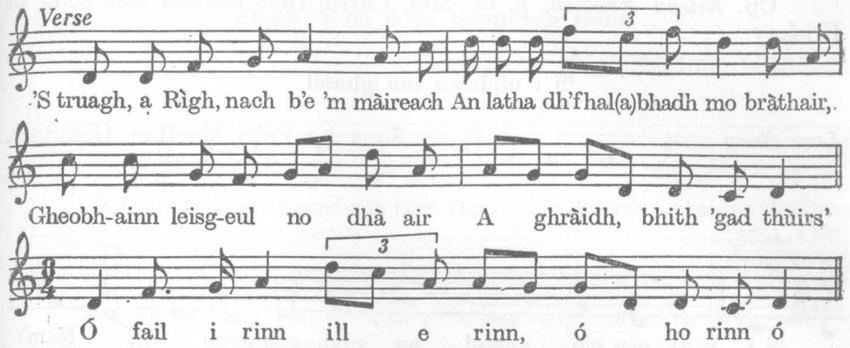
Translation

Chorus : Bheir mi ó, *etc.*, I would prefer to be friends with thee.
Verse : Going past Greenock, hundreds were asking, ,,That's her, the *Ben Dorain*, the great ship of three masts."

'S truagh, a Rìgh, nach b'e 'm màireach

Love Song Sung by Agnes Currie, Lochboisdale.





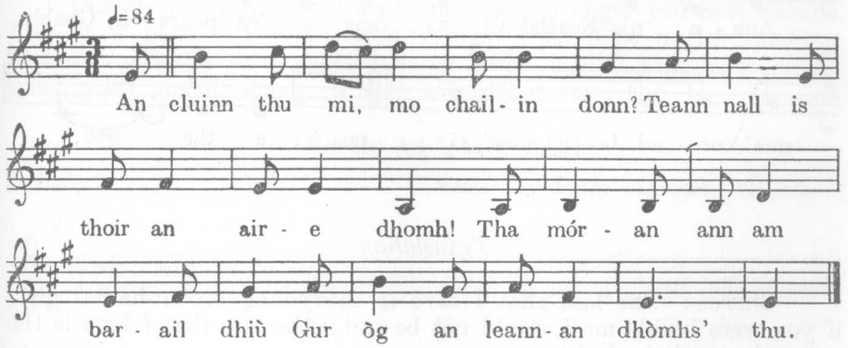
Translation

Sad, o Lord, 'twas not tomorrow, the day my brother would depart. I would get an excuse or two, my love, to lament you.

Cp. *Òranaiche*, 176, 178.

An cluinn thu mi, mo chailin donn?

Love Song Sung by Mrs. John Currie, Glendale.



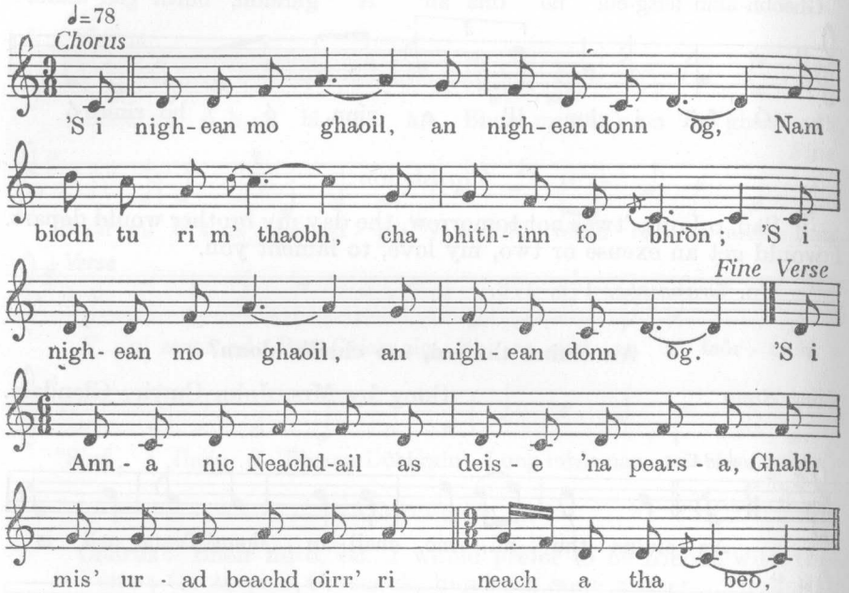
Translation

Will you hear me, my brown-haired girl? Come over and pay attention to me! Many of them are of the opinion that you are (too) young a sweetheart for me.

Cp. *Eilean Fraoich*, p. 13. Mrs. Currie first learned this song in Eriskay.

'S i nighean mo ghaoil

Love Song — Sung by Peigi MacRae, Glendale.



Translation

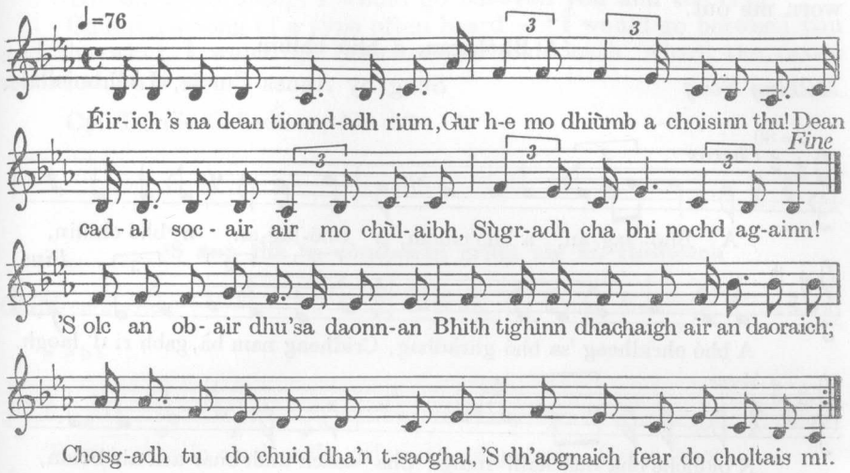
Chorus: The lass that I love is the young brown-haired girl; if you were beside me I would not be sad; the lass that I love is the young brown-haired girl.

Verse: 'Tis Annie MacNicol who is neatest of person, I took as great a notion to her as to anyone alive.

Cp. *Orain a' Mhoid*, II, p. 9; Angus MacLeod, *The Songs of Duncan Ban MacIntyre*, p. 102. The words of the chorus and opening verse are practically the same as in Duncan Ban's song, but the other verses Peigi MacRae sang, though on a similar subject, were different.

Éirich 's na dean tionndadh rium

Sung by Peigi MacRae, Glendale.

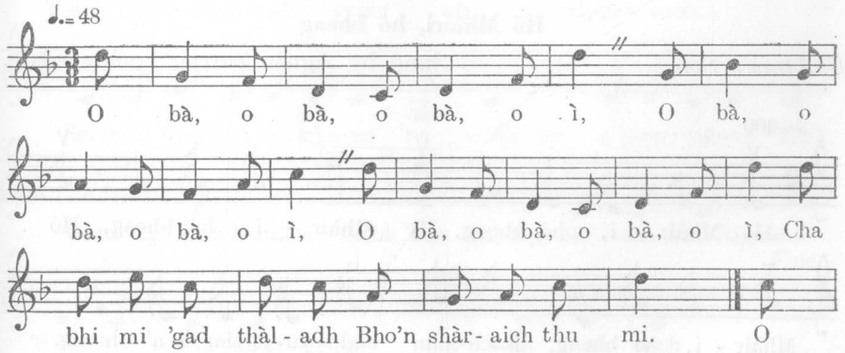


Translation

Get up and don't you turn to me, 'tis my anger you have earned. Turn your back and go to sleep, tonight there'll be no love-making. Ill the ploy you're always at, coming home drunk again; you would spend your worldly goods — such a husband vexes me.

Cha bhi mi 'gad thàladh

Lullaby — Sung by Peigi MacRae, Glendale.

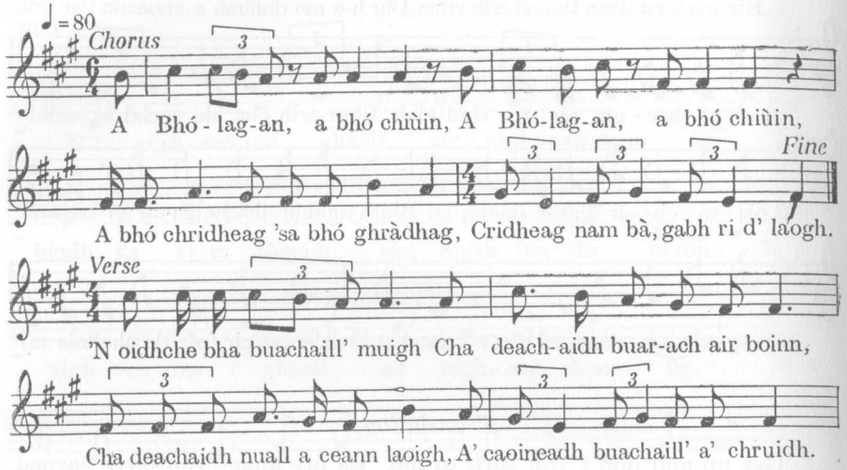


Translation

O bà, o bà, o bà, o ì, I will not rock you to sleep, since you have worn me out.

A Bhólagan, a bhó chiùin

Milking Song Sung by Agnes Currie, Lochboisdale.



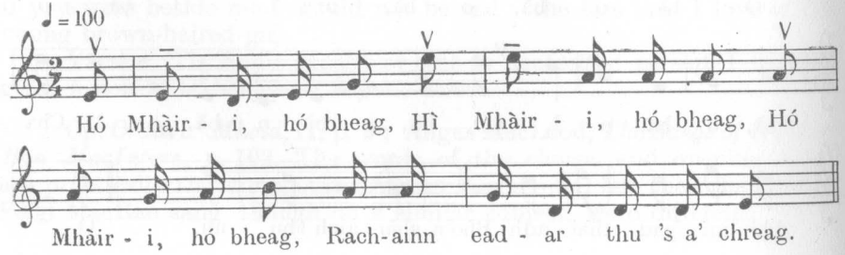
Translation

Chorus: Bólagan, gentle cow, Bólagan, gentle cow, dear little cow, beloved little cow, dearest of cows, take to your calf.

Verse: The night (the) herdsman was outside no fetter was put on a cow, no calf uttered a low, lamenting the herdsman of the cattle.

Hó Mhàiri, hó bheag

Children's Song Sung by Agnes Currie, Lochboisdale.



Translation

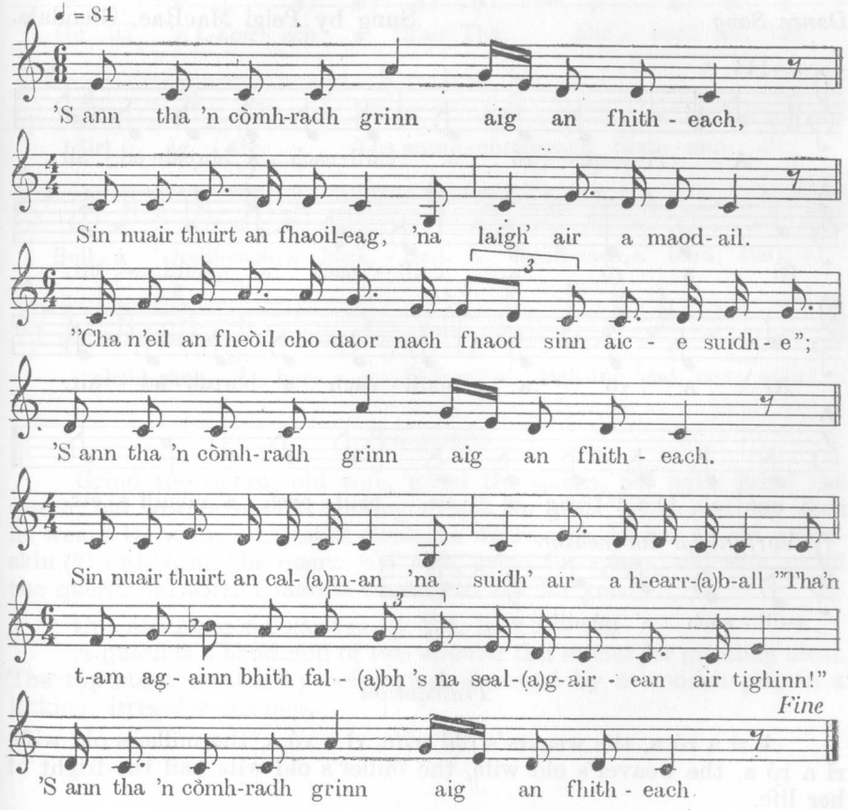
Hó Mary, hó bheag, I would go between you and the crag.

Children's Song of a type often heard — "I would go between you and the wind, I would go between you and death, where the raven would make a cry."

Cp. Tolmie Collection, No. 23.

'S ann tha 'n còmhradh grinn aig an fhitheach

Children's Song Sung by Peigi MacRae, Glendale.



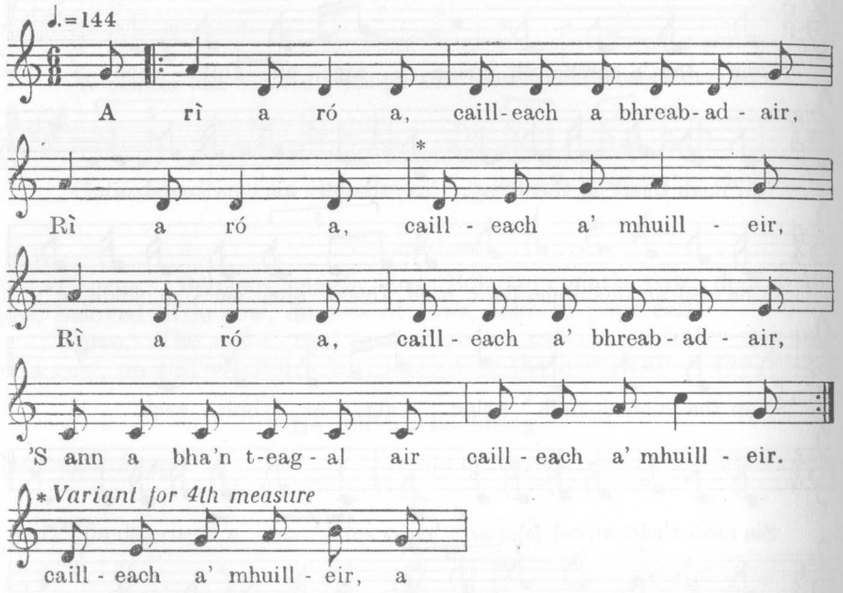
Translation

The raven has pleasant talk : then the seagull, lying on her belly, said, »Meat is not so dear that we can't sit down at it.« The raven has pleasant talk.

Then the dove, sitting on her tail, said, »It is time for us to be going, the hunters are coming!« The raven has pleasant talk.

A rì a ró a, cailleach a' bhreabadair

Dance Song Sung by Peigi MacRae, Glendale.

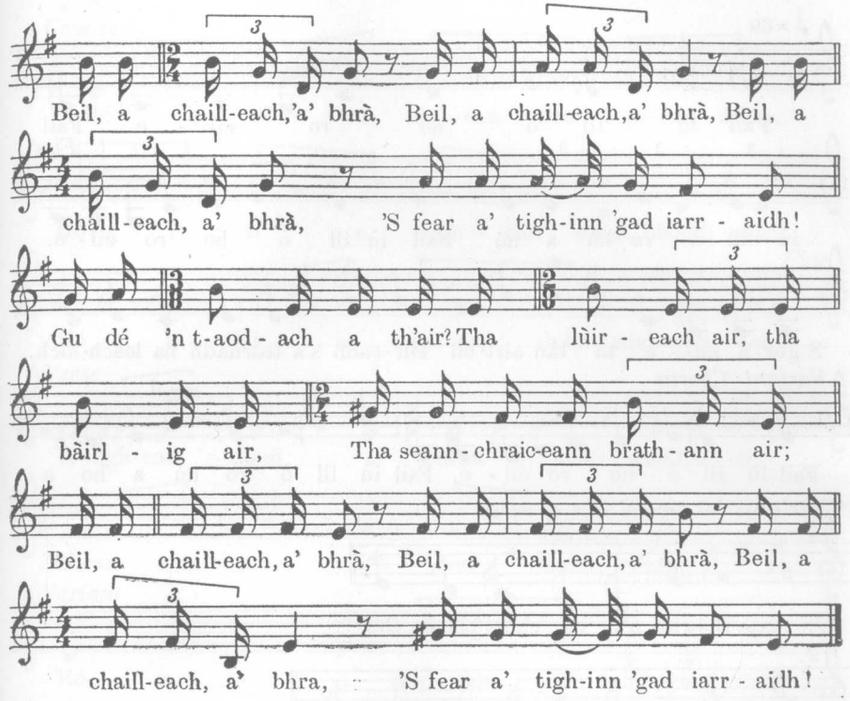


Translation

A rì a ró a, the weaver's old wife, rì a ró a, the miller's old wife, rì a ró a, the weaver's old wife, the miller's old wife had the fright of her life.

Beil, a chailleach, a' bhrà

Quern Song Sung by Annie MacDonald, Lochboisdale.



Translation

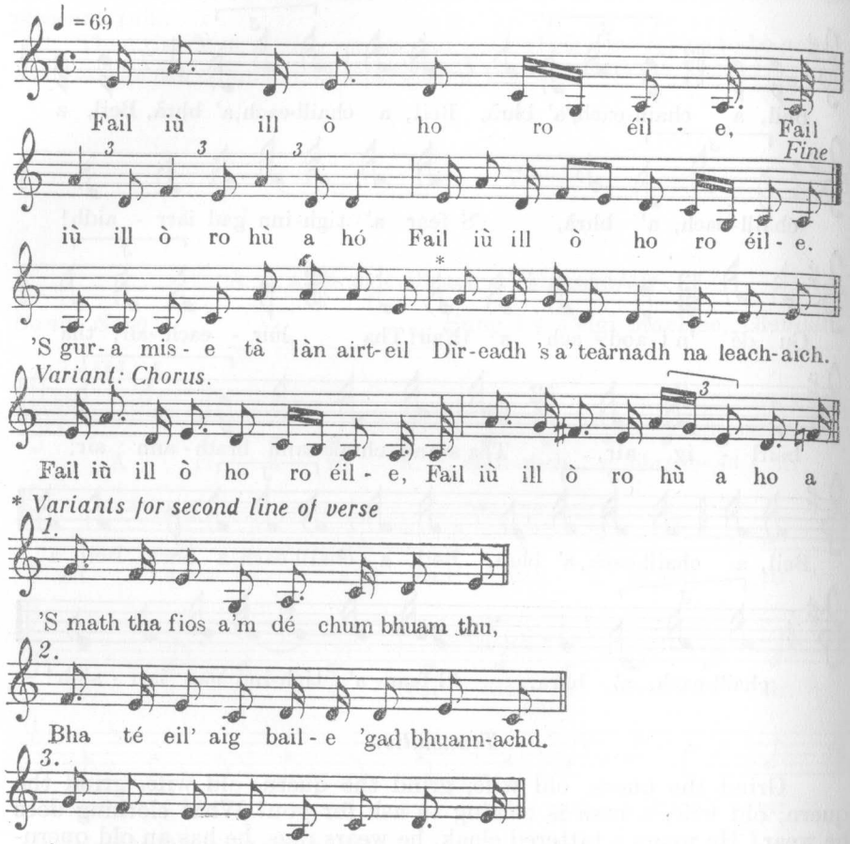
Grind the quern, old wife, grind the quern, old wife, grind the quern, old wife, a man is coming to ask for you! What clothing does he wear? He wears a tattered cloak, he wears rags, he has an old quern-skin (?) on! Grind the quern, old wife, grind the quern, old wife, grind the quern, old wife, a man is coming to ask for you!

Cp. *MacDonald Collection*, p. 334, line 24—26.

A quern is a hand mill of two circular flat stones for grinding meal. The top stone rotates by being pushed round by a wooden pin, in a jerking, irregular manner.

'S gura mise tà làn airteil

Waulking Song Sung by Annie MacDonald, Lochboisdale.



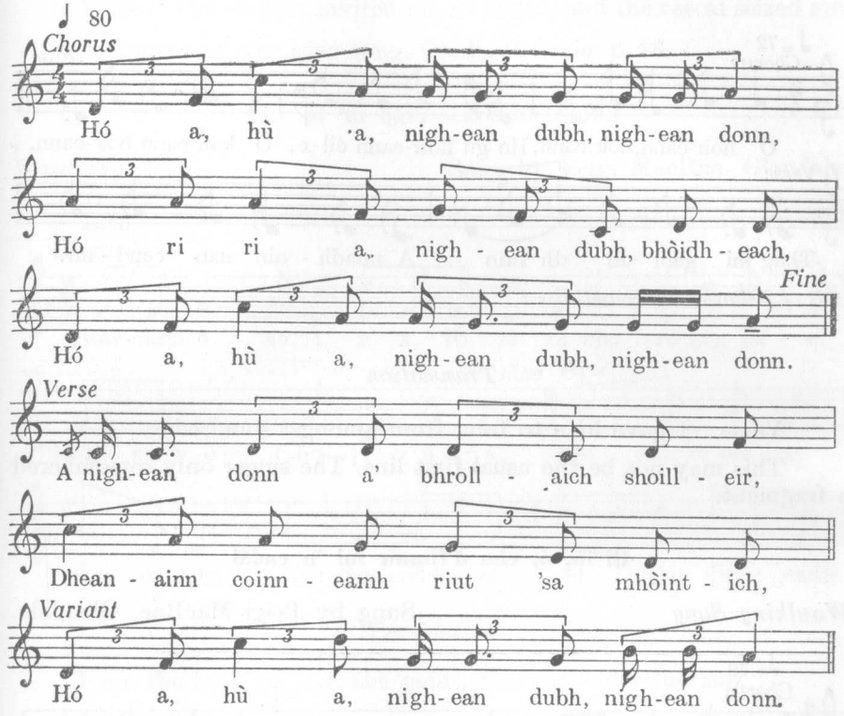
Translation

Im am full of sorrow, climbing and descending the hillside.

Cp. K. C. Craig, p. 59.

Hó a, hù a, nighean dubh

Love Song Sung by Agnes Currie, Lochboisdale.



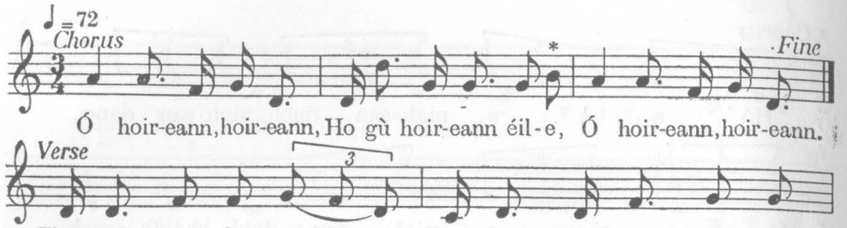
Translation

Chorus: Hó a, hù a, black-haired lass, brown-haired lass, hó ri ri a, pretty black-haired lass, hó a hù a, black-haired lass, brown-haired lass.

Verse: Brown-haired lass of bright bosom, I would meet you on the moorland.

Thug mi gaol do dh'Iain

Waulking Song Sung by Peigi MacRae, Glendale.



* *B of 2nd measure sometimes C.*

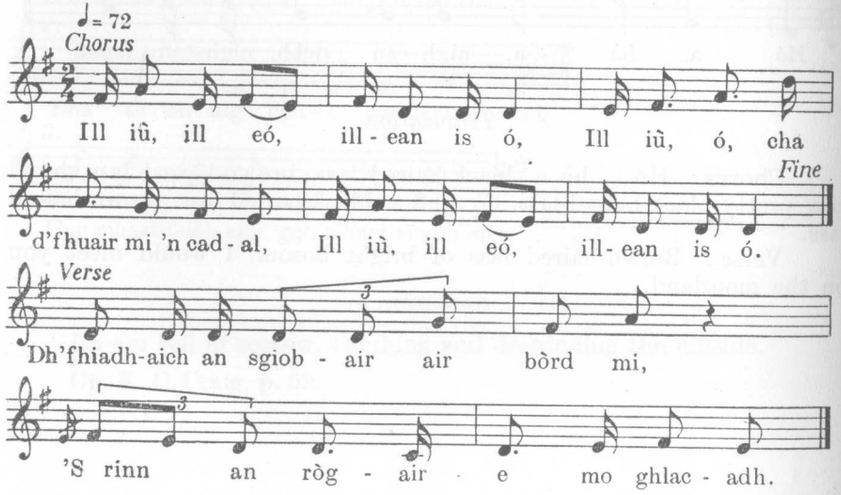
Translation

Verse : I gave love to Iain, from amongst hundreds.

This may not be the usual first line. The singer only remembered a fragment.

Ill iù, ó, cha d'fhuair mi 'n cadal

Waulking Song Sung by Peigi MacRae, Glendale.



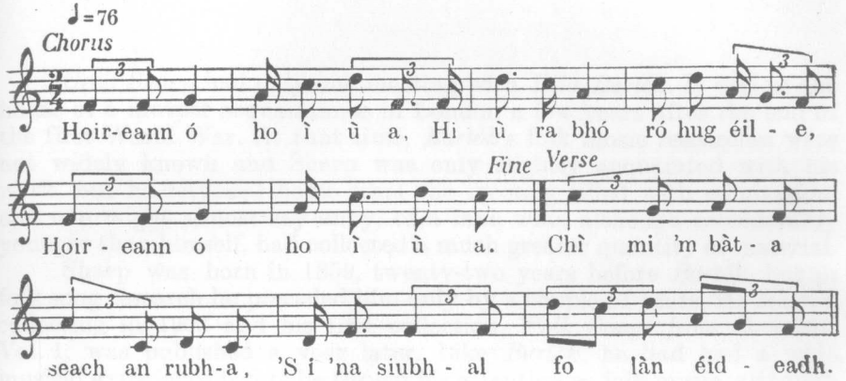
Translation

Chorus : Ill iù, *etc.*, I did not get sleep.
Verse : The skipper invited me on board, and the rascal seized me.

Fragment of waulking song. Cp. K. C. Craig, p. 86.

Chì mi 'm bàta seach an rubha

Waulking Song Sung by Peigi MacRae, Glendale.



Translation

I see the boat go past the point, moving under full sail.

Cp. K. C. Craig, p. 114.

MAUD KARPELES

CECIL SHARP COLLECTOR OF ENGLISH FOLK MUSIC

Cecil Sharp had only one meeting with *Béla Bartók*. It was at the house of a mutual acquaintance in London a few years after the end of the first World War. At that time, *Bartók*'s folk music researches were not widely known and Sharp was only slightly acquainted with his work, but he returned home from the meeting filled with admiration, and one might almost say envy, of a man who, although considerably younger than himself, had collected a much greater quantity of material.

Sharp was born in 1859, twenty-two years before *Bartók*, but in folk song research he preceded him only by a couple of years. He started collecting in 1903 and his first collection, *Folk Songs from Somerset*, Vol. 1, was published a year later. Like *Bartók*, he had had a wide musical experience before he turned his attention to folk music, although unlike him, he never achieved distinction as a composer or executant.

Fifty years ago, the contrast between the musical scene in Hungary and England was very great. England at that time was content to accept her reputation as an unmusical country ; the art of music appeared to be of interest only to a small proportion of the public ; and native music, whether in the form of art music or folk music, was almost completely ignored. In fact, English folk music was regarded not only by the uninformed public but by the musical profession as being either non-existent or worthless. As some wit of the day put it : "English folk song is either bad or Irish." What are the actual facts?

At the beginning of the century, England, unlike Hungary, had no peasant population and the continuity of her rural life had been greatly disturbed by the drift from the villages to the towns which, together with the introduction of universal elementary education, had induced a turning away from the traditional modes of life. The folk songs and dances never completely disappeared but they went underground and for the most part it was only the older people who remembered them. Only a small proportion had been noted and in another generation the bulk of the material would probably have been lost

forever had it not been for *Cecil Sharp*'s work in salvaging it. Although not the first collector of English folk songs, he exceeded all his predecessors and contemporaries in the magnitude of his collection and in the energy and devotion with which he applied himself to the task. He noted in all nearly 5000 songs and tunes, including variants, and many hundreds of dances. He received no offical or financial support and for many years collecting could be done only at week-ends or in the vacations when he was free from teaching engagements.

He was not a good linguist, as was Bartók, and he did not collect outside his own country, except for the expeditions he made during the years 1916—18 to the Appalachian Mountains of North America. There he found a community whose ancestors had emigrated from Great Britain some two hundred years earlier, who were living in a state of selfcontained seclusion to which Europe can offer but few parallels. *Cecil Sharp's* work in America may be considered not only as a supplement to his English collection, but as its crowning glory, for the tunes that he noted in the Appalachian Mountains represent a purer folk tradition than those he gathered in England : they are largely pentatonic.

Sharp did not pre-occupy himself with the scientific study of folk music to the same extent as did *Bartók*. Had he lived longer — he died in 1924 at the age of 64 — he would no doubt have devoted more attention to the analysis of the material he had gathered, but the first necessity was to accumulate it whilst there was yet time. His approach to the subject was in any case that of the artist or humanist rather than that of the pure scientist. He believed with passionate conviction that the songs and dances had a vitality which would enable them to be transplanted without damage from one section of the community to the whole nation provided that the task was undertaken with artistic and scholarly integrity. He therefore concerned himself with the revival of the songs and dances side by side with their preservation. The difficulties were many. It was necessary to guard against the exploitation of the material and the lowering of artistic standards and above all to educate the public to distinguish between what was authentic and what was bogus. *Sharp*'s efforts to persuade the education authorities and others that old English songs such as "Sally in our Alley" and "Drink to me only with thine Eyes" are not folk songs provides a certain analogy to *Bartók*'s dissociation of genuine Hungarian folk tradition from gipsy music.

Sharp's great treatise on English folk music[1] was published in 1907 and, considering the lapse of time that separates it from *Bartók*'s *Hungarian Folk Music* and the different conditions of the two countries, there is a marked agreement between the two writers on the definition and nature of folk music.

[1] *English Folk Song: Some Conclusions*, 1st edition, 1907. Revised and edited by Maud Karpeles, 1954 (Methuen, London).

Sharp left no mechanical recordings except for a few badly deteriorated wax cylinders. He used an old Edison phonograph on a few isolated occasions, but did not persevere with it because he found that it had a somewhat deterrent effect on his informants. We must regret the scarcity of records demonstrating the old traditional style of singing, but generally speaking the transmissible essence of English folk song can be conveyed by the written notation to a degree that would be impossible in many of the folk songs of Hungary.

The bulk of the American material has been published in scientific form without accompaniment[2]. The cream of the English material has also been published, but it has not as yet been assembled in scientific form as has the Appalachian collection, and it is scattered among many different volumes. Over 400 songs and dances from the English collection have been published with pianoforte accompaniment and about half that number of songs and tunes (including variants) are to be found without accompaniment in the *Journal of the Folk Song Society* (Nos. 6, 18, 20 and 31).

The following unpublished variants have been selected from *Cecil Sharp*'s note-books. It cannot be said that they throw new light on the subject, but they may be found useful as respresenting a few of the different types of melody used in English folk song.

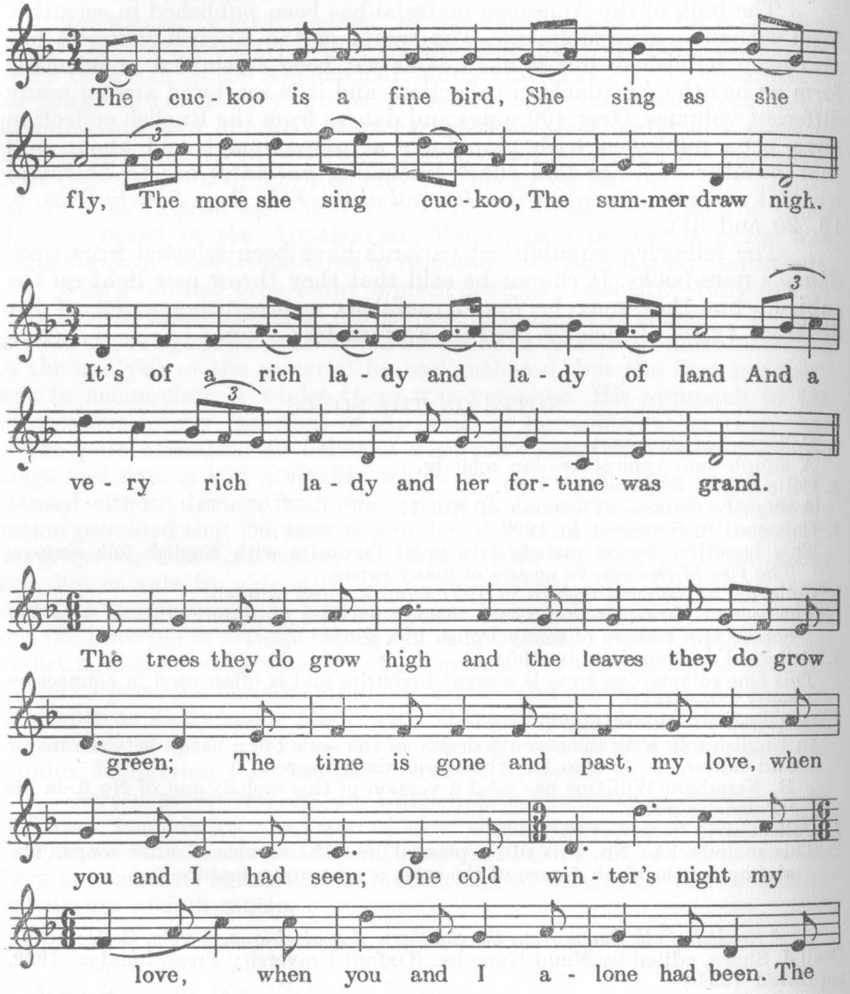
NOTES ON THE SONGS

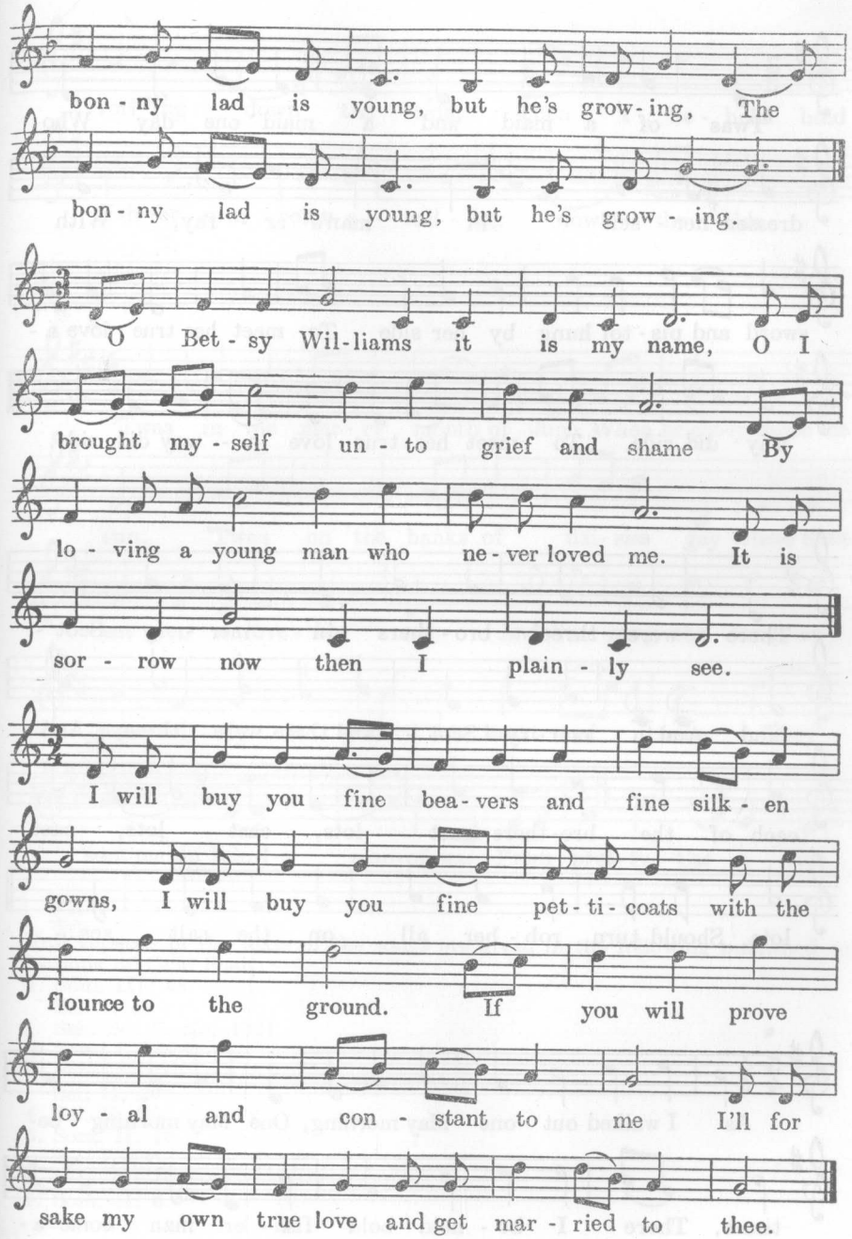
1. Collected in Somerset in 1904.
   A simple and typical aeolian melody.
2. Collected in Somerset in 1907.
   A slightly elaborated version of No. 1.
3. Collected in Somerset in 1908.
   This beautiful dorian melody is a great favourite with English folk singers. The rise of the octave occurs in many songs.
4. Collected in Gloucestershire in 1921 from a gipsy woman.
   The second phrase of this dorian melody with its ascending scale of over one octave is a feature of many Eglish folk songs.
5. Collected in Somerset in 1904.
   This fine mixolydian tune is a great favourite and is often used in connection with other texts.
6. Collected in Oxfordshire in 1911.
   In English folk song the seventh degree of the scale often varies between major and minor, as do also the third and sixth degrees.
   R. Vaugham Williams has used a version of this melody and of No 9. in his "Folksong Suite".
7. Collected in Somerset in 1906.
   This melody like No. 5 is often pressed into the service of other songs. The absence of the sixth degree of the scale is a common feature.

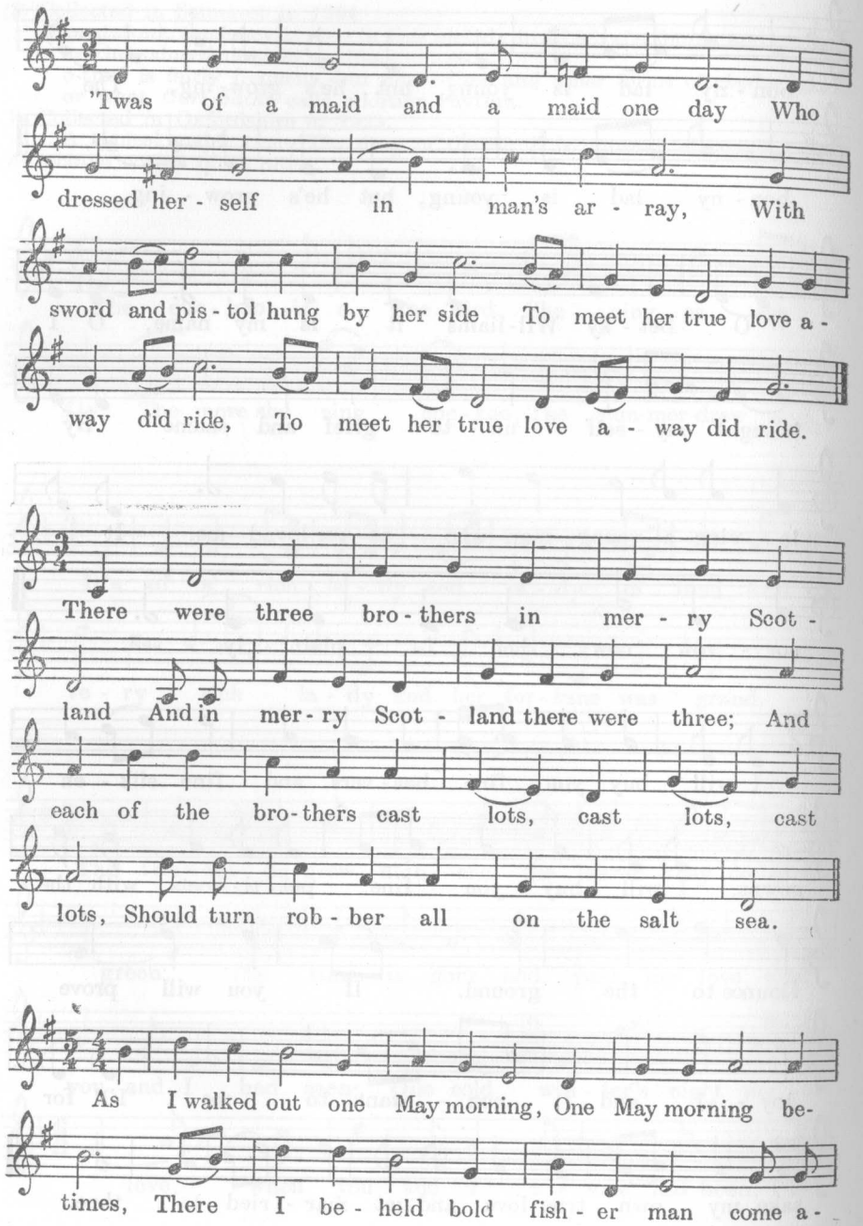
[2] *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, 2 vols. Collected by Cecil J. Sharp, edited by Maud Karpeles. (Oxford University Press, London, 1932, reprinted 1954.)

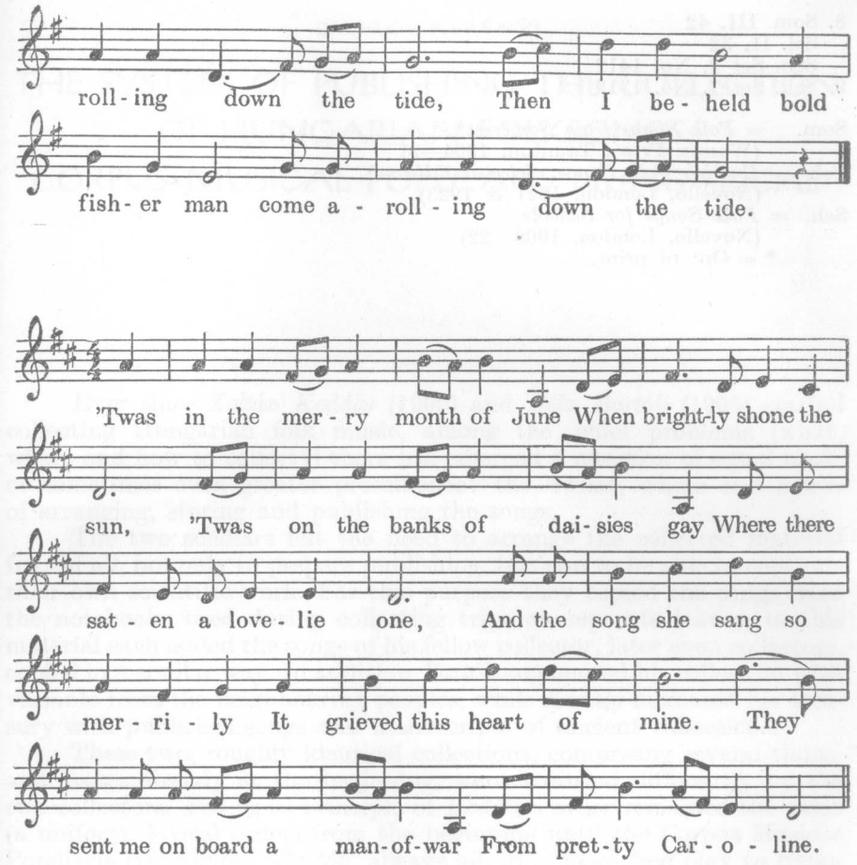
8. Collected in Somerset in 1904.
A pentatonic tendency is seen in this melody in which the fourth and seventh are introduced only as auxiliary notes.
5-time is fairly frequent, but not 7-time and other forms of *rhythm aksak* or what *Curt Sachs* calls additive rhythm.

9. Collected in Oxfordshire in 1923.
A typical major tune. The drop of the ninth is unusual, although a drop an octave occurs quite often.









Full versions of the texts of the songs are given in the following published collections of Cecil Sharp :—

1. Som. III, 48
   Sel. I, 48
   Sch. Set 7, No. 1321
2. Som. I, 32
3. Som. I, 30
   Sel. II, 20
4. Sel. II, 40
5. Som. II, 16
   Sel. I, 58
6. Som. II, 10
7. Som. II, 6
   Sel. I, 1

8. Som. III, 42
Sel. II, 32
Sch. Set 9, No. 1412
9. Sch. Set 7, No. 1319

Som. = *Folk Songs from Somerset**
(Wessex Press, Taunton, 1904—9)
Sel. = *English Folk Songs, Selected Edition**
(Novello, London, 1921 & 1923)
Sch. = *Folk Songs for Schools*
(Novello, London, 1908—22)
* = Out of print.

GYÖRGY KERÉNYI

THE SYSTEM OF PUBLISHING THE COLLECTION OF HUNGARIAN FOLKSONGS: CORPUS MUSICAE POPULARIS HUNGARICAE

Ever since *Zoltán Kodály* (1905) and *Béla Bartók* (1906) started collecting Hungarian folk music, among the chief problems (what, where and how to collect?) there has emerged a question of equal rank, or sometimes even greater prominence: the «what, where and how?» of arranging, storing and publishing the songs.

The two scholars felt the need to arrange the collected material first of all, not only to prepare publishing, but also to be able to continue their own scientific work. For this purpose they copied the songs from the notebooks used during collecting trips on separate leaves, to this material each added the songs of his fellow collector, later even collectors, copied in a similar way. In addition *Bartók* augmented his collection with variants from the neighbouring peoples, while *Kodály* increased his treasury with published songs and manuscripts of ancient collections.

These two, roughly identical collections, comprising several thousand leaves already at the beginning, were arranged differently by the two collectors. The basic principle of *Kodály*'s order remained the same (a uniform, lexical order) from the beginning until the Corpus Musicae Popularis Hungaricae. *Bartók*, always allowing more free play to hypotheses, altered his system more than once. One of the points of crystallisation in the evolution of his system is shown by the order in his work: Hungarian Folk Music:[1] Class A (old style), Class B (new style) and Class C. Later (1930—40) he considerably modified this conception.

The manner in which these two orders, supporting each other, are realized in the Corpus Musicae Popularis Hungaricae, denotes the culmination point of a long development. Has anybody ever written the history of arranging musical collections? We have no knowledge of it. The chief data were collected by *Kodály*,[2] the following is a review of them.

[1] London, 1931.
[2] Magyar zenei folklór 110 év előtt. Bpest, 1943. Különlenyomat 396. l. (Hungarian Musical Folklore 110 years ago, Budapest, 1943. Reprint p. 396).

For the earliest time *Kodály* selected his source material from the bibliography of *Zahn*'s great work (see below) which not only enumerates but also gives a thorough review of several hundred German hymn books. The first hymn book, a review of which gives information on some sort of arrangement of the material, is : *824 Geistliche Psalmen* etc. *(A. Wagenmann)* Nürnberg, 1622.[3] This arrangement is not purely musical for it refers to metrical structure, thus equally to text and melody. The next hymn books continue this initiative a good century later : *Geistreiches Gesangbuch* etc. (J. A. Freylinghausen) Halle, 1733,[4] and *Harmonischer Liederschatz* etc. (J. B. König) Frankfurt a. M. 1738. In these collections the arrangement of the hymns, besides not being a musical one in the first place, does not even appear in front in the order of their publication but as an index in the appendix of the volume.

The first collection of songs in which the musical material itself is arranged in an order of versification, is a French hymn book : *Recueil de la musique* etc. *(C. Schmidt)* Strasbourg, 1758.[6] ; its 68 melodies are arranged according to 45 different metrical forms. This method is used in the publication of a vast amount of material by the Gregor hymn book : *Choralbuch* etc. (Breitkopf) Leipzig, 1784,[7] which contained 472 hymns in systematised order.

In the 19th century systematisation according to metrical structure was broadened by fresh viewpoints. In 1811 *P. Capelle* issued the songs of a musical circle of friends under the title *La Clé du Caveau*. He published the melodies, the number of which increased at the time of the IV and V editions to 2350, without text and any arrangement of music, he arranged only the verses by the number of lines in the stanzas : in the first chapter the «regular» ones from 12 to 4 lines, in the second chapter the «irregular» ones, the arrangement of the subsequent chapters is determined by the genre of the texts. We are not familiar with the first editions of this collection, it remains a question whether they reached Hungary at that time. The IV and V editions mentioned above are in *Zoltán Kodály*'s possession. About the same time in our country a forgotten Hungarian folklorist, *János Udvardy Cserna*, prepared a plan somewhat similar to the French system, but even surpassing it. [As to our present knowledge «we must regard it as one of the many ideas which first flashed through a Hungarian mind» *(Kodály)*]. The musical part of the work has not been located as yet, but we are enlightened about its arrangement and publishing plan by the preface of the text collection, which has survived

[3] *Zahn* VI. 136 (467).
[4] *Zahn* VI. 296 (873).
[5] *Zahn* VI. 318 (916).
[6] *Zahn* VI. 343 (955).
[7] *Zahn* VI. 358 (994).

in separate copybooks.[8] In this preface the author proposes two manners of publication.

I. «It would be best to classify these songs by their metre or syllables.» He divides the verses of 4 to 15 syllables into eleven classes. He classifies according to the first lines, so the songs having a formula of 5.8.5.8 and 5.5.6.5.5.6 fall within the group of 5 syllables. He plans the «mixed metred lines» into further groups but does not tell about them more fully. Neither are the melodies mentioned separately : the numerical order of syllables evidently refers to them too.

II. In the manuscript itself which is ready for printing, we find the texts in a different order. These are grouped according to «their natural virtues», in terms of today, their genre : sorrow-, tale-, recruiting-, farewell-, pastoral-, marching-, drinking songs, drolleries, allegories and airs. In this version of the plan the melodies are not associated one by one with their words, but follow the chapter of texts as an appendix «according to the previously given system built on the metre of syllables».

Udvardy was the first to consider it useful if «two systems would exist» in a collection. With prophetic vision he glimpsed here the way to the final solution of the problem. As if he had had a presentiment that this was the good system which united several methodical arrangements, which was built on as many characteristics as possible of such a manysided material as melody.

Udvardy's work remained in manuscript. The great systematising work of the 19th century is the above mentioned German collection, *Zahn:* Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, I—VI, 1889—1893. Its material surpasses anything up to then, it contains 8806 hymns, but as to their arrangement the author ignores the characteristics of melody. His chief systematising principle is based on the number of strophe-lines (from 2 to 26), within this on metrical structure (jambus, trocheus, etc.) further on number of syllables and date of appearance.

The 20th century opened a new era in folk musicology, in collecting and systemising.

Every large collection, being the treasury of a people's melodies, with all their antiquities and extensive connections in time and space, is such a vast realm of music, that its classification raises the question of classifying melodies in itself.

Every simple realm of melodies, the "shapeless" tunes of a primitive society may have several principles of classification. E. g. 1. tone material (later on scale, range), 2. the beginning notes of a melody (dictionary

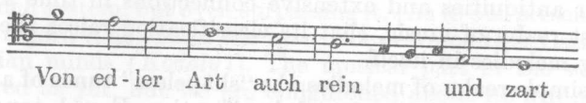
[8] Eredeti Nemzeti Danlok' Gyüjteménye, leginkább a pór ifjuság szájjából. Feljegyezgetve *Udvardy János* által. 1832. M.T.A. kézirattára. (Original National Songs Collection, mostly from the young peasants' own lips. Noted by J. Udvardy. Hung. Academy of Sciences, manuscripts.)

order), 3. certain prominent sounds (recitative melodies), 4. the nuclei of melodies (Hungarian children's songs), 5. rhythmic formulas, etc. These points of view when carried out may bring about further variants.[9]

The higher our melodies reach into the realm of musical forms the more points of view present themselves as principles for classifying. At the beginning of the 20th century when *Kodály* and *Bartók* started collecting, they found rich, flourishing folk music in the Carpathian Basin. In this musical abundance the realm of primitive melodies makes up only a small fraction (the melodies of some folk customs at springtime), the overwhelming majority of the melodies are of regular, rounded forms. The dominating type has the four lined song of identical or regularly alternated number of syllables.

It was the Finn *Ilmari Krohn*, who pointed out the significance of melody lines, to the possibility of utilizing them in classifying.[10] Up to that time lines had only a numerical role in classification (number of syllables). Now attention was drawn from the quantity to the quality, to the significance of melodic lines. The number of tones undoubtedly determines the melody line to a certain degree. But the note towards which the line of the melody is striving, determines it at least to the same extent. The variants of the song scarcely modify the number of syllables. The final note of the line is just such a sound point. The last of the four lines always hastens to the resting note. But what do the three others strive for? How many kinds of relationships may the course of the three lines have with each other? This revelation has widened the horizon almost to infinity, even in the realm of Finnish folk songs to which *Ilmari Krohn* applied it. The Finnish musicologist was content with indicating the *functions*, to which Finnish songs — being so close to the realm of harmony — arrive at the ends of their lines: tonic, dominant, in perfect and imperfect cadences, etc. The great Finnish

[9] For instance *Oswald Koller* recommends a classifying principle based on the first notes of the tune, but he does not take them all into consideration, only the stressed ones. He marks the degrees of the tune with numbers.



His marking of this tune is: 7 5 3 III. (The first note falls out, because of its unstressed word; III means the third note under the tonic. We have no knowledge of this order having been realized anywhere. Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, 4. Jahrg. (1902—3).

[10] Welche ist die beste Methode um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheiten lexikalisch zu ordnen. See the previously mentioned work (Sammelbände etc.) p. 643.

folk song collection, Suomen Kansan Sävelmiä II—V, 1904—1928, was published (from the second volume on) according to this system.

Krohn's discovery enriched *Kodály*'s and *Bartók*'s imagination.[11] Hungarian music is much too manysided to be compressed into the Finnish system. The most valuable, the pentatonic music, preserved through the centuries and brought to light by *Kodály* and *Bartók*, would have been excluded from it. They had to step out of this none too elastic system. With hard work and many years of experimentation they created an almost new version of it. The scientific world was informed of the newly created Hungarian system in 1913. "The arrangement of a song collection must be solely a musical one, purely from the point of view of the characteristics of the melody, of a dictionary order, so that the related songs, when placed next to each other, will show the main types clearly. This is the only possible way to look over the collection quickly and to compare it with other ones. In this way any tune will be found easily. The essence of the system in brief is the following: We have reduced every tune to a common final, that is, we have written all of them down to end on g^1. As the number of melody lines is four almost without exception, we had to consider three line endings. The most important line ending is the second one, in the middle of the melody, at the end of the first period. All those songs to which this note is common, come together. In the groups formed in this way subgroups come into existence, according to the final note of the first, and within these to the third melody line. This division is traversed by a rhythmical one: each group begins with the shortest tunes, those consisting of longer lines follow in succession. Finally within these groups the tunes are aligned according to the range of notes: starting with those of a smaller range and increasing in size." (Ethnographia, 1913:313). Tonic and dominant, the pillars of the Finnish system, are not mentioned here. The final notes, like the letters of the alphabet in a dictionary, are of equal rank.

The first Hungarian collection,[12] a publication of folk songs in the newly devised system, was issued jointly by *Bartók* and *Kodály:* Erdélyi Magyarság, Népdalok, 1921 (Hungarian Folksongs of Transylvania). It contains 150 songs. Its "Index of melodies" gives an explanation of their sequence. The preface says "In this way the related types are found next to each other." The limited number of songs in the book

[11] *Ph. Kolessa* too experimented with *Krohn*'s system: Melodies of Ukranian recitative songs (dumy). Lemberg, 1910, I—II. The musical material of the Lapps was collected and classified — corresponding to their special character — according to the length and content of the lines, by *Armas Launis:* Lappische Juoigos-Melodien, Helsingfors, 1908.

[12] *Bartók* tried to apply the system to Rumanian tunes, adapting it to the material: Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie) Bucureşti, 1913, and Volksmusik der Rumänen von Maramures, München, 1923.

cannot undertake to verify this, in fact it is evident that tunes with different line endings may be related too. In that system we find the final notes *B* flat and *B* natural together at that time, since then the group marked ♭*3* precedes the one marked *3*. At the end of the book a synoptical table shows the arranging of tunes : it is here we perceive for the first time the formulae of three figures, which, marking the line endings, determine the tune (e. g. *4 5 VII* = $C^2\ D^2\ F^1$).

Hardly a few years after the Transylvanian folk songs Bartók's great work : *Hungarian Folk Music* (with 320 examples of melodies)[13] was published. In the preceding work, the Transylvanian volume, the newness of the revelation of melodies brought back from total obscurity almost diverted attention from the novelty of classification. In *Bartók*'s work it was a new classifying system introduced in the frame of a monumental essay, illustrated by many examples, that occasioned great surprise.

This principal work of *Bartók* introduced a new concept into the classifying of tunes : that of style. The aim of his book was to point out "the outstanding styles in Hungarian peasant music" and the relationships among them.

He describes with utmost accuracy the characteristics of the new style generally used today : "a rounded, architectural structure, having four kinds AA^5BA, AA^5A^5A (older), *ABBA* (newer), *AABA* (the newest). Its rhythm is a variable giusto rhythm.[14] Its strophes are built prevailingly of lines of equal numbers of syllables from 6 to 25". *Bartók* considers its evolution as »generally known in the first half of the past century«. Within the groups the examples of tunes are arranged according to the number of syllables in the melody sections.

The old Hungarian style is not marked off so distinctly. Its chief characteristics are the pentatonic scale ending with *la* ($F^2D^2C^2B^1G^1$) and a negative : it has no architectural structure. Bartók mentions the structure built in descending quints[15] — which has since proved to be one of the criterions of this style — only in marginal notes.

The remaining part of the tunes, about the half of them, does not belong to either of these two styles (though some tunes later were included among the tunes of the old styles). In this group, marked "mixed", we find "popular songs" bearing urban traces and others showing the influence of foreign folk music. We take the liberty of assuming that Bartók, who raised the idea of classifying by styles, would, in the course of time, surely have taken these two groups out of the mixed class and — determining their marks of style — inserted them beside the two independent

[13] A Magyar Népdal, Budapest, 1924.

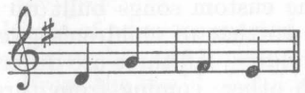
[14] Adjustable to the metric distinctions of the text.

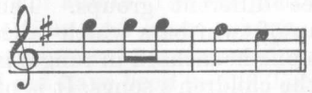
[15] "The whole original structure being repeated a fifth lower" (A^5A^5AA or A^5B^5AB). *Bartók:* Hungarian Folk Music, p. 22.

(old and new) groups, as *Songs of urban, composed origin* (art music) and *Songs related to other people's songs*. This task was left to *Kodály* and the C. M. P. H.[16]

The Corpus starts its series with the very beginning of human singing, with the »primitive« strata of Hungarian folk music : this is the music of "Children's Games" (1951). In the first place it deals with the specific "pure" material, later with children's songs derived from the world of adults, finally with those related to other people's songs. The children's tunes, long held to be pure Hungarian and ancient traditional, are built from two kinds of melodic motives : *m r d* and *s l s m* (their extensions included). In both groups they are assembled around characteristic melodic nuclei : *m r* | *d r*, *m r* | *dmd*, etc. The length of each melodic nucleus extends to two bars in 2/4 time. Generally they are to be found at the beginning of the songs. The melodic nuclei of the second division, known best of all, are *s l s* (an independent group within *s l s m*) *s f m*, *s m d*, etc.[17]

These »twin bars« of Hungarian popular children's songs are remarkable for being greatly inclined to cling to each other. The richer the action of the play, the more possibility there is to a round dance, the more voluminous the melody becomes. At such times the twin bars are not only repeated ad libitum, but to the chief ones (melodic nucleus) new twin bars connected. Children's songs consisting of 10—12 kinds of twin bars are not rare. The listing of such combined material may undoubtedly be attempted only after its constituting elements have been systematised. Consequently the musical index of the volume is a *twin-bar catalogue*, which includes in a system all occurring twin bars,

from the lowest moving :  V—1—♯VII—VI

to the highest moving :  8—88♯7—6—,

like a dictionary, in the rising range of the notes of the scale, connecting to them the twin-bar melodies of non-major hexachord character, as well as those extended to three bars. This catalogue

[16] From Bartók's book — for unknown reasons — there are two indexes missing : those of cadence order and of initial words. The variants with different line endings had got next to each other, but we find no reference to this at the place designated by the system. (János bácsi hegedűje, 151 *b*). Anyone seeking the well-known "Erdő, erdő, erdő" on the principle of the given system, will not be able to find it in *Bartók*'s book (299 c), see also 233).

[17] See Folk Music : Hungarian. Grove's Dictionary of Music. 1954. III. p. 280.

contains more than two thousand twin bars, among which about 1200 occur several times. This index is, according to the plan, an independent appendix of the Children's Songs volume,[18] but in the volume itself there is already a chapter referring to this: "The relationship between our melodies". Here, on the basis of the twin-bar system, it is also indicated which twin bar (melodic nucleus) of each song appears in any other song. The foreign music occurring among the children's tunes (a series from adults' songs) is arranged too, first of all according to the number of lines, and to the number of syllables. If there are identical numbers of syllables (isometry) the final notes of the lines provide the arranging principle. These latter songs will naturally be registered in their own places too, where they belong by their line endings (later somewhere, for example, in Volume XV or XXIII) but their place for printing and treatment is here. They are connected here by the action of children's games attached to them, and how far the folk songs taken over and sung by children diverge from their original forms, should also be discussed here.

The title of Volume II is: *Calendar Customs.* The songs of folk customs on holidays which occur from year to year are even more bound to occasions than the children's games. Eighteen singing folk customs, nearly as many types of songs: a splendid example to demonstrate how the different musical materials require their own specific method of arrangement.

The case is simple if the holiday has only one song. In such a case the variants and fragments follow the most intact, presumably the oldest form (New Year, St. Blase's and St. Gregory's Day, Easter, Harvest, St. Lucy's Day). The custom songs built up in twin bars are arranged in a system similar to that of children's games. At Whitsuntide three songs are sung by children. All three are different in style and absolutely independent of each other, coming from three different regions. Their variants form three different groups. The regös (minstrel) songs form a second group of twin bars which (although it has *do* for a final note and extends to one hexachord in range) is segregated almost totally from the first one, the children's songs. It is of a higher order in quality, first of all in its text, and consequently in its music too it strives for a more monumental, artistic structure. *"Regölés"* (minstrelsy) our oldest folk custom, dating evidently from pagan times, is in its outward appearance a felicitating visit. Among the good wishes, those which

[18] According to another plan it will be issued as an independent publication augmented with the parallel listing of the twin-bar material of other peoples' children's song. This comparative collection of our popular children's songs could — in a narrower sphere by going back to the roots of identical material — attempt to answer, with hopes of success, the question: "What is Hungarian, French, Slav, etc. in music?"

are addressed to young lovers, hinting at their uniting, and enchantment to bring abundance, are the most important ones. A beautiful mythological part of it is the song about the Mythical Stag. All regös songs have basically the same words; as to their tunes all must have had the same source. Nowadays we find about a hundred variants separated into five well discernible groups around five melodic nuclei.

The group of the Midsummer Day's songs surpasses with its richness and complexity every previous chapter thus far. Every tune sung by the Midsummer Day's fire we must regard as a Midsummer Day's song. It is a loose definition, but it does not mean a chaos from which order cannot be created. Tradition acknowledges only 12 songs for Midsummer Day. Every one of their texts has a separate melody, not like the regös songs. But in the use of the songs the two customs are similar. At each regös performance 5 or 7 of the 10 to 14 sections are recited, in a roughly defined order. They also sing a series of the 12 songs beside the Midsummer Day's fire at every village in a different order. More than one of our most beautiful songs belong to this group.

From musical point of view, the order or performance of the Christmas and Twelfth Night's singing plays is similar to that of the Midsummer Day's songs. The only difference is, that in the former the melodies are inserted between the dialogue scenes of the play. Since, because of this constraint we could not arrange the melodies in musical order, we refer to them in the index of strophe types according to the number of syllables and later in the index of cadences. The Christmas songs standing by themselves, we have naturally published in musical order (on account of their frequently changing line endings and broken forms, in syllable order); likewise the name-day greetings.

In the two further volumes of songs connected with occasions, the regular air form, the four-lined strophes and constant number of syllables are more and more the rule. From the world of children and adolescents we passed over to the world of adults. The material of Volume III, the *Wedding,* is the largest in time and space among all of our popular customs, its music too comprises a large mass of elements. Its purely musical arrangement would not have been useful. The publishing follows the order of events. The traditional wedding has 36 phases connected with singing, the book is divided in just so many chapters. The order within the chapters is: a) chronological, if more phases succeed each other *(Engagement, Asking of the Bride, Greeting of the Dishes)*, b) the main type precedes the others *(Filling of the Eiderdowns, Farewell of the Bride, Bridal Dance)*, c) according to the number of syllables, if the material of songs is heterogeneous *(Drinking Songs)*. The relationship of tunes precedes of course every other view point: the variants succeed in strict musical order. To find a tune — considering the many-sided material — every systematising principle is available in the indexes of the volume (line endings, strophe types, beginning words).

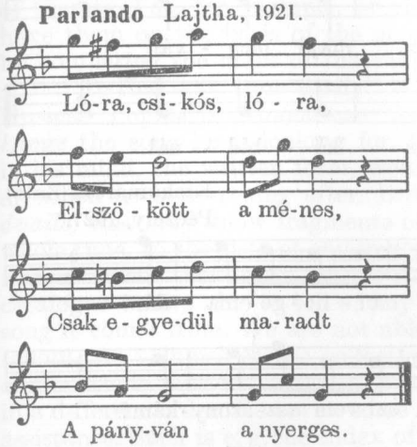
Volume IV: *Match-making Songs.* The texts dominate here more than on all other occasions. It is an unuttered task : how to connect the names of a girl and a boy with attributes, comparisons, one- or two-sided actions, etc. in as compact a form as possible, in the drollest fashion. In accordance with this there is no need of beautifully unfolding melodies, but of short, witty ones. The chief material of the volume is a series of such tunes. The further chapters contain folk songs borrowed for the occasion and songs of entirely alien origin, but with suitable words. So the arranging is a similar task to that of Bartók's in his book to classify first of all by style, then to arrange the melodies in strophical order. The line endings are classified in an index at the end of the volume.

Volume V: *Dirges.* "The significance of Hungarian dirges lies in their being the sole musical examples of prosaic, recitative songs and the only opportunity for improvisation" wrote Kodály (Hungarian Folksongs, Bp. 1952, p. 38), the discoverer and pioneer collector of this genre of songs. He has described the shapes of the melody that are discernible above the freely flowing words. He has verified that the melody consists of lines and the final notes of these lines determine strophes just as well as Hungarian folk songs do in general. The few complete 4 line tunes are succeeded by broken variants of 3 or mostly 2 line tunes.

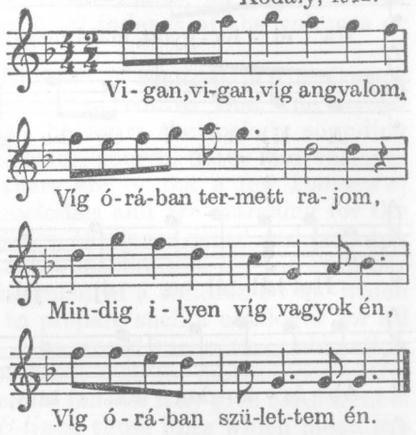
Volume VI : *Trades, Occupations, Other Popular Customs.* In this volume the chief work of classifying was the search for the original sources on the basis of tune fragments sung by night watchmen, marketers, beggars, etc. and the grouping of the variants and fragments around the first unbroken forms.

With Volume VI the alignment of songs attended by colourful descriptions, presented in the continually changing environment of life, comes to an end. With Volume VII a series of songs begin which are associated with no special occasion, but comprise the predominant part of the collection. One may suppose, that the visitor at the library who will stop for the first time before the tomes arrayed on the shelves will view the volumes without any particular title with less enthusiasm than those six volume of folk customs with beautiful titles full of promise. For under the numbers marking the volumes he will only read subtitles like : 1 5 2 or 7 5 ♭3, etc. Does this signify as much variety, will it awaken as much interest in him, as for instance the volumes of Wedding or Match-making Songs? We are convinced, that after he has got acquainted with their contents the answer will be yes. Because even those volumes in which about thousand songs will have three identical numbers to show their line endings, will contain hundreds of different types of melodies. Within the same line endings each formula of syllable numbers will designate a melody group of a different character. Let us see a series of tunes in which the formulae of line endings are, for instance, 7 5 ♭3 :

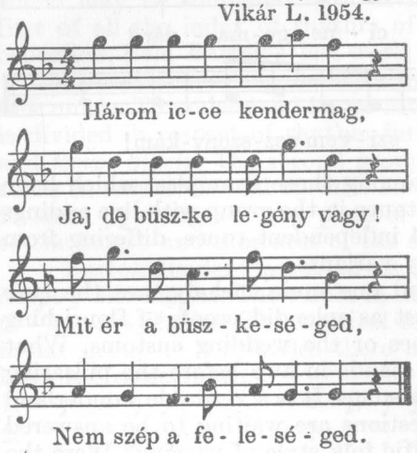
Vajdácska (Zemplén)
Parlando Lajtha, 1921.



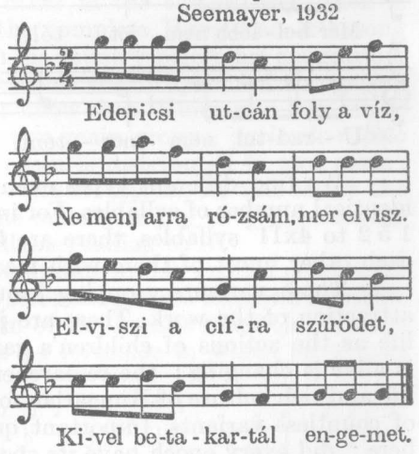
Deresk (Gömör)
Kodály, 1912.



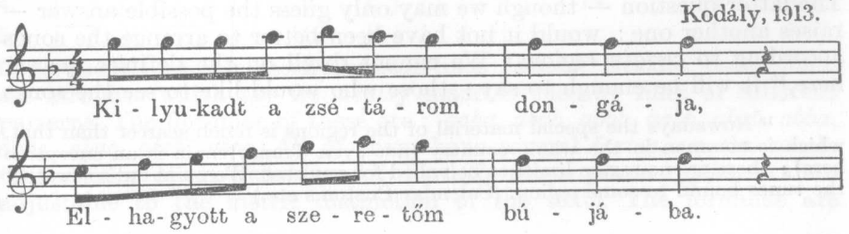
Karád (Somogy)
Vikár L. 1954.

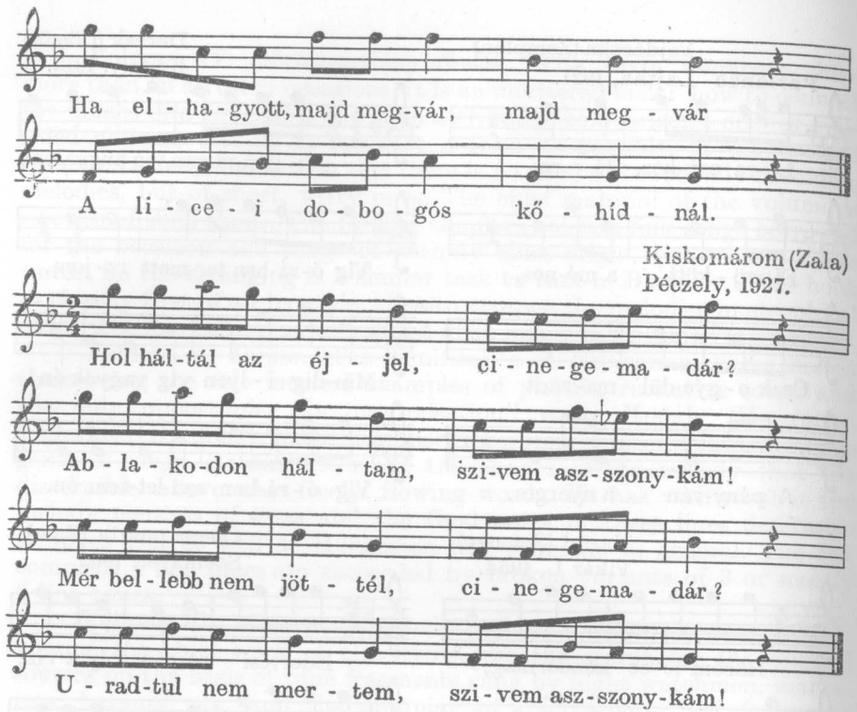


Cseres puszta (Zala)
Seemayer, 1932



Licze (Gömör)
Kodály, 1913.





We find different types even among those examples, which have identical number of syllables. For instance in the group with line endings 1 5 2 to 4x11 syllables, there are 54 independent tunes, differing from each other, most of them with many variants.

These variants grouping around one main melody, are the true attraction of the work. These are just as splendid proofs of flourishing life as the actions of children's games or the wedding customs. What is alive is changing : the researcher stands in awe before the pulsating life and rich culture of Hungarian folk songs. It is a veritable wonderland of countless variants. Important questions are waiting to be answered here : did every epoch have its specific folk style of varying? Were the songs varied in another fashion in Transdanubia than in Transylvania? The latter question — though we may only guess the possible answer — raises another one : would it not have been better to arrange the songs according to *certain regions?* We cannot dwell on the definite answer here,[19] it will be enough to say : those who would like to see the songs

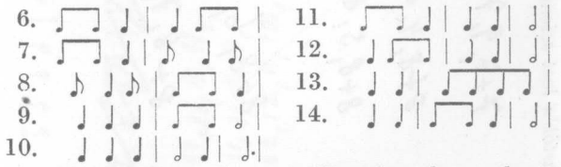
[19] Nowadays the special material of the regions is much scarcer than that, which is common in the whole country (not even Transylvania is an exception here) ; there are no region limits to be valied for any case. We point out separately the tunes bound to some region. (Calendar Customs etc.)

of County *Vas*, for example, or those of the *Palots*, all together, will have them on the basis of the geographical indexes of the volumes or by comparing the maps of the chapters.

"To find any tune easily" — this aim is realized in the Corpus Musicae Popularis Hungaricae, assuming of course that the seeker *knows* the song he is looking for, that he hears the melody sounding in his mind, the written form, words, place, source, dates and variants of which he is searching after. But there are — not a few *knowers of details*, who only know fragments of melodies and are searching for the whole tune. In the field of children's songs, this pure detail and twin-bar system music, there is an answer for these seekers too. By the twin-bar catalogue we are able to tell of any fragment of a children's tune which song it comes from. We are not able to prepare such a catalogue for all (about 30) volumes of the collection, this would mean the publication of the whole musical material broken down into its motifs once more, in a different order. However, some *special indexes* may give considerable assistance. Such is e. g. the index of *B-lines*, those lines which mean the „fresh" material in the tunes of new style *(ABBA, AA⁵BA* etc.) and which may be compared with each other in the easiest way. Such is first of all the index of rhythm of the complete Hungarian folk song collection, Béla Bartók's last work in his country before his emigration.

This systematising includes the whole vocal rhythm of Hungarian folk music. To understand it, we must know that Hungarian folk music is divided in respect of rhythm into two main groups, *parlando-rubato* and *tempo giusto*. The second group again is distributed in two parts : tunes in *invariable* and *variable tempo giusto rhythm*. In this latter the formula ♩♩ changes at any place of the melody to ♪ ♩. or ♩. ♪, according to the length and shortness of the syllables falling to it.

Bartók divides Class A) in his new system in this way : *I. Invariable tempo giusto rhythm*. The 4 lines in the strophes contain identical numbers (5—14) of syllables. The metrical form of the lines is manifold. That is in the group to 6 syllables there are 14 formulae in which all 4 lines have the same rhythm.



Consequently all are isorhythmical lines *(aaaa)*. Besides them there are strophes which are frequently made livelier by lines of different patterns. The formulae of these are : *aaba, abab, abbb, aabb, abab, abba, aabc, abac, abcb, abcc*. All of them have several forms, on the whole 62 formulae of six syllables. *II. Variable tempo giusto rhythm* (values adjustable to the metric distinction of the text). The formulae are

7+7, 9, 7+7, 9,

8+8, 4, 8+8, 4,

8+8, 5, 8+8, 5,

1. ♩|♩ ‖ ♩|♩ ‖
2. " " ‖ ♪♪|♪♪♪ ‖

8+8, 6, 8+8, 6,

8+8, 7, 8+8, 7,

1. ♩|♩ ‖ ♩|♪♪|♩ ‖
2. < ♪♪♪|·̇ ‖ ♪♪♪|♪♪♩ ‖

1. ♩|♪♪ ♪ ‖ ♪♪ ♪|♪♪ ♪ ‖
2. " " ‖ ♪ ♪♪|♪♪♪ ‖
3. ♩|♪ ♪♪ ‖ ♪ ♪♪ |♪ ♪♪ ‖
4: ♩|♪♪|♩ ‖ ♪ ♪♪ |♪ ♪♪ ‖

a, a, 6, b,

idylen nines! (hárzsik?)

1. ♩|♪♪♪ ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖ ♩|♪♪♪|♩ ‖
2. ♩|♪ ♪ ♪|♩ ‖ ♪ ♪♪ |♪♪ ♪ ‖ ♩|♪♪♪|♪ ‖

9, 9, 8, 9,

9, 9, 7, 9,

10, 10, 8, 10,

♪♪♪|♪♪♪|♪♪♩ ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖

~~2. ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪ ‖ ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪ ‖~~

11, 11, 8, 11,

11, 11, 9, 11,

12, 12, 11, 12,

(C III - hez) C II

10, 10, 6+6, 5,

10, 10, 6+6, 8,

1. ♩|♪♪ ♩ ‖ ♪♪♪|♪ ♪♪ ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖
2. " " " ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖

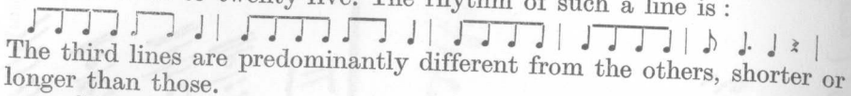
10, 10, 7+7, 4,

10, 10, 7+7, 6,

1. ♩|♪♪♪|♪♪ ♩ ‖ ♪♪♪|♪♪♪ ‖
2. ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪ ‖ ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪ ‖

roughly identical with those of the first group, but the time is predominantly 4/4 instead of 2/4. The rhythmical patterns ♪♩. and ♩.♪ are characteristic. "One may assert with every chance of certainty that the adjustable *tempo giusto* rhythm constitutes a mode of performance born in Hungary and manifestly Hungarian", says Bartók (op. c. p. 30).

In the group of the new style (class B) the number of syllables amounts even to twenty-five. The rhythm of such a line is :



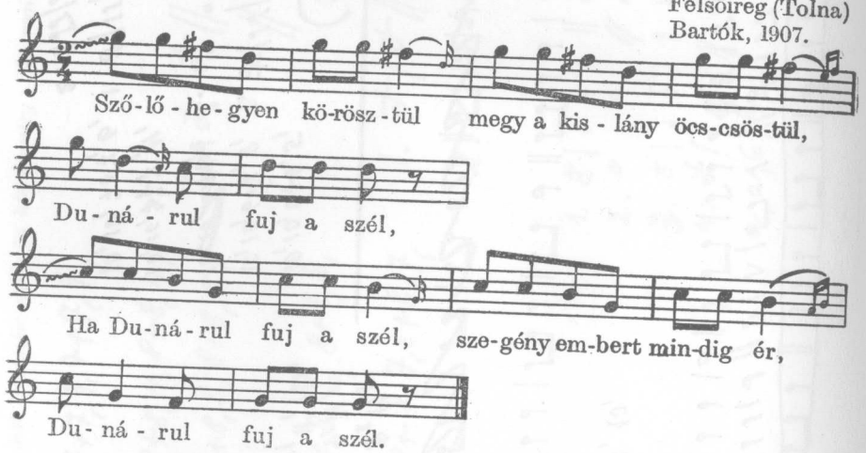
The third lines are predominantly different from the others, shorter or longer than those.

Class C contains heterometric strophes, not belonging to class B, mostly with lines of two different lengths. There are a few new formulae (the longer lines marked Z, the shorter ones z) :

1. z z Z z	6. z Z z Z	11. Z Z Z + Z Z
2. Z Z z Z	7. Z z z z	12. z z Z + Z z
3. Z Z z z	8. z Z Z Z	13. Z Z z + z Z
4. z z Z Z	9. z z z Z	14. Z + Z z Z + Z z
5. Z z Z z	10. Z Z Z z	

An example for the last formula :

Felsőireg (Tolna)
Bartók, 1907.



In the index-volume, which contains this system of *Bartók*'s every rhythmical formula is referred to by the corresponding number of melodic examples.

From among the other systematisations of the collection we mention two prominent ones. Firstly the system of games connected to children's songs (Corpus Musicae Popularis Hungaricae I. p. 703—789), further that one which is attached to match-making songs in Volume IV. The work of publication has advanced to that volume.

JÁNOS JAGAMAS

BEITRÄGE ZUR DIALEKTFRAGE DER UNGARISCHEN VOLKSMUSIK IN RUMÄNIEN

Mit den in der ungarischen und rumänischen Volksmusik zutage tretenden Dialekt-Abweichungen hat sich als erster *Béla Bartók* befasst und stellte in seiner Abhandlung »Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker« (»Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje«, Seite 22 der ungarischen Ausgabe) über die Dialekte der rumänischen Volksmusik in Maramures, Bihor, Hunedoara (Hunyad), Banat, Mezőség und Satu-Mare (rumänische Volksmusik anderer Gebiete war ihm damals noch unbekannt) Folgendes fest : »Oft ist die rumänische Volksmusik der verschiedenen Gebiete von völlig unterschiedlichem, geradezu gegensätzlichem Charakter.« Diesen in der rumänischen Volksmusik beobachteten wesentlichen gebietsweisen Abweichungen gegenüber, erklärt er über die ungarische Volksmusik : ». . . in den ungarischen Sprachgebieten findet man überall ungefähr das gleiche Material, es zeigen lediglich die alten pentatonischen Melodien je nach dem Landesgebiet geringe, unwesentliche Dialekt-Abweichungen auf.« (Seite 21—22 der ungarischen Ausgabe.)

Bartók teilte das ganze von Ungarn besiedelte Gebiet in vier Dialekt-Gebiehte : I. Dunántúl (Transdanubien), II. Oberungarn, nördlich der Donau und der Tisza, III. Tiszagebiet oder grosse Tiefebene und IV. Siebenbürgen einschliesslich der Bukovina dazugerechnet. Diese Aufteilung ist durch seine Arbeit »Das ungarische Volkslied« (Budapest, 1924) bekannt geworden. Die Feststellungen Bartóks beziehen sich auf die in den einzelnen Gebieten für die pentatonischen Melodien typischen Hauptschlüsse, rhythmischen Schlussformeln, auf die rhythmische Struktur, höheres Intonieren einzelner Töne und auf die Häufigkeit bzw. Seltenheit des Vorkommens von Melismen. Aus der Tabelle Nr. 2 auf Seite 134 (ungarische Ausgabe) von Bartóks »Das ungarische Volkslied« ist zu entnehmen, dass er seinen Behauptungen hinsichtlich des IV. Dialektes zum überwiegenden Teil Volkslieder der Komitate Ciuc (Csik), Odorhei (Udvarhely), Mures-Turda (Maros-Torda), ferner der Csángó aus Bukovine, einiger aus Kalotaszeg (Komitat Cluj) und eine

unbedeutende Zahl von Volksliedern aus den Gebieten Salaj (Szilágyság), Trei scaune (Háromszék), Aranyos usw. zugrundelegte. In der statistischen Tabelle ist Mezőség nur mit zwei Melodien vertreten, aus anderen Gebieten wird keine einzige Melodie verzeichnet.

Sich auf die in den 30er Jahren begonnenen Sammlungen bei den Csángó aus der Moldau *(Péter Domokos Pál* und *Sándor Veress)* stützend, stellt *Péter Domokos Pál* in seinem Bande A moldvai Magyarság (»Das moldauische Ungartum«) als erster fest und hebt hervor, dass seine Sammlung ». . . die vier von Ungarn bewohnten musikdialektischen Regionen durch eine fünfte, die von den Ostkarpathen bis zu dem im Komitat Tecuci befindlichen Dorfe Gaiceana-Unguri reicht, erweitert«. In den Anmerkungen betont er insbesondere, dass er bewusst und konsequent an dem V. Dialekt festhält. Über die Volkslieder der Csángó in der Moldau äusserte sich auf ähnliche Weise auch Sándor Veress, der in den 30er Jahren ebenfalls Sammlungen im Gebiet von Moldau vorgenommen hatte. Wenn auch sein im Jahrgang 1931 des »Ethnographia — Népélet« (Ethnographie — Volksleben) veröffentlichte Bericht über »Sammlung von Volksmusik unter den moldauischen Csángó« nicht offen ausspricht, dass das moldauische Gebiet als V. musikdialektische Region zu betrachten ist, so lässt er dies durch die Hervorkehrung der Abweichungen doch vermuten.

Die Erschliessung der Mezőséger ungarischen Volksmusik begann erst 1940 mit der Sammlung aus Sic (Szék) von *László Lajtha*, die die Ergebnisse früherer Sammlungen mit neuem, teils unbekanntem Material ergänzt.

Seit 1949, mit der Errichtung einer Abteilung des Bukarester Folklore-Instituts in Cluj (Kolozsvár) begann in Siebenbürgen und in der Moldau erneut eine Volksmusiksammlung grösseren Umfangs. Das in den vergangenen 6 Jahren gesammelte Material liefert neue Beiträge zu den Dialekten der ungarischen Volksmusik in Rumänien. Dieses Gebiet ist (mit Ausnahme der Bukovina) identisch mit der in der Bartókschen Aufteilung als IV. und bei *Péter Domokos Pál* als V. Dialektgebiet bezeichneten Moldaus.

Zweck der vorliegenden Arbeit ist die teilweise Aufdeckung der gegenwärtig wahrnehmbaren Eigentümlichkeiten der Volksmusik des in der Rumänischen Volksrepublik lebenden Ungartums u. zw. hinsichtlich der gebietsweise bestehenden Stilsunterschiede, Übereinstimmungen bzw. kleineren oder grösseren Abweichungen. Mit anderen Worten: da unsere Sammlung noch nicht genügend vollständig ist, um unsere Feststellungen als endgültig zu betrachten, wollen wir lediglich Dokumente zur Klarstellung der Frage der ungarischen Volksmusikdialekte in Rumänien beitragen.

Der ausschlaggebende Teil unserer Sammlung stammt aus der Moldau, Kalotaszeg, Mezőség und aus einigen Gegenden des Széklergebiets. Aber auch hier wäre noch Vieles zu ergänzen. Einige Gebiete

sind nur ganz spärlich vertreten (z. B. Giurgeul (Gyergyó), Ciuc, Ghimes (Gyimes), Odorhei, Bihor, Salaj (Szilágyság) und der grössere Teil der Umgegend von Baia-Mare (Nagybánya), die Gebiete von Aiud (Enyed) und Ludosul de Mures (Marosludas). Aus den Gebieten von Tarnava (Küküllő), Trei scaune, Hunedoara, Arad und Timis (Temes) besitzen wir keine Sammlungen.

Schliesslich muss noch darauf hingewiesen werden, dass unsere instrumentale Volksmusikforschung viel grössere Mängel aufweist — obzwar in letzter Zeit mehr darauf geachtet wird — als die der vokalen Volksmusik, da der überwiegende Teil des Materials nicht notiert, sondern nur in Magnetophonaufnahmen vorhanden ist, weshalb vorläufig davon abgesehen werden muss, Untersuchungen vorzunehmen und eventuelle Dialekt-Abweichungen festzustellen.

Unser Untersuchungsmaterial befindet sich in der Sammlung des Folklore-Instituts: ungefähr 3700 mit ungarischem Text gesungene siebenbürgische und moldauer Melodievarianten (beiläufig 530 Variantengruppen) von nicht-architektonischer Aufbau (im Bartókschen System entspricht dies dem Material alter und gemischter Klasse), sowie 132 moldauer Melodievarianten neuen Stils, insgesamt 3832 Melodien. Im vorliegenden Fall sahen wir von einer Untersuchung des Materials älterer Volksliedausgaben (mit Ausnahme von einigen Hinweisen) ab, da diese den um einige Jahrzehnte früheren Zustand der ungarischen Volksmusik widerspiegeln.

Auf Grund der Untersuchung der Volksliedsammlung des Folklore-Instituts nahmen wir die Gruppierung des Materials nach den hier aufgezählten Gebieten vor: Moldau, Casinul (Kászon), Ciuc, Ghimes, Giurgeul, Odorhely, Umgegend von Reghin (Szászrégen), Umgegend von Aiud (Enyed) und Ludosul de Mures, Mezőség, Kalotaszeg, Bihor und Salaj-Satu-Mare (Szilágy-Szatmár).

*

Der Unterschied zwischen den einzelnen Volksmusikdialekten ist umso grösser, je grösser die Anzahl solcher Melodien ist, deren Varianten nur in bestimmten Gebieten bekannt sind. Deshalb befassen wir uns zuerst mit dieser Frage.

1. Stammelodien, die nur in einem Gebiet vorkommen

Hinsichtlich der Anzahl der einem einzigen Gebiet angehörigen Stammelodien steht die Moldau an der Spitze. 226 Varianten von 337 vierzeiligen Stammmelodien (einige nur in der Moldau zum Vorschein gekommene Fünf-, Sechs-, Siebenzeiler mit hinzugerechnet) sind bis jetzt anderswo noch nicht aufgefunden worden (siehe die Melodiebeispiele

Nr. 1, 2, [3], 4, 5, 6, 7). So sind uns die Varianten von 67% der moldauer Vierzeiler (aus rumänischem Gebiet) vorläufig nur von dort bekannt. Innerhalb dieser bedeutsamen Zahl ist die Tonreihe von 75 Melodien aeolisch, von 66 pentatonisch, von 56 dur, von 16 dorisch, von 5 phrygisch, von 5 mixolydisch und von 3 gemischt. Unter den Hauptschlüssen kommen am häufigsten [b3], [1] und [5] vor, gegenüber anderen Gebieten sind aber auch [4], [2] und [VII] bezeichnend. Bei 62 ist der Ambitus kleiner als eine Oktave, meist eine Quinte oder Sexte. Alle Versmasse, von 6- bis 12silbigen Zeilen, kommen vor. (74% isometrisch, 26% heterometrisch.)

Bereits aus Obigem geht klar hervor, dass es Melodien sind, die verschiedenen Typen angehören. Ein Teil dieser Typen ist auch in einigen Gebieten Siebenbürgens zu finden. Für etliche kann nur vereinzelt hie und da ein siebenbürgisches Beispiel gebracht werden, das zum selben Typus, aber nicht zur selben Variantengruppe gehört. Heute kann noch nicht genauer festgestellt werden, welche Typen in der ganzen Moldau oder nur in einigen Orten vorkommen. Genauere und verlässlichere Ergebnisse sind erneuten gründlichen Forschungsarbeiten vorbehalten. Sicher aber ist, dass die sich aus der vorliegenden Sammlung ergebende 67% Prozentzahl durch erneute Forschungen eine Abänderung erfahren wird. Sollte es aber auch zu einer Verringerung kommen, so vermutlich keineswegs unter 40—45%.

Ähnlich verhält es sich mit unserer Mezőséger und Bihorer Sammlung. Erreicht diese auch nicht das Prozentualverhältnis der Moldauer, so sind bislang mehr als 50% der in beiden Gebieten gesammelten 4—7zeiligen Stammelodien nur in Mezőség bzw. in Bihor aufgefunden worden. Es ist zu bemerken, dass die Bihorer Beiträge durch die geringe Quantität des Materials (insgesamt 17 Stammelodien) vorläufig nicht ins Gewicht fallen.

Einen wesentlicheren Faktor stellen demgegenüber die 248 (4—7zeiligen) Stammelodien aus *Mezőség* dar. Varianten von 133 derselben sind in anderen Gebieten noch nicht gefunden worden. Besondere Beachtung beanspruchen die aus 16silbigen Zeilen bestehenden Bildungen, die in einigen Gebieten nur ganz vereinzelt vorkommen. (Die Entdeckung der Sechzehnsilber knüpft sich an die Sicer (Szék) Sammlung von László Lajtha (1940). Siehe: Mélanges offerts à Z. Kodály à l'occasion de son 60. anniversaire. Seite 229—234, Lajtha: Újra megtalált magyar népdaltípus. (»Découverte d'un ancien type de chanson populaire«) Bp. 1943.)

In diesen bislang nur aus der Mezőség bekannten Stammelodien treten die Hauptschlüsse [b3], [5], [1], [4] besonders hervor. Bei drei Stammelodien, die aus zwei grösseren Dörfern dieses Gebietes stammen, haben wir es mit einem in der ungarischen Volksmusik ganz selten vorkommenden Fall zu tun: mit dem Hauptschluss [b2]. Dieser kommt in einem Zwölfsilbeer aus Sic sowie in einer 12- und einer 16silbigen Melodie phrygischen Charakters aus Suat (Magyarszovát) vor. Die

Varianten der Sicer Melodie wurden in Nr. 43, 45 und in den Anmerkungen unter 45/a der »Sicer Sammlung« von László Lajtha publiziert. (Melodiebeispiel Nr. 11.)

Die Variante aus Rasciuci (Válaszút) einer in mehreren Gebieten mit dem Hauptschluss auf [1] vorkommenden Melodie enthält [b2], das als Hinaufrückung von [1] betrachtet werden kann. Ausser in unseren Mezőséger Beispielen kommt [b2] noch in einer Bihorer Melodie vor, die eine nahe Variante der aus dem Komitat Békés stammenden, in Bartóks »Das Ungarische Volkslied« Nr. 187 herausgegebenen Melodie — mi Kadenz—Verschiebung (siehe Ethn. 1947, 300.) — darstellt. Das Anhalten auf der kleinen Sekunde über der Finalis ist sogar in Nebenschlüssen ganz selten und kommt in Ausnahmsfällen als dritter Zeilenschluss vor. In unserer Sammlung ist sie als Abschluss der dritten Zeile einer Moldauer und einer Mezőséger (Sic) vierzeiligen Melodie sowie als Abschluss der fünften Zeile einer sechszeiligen Melodie aus Alunis (Marosmagyaró) notiert. Der Zeilenschluss in Nr. 66 der »Székler Volkslieder« von *Bartók—Kodály* ist auch [b2]. Im Klagegesang Nr. 8 der »Szépkenyerüszentmártoner Sammlung« von *László Lajtha* kommt der Schluss b2 dreimal vor, ferner daselbst im Abschluss der 3. Zeile des Totengesanges Nr. 12. In rumänischen Volksmusikausgaben ist [b2] als Hauptschluss unbekannt und bislang ganz selten nur als dritter Zeilenabschluss zu finden. (Z. B. der Abschluss der 3. Zeile der Nummer 110/b in Bartóks »Volksmusik der Rumänen von Maramures«, ferner der Abschluss der zweiten Zeile der sechszeiligen Bánáter Melodie Nr. 127 in »200 cîntece si doine«, Bucuresti 1955.)

Auch die weitere Spezifizierung und endgültige Klarstellung allein der in Mezőség aufgefundenen Stammelodien ist Aufgabe der Zukunft und erfordert angemessene Forschungsarbeiten.

50% der in Magyarlapád (Umgegend von Aiud) und in Ozd (Magyarózd), Istihaza (Istvánháza, Umgegend von Ludosul de Mures) gesammelten alten vierzeiligen Melodien (eine fünfzeilige) sind anderweitig unbekannte Melodien. In diesem Gebiet sammelten wir bis jetzt nur in drei Dörfern und die Zahl der alten Stammelodien ist insgesamt 64, von denen wir 32 bisher nur aus diesem Gebiet kennen. Trotzdem scheinen sie uns erwähnenswert, da die die Hälfte des Materials ausmachenden, vom Material anderer Gebiete abweichenden Stammelodien (eventuell Melodietypen) dialektische Eigentümlichkeiten aufweisen. (Melodiebeispiel Nr. 16.)

Die Volksmusik dieses Gebietes war bislang völlig unbekannt. In gewissem Masse kann am ehesten vielleicht eine Beziehung zur Mezőséger Volksmusik aufgewiesen werden.

Im Material aus der Gegend von Kalotaszeg, Reghin, Odorhei, Ciuc, Casin (Kászon), Salaj und Satu-Mare fallen auf jedes Gebiet ungefähr 30% unbekannter Melodien. Unter den Melodien der aufgezählten Gebiete sind die ausschliesslich nur in der betreffenden Gegend auf-

gefundenen Melodien hinsichtlich des Dialekts von geringerer Bedeutung als das typische Material der vorher angeführten Gebiete.

Wir halten noch eine, bisher für sich allein stehende Angabe für erwähnenswert, die wir bis jetzt in drei Ortschaften der Umgebung von Reghin feststellten. Ungefähr 30 km östlich von Reghin, entlang des Mures, liegen Alunis, Porcesti (Disznajó) und Muresmort (Holtmaros). In diesen Orten wird als »Lied des Dorfes« eine sechszeilige, aus achtsilbigen Zeilen bestehende Melodie gesungen, die an die Mezőséger Klagelieder erinnert. Überlieferungsgemäss wird sie immer im Wechsel von Solo und Chor vorgetragen. Der »Vorsänger« singt die erste Zeile, die zweite und dritte Zeile singt der Chor, die vierte wieder der Vorsänger allein, fünfte und sechste wieder der Chor. Als Vordersatz der Melodie wird eine einzige, zweimal wiederholte Textzeile gesungen, als Nachsatz eine neue, wiederum zweimal wiederholte Textzeile. Die Ältesten des Dorfes erinnern sich, diese Vortragsweise mitsamt der Melodie, der Textbehandlung und der Benennung von ihren Eltern und Grosseltern geerbt zu haben. Demnach galt dieser Brauch auch schon vor 70—80 Jahren. Es besteht keine textliche Bindung. Die Melodie wird fast zu jedem aus achtsilbigen Versen bestehenden lyrischen Text aus alter Zeit gesungen. Ziemlich häufig erscheint auch der Text des mit »Megjött már a parancsolat« (der Befehl ist gekommen) beginnenden Assentierungsliedes. Neben dessen sechszeiliger Form wird es auch in dreizeiliger Form gesungen: der Vorder- oder Nachsatz separat. (Melodiebeispiel Nr. 17.) (In einer interessanten, erweiterten Variante wurde es von einer aus Alunis stammenden Frau zum Text des dortigen »kontyoló«-Liedes gesungen.) Weitere Forschungen könnten Antwort darauf geben, ob das »Lied des Dorfes« mit seinen zahlreichen Texten und seiner dialogartigen Vortragsweise von »Vorsänger« und Gemeinde eine uralte Tradition darstellt oder einem fremden Brauch entliehen ist. (S. den »pripjev«-Vortrag der Südslaven.)

2. *Tonreihe*

Neben der grösseren Anzahl der in nur einer Gegend vorkommenden Stammelodien besteht eine zweite augenfällige Eigentümlichkeit darin, in welchem Masse sich gebietsweise in den Tonreihen der älteren Melodien kleinere oder grössere Abweichungen bemerkbar machen. Vorläufig untersuchen wir diese Frage nur vom Gesichtspunkt der zwei bedeutenderen Gruppen des alten Materials, vom Gesichtspunkt des Fünfstufensystems und des Nicht-Fünfstufensystems, ohne auf die Tonreihen der nicht fünfstufigen Melodien besonders einzugehen. Wir bringen Belege höchstens noch zur Frage der phrygischen Tonreihe oder des phrygischen Schlusses, sowie zur Frage der übermässigen Sekunde.

Zwecks Untersuchung der Tonreihe kommt vorläufig auch nur

das Material von drei Gebieten, von welchen uns eine vollständigere Sammlung zur Verfügung steht, in Betracht.

Die Aufteilung der Melodien nach Tonreihen ist wie folgt:

Mezőség		*Moldau*		*Kalotaszeg*	
alte pent.	alte nichtpent.	alte pent.	alte nichtpent.	alte pent.	alte nicht-pent.
in ca. 109 Var. Grup. 289 Melodien 39%	in ca. 169 Var. Grup. 275 Melodien 61%	in ca. 105 Var. Grup. 375 Melodien 31%	in ca. 232 Var. Grup. 562 Melodien 69%	in ca. 64 Var. Grup. 343 Melodien 35%	in ca. 117 Var. Grup. 386 Melodien 65%

(Die grosse Anzahl pentatonischer Varianten im Kalotaszeger Material ist darauf zurückzuführen, dass die meisten Varianten aus Inucu (Inaktelke) stammen, wo zum Zwecke einer Monographie eine bis in die geringsten Einzelheiten gehende Variantensammlung vorgenommen wurde.)

Aus den Zahlenangaben ist zu ersehen, dass die meisten pentatonischen Stammelodien im Mezőség und der Moldau gefunden wurden. Dabei ist es überraschend, dass die Grösse des nicht-pentatonischen alten Materials in der Moldau überwiegt. Um ein Beträchtliches kleiner ist die aus Kalotaszeg stammende pentatonische Variantengruppe.

Eine seltenere Erscheinung in der ungarischen Volksmusik ist die phrygische Tonreihe oder der phrygische Schluss und auch die übermässige Sekunde. Das in der Melodie vorkommende b2 (meist vor der Finalis) sowie die phrygische Tonreihe macht im alten moldauer Material insgesamt 12% aus, im Mezőség 8%, in der Umgegend von Reghin 6%, in Odorhei 5%, in der Umgegend von Aiud und Ludosul de Mures 4%, in Ghimes und Kalotaszeg je 3%. Bei den in Bihor gesammelten 25 alten Melodien kommt in 4 Fällen der phrygische Schluss vor, was 16% des Bihorer Materials ausmacht. Zwar ist die Quantität unbedeutend, doch ist zu bedenken, dass in zwei Varianten b2 als Hauptschluss fungiert. Unsere Sammlung weist aus Ciuc, Casin, Salaj und Satu-Mare keine einzige Melodie mit phrygischer Tonreihe oder phrygischem Schluss auf.

Die übermässige Sekunde erscheint in dreierlei Art: b2 — ♮ 3, b3 — ♯ 4 und b6 — ♯ 7. b2 — ♮ 3 fanden wir ausser in 9 moldauer und in 7 Mezőséger Melodievarianten nirgendwo. b3 — ♯ 4 kommt in 40 Melodievarianten aus Moldova vor, in 41 Melodievarianten aus Kalotaszeg (davon bei 27 Varianten von 3 Melodien aus Inucu), in 3 aus Odorhei, in 2 aus Ciuc-Casin, in 2 aus Ghimes, in 2 aus Salaj. b6 — ♯ 7 kommt in 2 Melodievarianten aus Mezőség, in 2 aus Kalotaszeg und in einer aus der Moldau vor. Daraus ist ersichtlich, dass die übermässige Sekunde vergleichsweise für Moldau typischer sein muss und in geringerem Masse

auch für Kalotaszeg und Mezőség. Beobachtungen an Ort und Stelle ergaben, dass das Intonieren der übermässigen Sekunde oft schwankt: sie ist meist etwas eng. Selbst bei ein und derselben Person — wird die Melodie mehrmals gesungen — bleibt die übermässige Sekunde gelegentlich sogar ganz aus.

Beide Erscheinungen (der phrygische Schluss und die übermässige Sekunde) sind für die Mehrzahl der rumänischen Volksmusik charakteristisch. In der ungarischen Volksmusik sind sie (zwar im ganzen Sprachgebiet bekannt) in grösserer Menge meist in solchen Gebieten aufweisbar, in welchen zwischen den beiden Völkern lebhaftere Verbindungen bestehen. Ausser dem unmittelbaren rumänischen Einfluss können hier auch Überreste älterer türkischer Einwirkungen angenommen werden.

3. *Hauptschluss*

Die folgende Tabelle veranschaulicht je nach Gebiet — unter Zugrundelegung der Anzahl von pentatonischen Melodien — die Häufigkeit des Vorkommens der verschiedenen Hauptschlüsse. (Von links nach rechts verringert sich die Anzahl der Hauptschlüsse. Rechts von der den Hauptschluss bezeichnenden eingekreisten Ziffer zeigt die obere Ziffer die Anzahl der fünfstufigen, die untere Ziffer die Anzahl der nichtfünfstufigen Stammelodien an.)

Moldau	[b3]	49/34	[1]	17/34	[5]	13/54	[VII]	13/7	[4]	10/24	[V]	1/3	[7]	1/1	[2]	1/30	[3]	—/20	[6]	—/2	[8]	—/2		
Mezőség	[b3]	54/29	[5]	16/42	[1]	15/28	[4]	11/21	[VII]	7/3	[7]	2/6	[2]	2/14	[V]	1/7	[8]	1/3	[3]	—/11	[b2]	—/4	[6]	—/1
Kalotaszeg	[b3]	32/12	[5]	11/30	[1]	8/22	[VII]	7/—	[4]	3/15	[2]	2/17	[8]	1/2	[V]	—/3	[6]	—/2	[b6]	—/1				
Odorhei (Udvarhely)	[b3]	28/8	[5]	12/18	[1]	7/19	[4]	3/3	[7]	2/—	[3]	—/7	[2]	—/6	[b6]	—/6	[8]	—/1	[VII]	—/1	[V]	—/1		
Casin (Kászon)	[b3]	25/4	[5]	10/14	[1]	5/15	[4]	4/6	[VII]	4/4	[8]	2/2	[2]	—/10	[7]	—/1	[6]	—/1	[V]	—/1				
Ciuc (Csik)	[b3]	16/2	[5]	5/2	[1]	4/12	[4]	2/3	[7]	1/1	[8]	1/—	[VII]	1/—	[2]	—/5	[3]	—/4	[V]	—/1				
Reghin (Szászrégen)	[b3]	11/7	[5]	3/17	[1]	2/14	[4]	1/5	[VII]	1/1	[2]	—/5	[3]	—/2	[6]	—/1	[8]	—/1						
Ghimes (Gyimes)	[b3]	9/2	[5]	4/3	[1]	3/4	[VII]	2/—	[4]	—/1	[2]	—/1	[8]	—/1										
Aiud, Ludosul (Enyed, Ludas)	[b3]	8/1	[VII]	8/—	[5]	7/8	[4]	5/3	[1]	4/9	[8]	1/2	[7]	1/—	[2]	—/6	[3]	—/3	[6]	—/1				
Giurgeul (Gyergyó)	[5]	3/2	[1]	2/2	[b3]	2/1	[6]	—/1	[8]	—/1														

Bihor (Bihar)	[5]	1/6	[1]	1/1	[8]	1/—	[V]	1/—	[b3]	—/3	[7]	—/2	[6]	—/1	[4]	—/1	[3]	—/1	[b2]	—/1				
Salaj—Satu-Mare (Szilágy—Szatmár)	[1]	9/12	[b3]	7/4	[5]	4/20	[VII]	3/—	[4]	2/12	[8]	1/1	[7]	1/—	[2]	—/7	[3]	—/3	[6]	—/1				

Heute ist es noch nicht möglich, mit Bestimmtheit festzustellen, welche Reihe der Wirklichkeit am nächsten kommt. Es ist anzunehmen, dass erneute Sammlungen eher zu einer Abänderung jener Reihen führen werden, die die kleineren Sammlungen enthalten. Der Tabelle gemäss gilt auch heute noch die von Bartók vor einigen Jahrzehnten gemachte Feststellung, derzufolge für Transilvanien im alten pentatonischen Material im allgemeinen der Hauptschluss [b3] charakteristisch ist.

Was den Hauptschluss [VII] betrifft, so stehen wir gegenwärtig auf dem Standpunkt, dass dieser — am ganzen Material gemessen — in der Moldau, in Mezőség, in Casin, Kalotaszeg und in der Umgegend von Aiud und Ludosul de Mures bedeutender ist als anderswo. Nach Bartók wissen wir, dass [VII] ausschliesslich im IV. Dialektgebiet stellenweise als rumänisches Lehngut vorkommt. Neueren Dokumenten zufolge sind einige Beispiele auch im heutigen Ungarn gefunden worden.

Der Hauptschluss [VII] ist in der rumänischen Volksmusik eine häufige Erscheinung, kommt aber auch in den mit *sol* schliessenden pentatonischen Melodien der Mari (Tscheremissen) und Tschuwaschen vor. Im IV. Band der »Fünfstufenmusik« (»Ötfokú zene«) von Kodály haben von den 70 auf *sol* schliessenden tschuwaschischen Melodien 19 den Hauptschluss [VII] unter den uns zur Verfügung stehenden Melodien der Mari kommt [VII] in sieben Fällen vor.

Ob in der Moldau und Siebenbürgen der Hauptschluss [VII] als rumänische Einwirkung oder als Erbe aus dem Osten anzusehen ist, ist bisjetzt noch nicht untersucht worden. Möglicherweise wird für die Annahme des rumänischen Einflusses die Tatsache ins Gewicht fallen, dass [VII] häufiger in solchen Gebieten vorkommt, in welchen das Berührungsfeld zwischen der rumänischen und ungarischen Bevölkerung am ausgedehntesten ist. Jedoch ist es keineswegs unmöglich, dass ein Teil der Melodien mit [VII] nicht rumänischen Ursprungs sind, sondern eine östliche Überlieferung darstellen, die das Ungartum in einzelnen Gegenden — in rumänischer Umgebung — besser bewahrt haben mochte. (Siehe auch die Häufigkeit der auf *sol* schliessenden letzten Zeilen.)

Der Hauptschluss [4] bei pentatonischen Melodien tritt gleichermassen in der Moldau und Mezőség hervor. Über [4] erklärt Bartók, dass 2 Variantengruppen in allen vier Dialektgebieten vorhanden sind, eine nur im I. und III. und vier nur im IV. Dialektgebiet. Daraus ist ersichtlich, dass [4] in Siebenbürgen eine recht bedeutende Stelle einnimmt. Unseren neuen Sammlungen zufolge zeigt sich [4] als noch wesentlicher in der Moldau und in einigen Gegenden Transilvaniens.

Auch über [4] wissen wir nicht bestimmt, welche Beziehung zu jenen Melodien der Mari und Tschuwaschen bestehen mag, bei welchen der Hauptschluss auf die von der Finalis gerechnete obere Quarte fällt. Solchen Fällen begegneten wir in vier auf *la* schliessenden und 21 auf *sol* schliessenden tschuwaschischen sowie in 12 auf *sol* schliessenden Mari-Melodien. Im Mari-Material ist dieser Hauptschluss mit einer einzigen Ausnahme immer mit fallendem Quartwechsel-Aufbau verknüpft. In 12 der hiehergehörenden 21 Tschuwaschischen-Melodien ist der Quartwechsel augenfälliger. Auch im ungarischen Material sind die Spuren des Quint- bzw. Quartwechsels einmal scharfer, ein anderes mal verwischter zu erkennen. Das folgende Beispiel Nr. 8, welches gemeinsam mit seiner unterhalb befindlichen Variante auch die Charakterwandlung der Finalis veranschaulicht, gehört zu einer in der Moldau ziemlich verbreiteten Variantengruppe. Bei der Melodie aus Frumoasa ist der *sol*-Schluss deutlich genug. (Eine Variante mit gleichem Schluss kommt auch in der Sammlung von Sándor Veress aus dem Jahre 1930 vor.) (Melodiebeispiel Nr. 8.)

Unerforscht blieb bis heute auch die Art des Zusammenhanges, der zwischen dem ungarischen Material mit dem Hauptschluss [4] (bzw. mit dem auf der oberen Quarte der Finalis abschliessenden Vorderglied) und dem östlichen Material bestehen mag.

Gleich [VII] kommt auch [4] vorwiegend in Siebenbürgen und in der Moldau vor. Zu denken gibt auch die Tatsache, dass wir z. B. bei unseren bisherigen Sammlungen in den Orten, wo [VII] zum Vorschein kam, auch [4] fanden. (Mit Ausnahme von 3 Dörfern, in denen wir nur einige wenige Melodien gesammelt haben und die wir daher nicht in Rechnung ziehen.)

4. *Abweichende Hauptschlüsse innerhalb einer Variantengruppe*

Am häufigsten finden wir innerhalb ein und derselben Variantengruppe abweichende Hauptschlüsse im moldauer Material: insgesamt in 27 Stammelodien. In 17 kommen zweierlei, in 6 dreierlei und in 3 viererlei Hauptschlüsse vor; im Mezőség und in Kalotaszeg je 8 Beispiele, in Casin 5, anderswo kaum 2—3. (Es gibt mehr abweichende Hauptschlüsse als die aufgezählten, doch sind die Varianten nicht aus demselben Gebiet.) (Melodienbeispiele 5, 6, 7.)

5. *Finalis*

Wir wollen, wenn auch kurz, auf die Frage der Finalis bei den alten pentatonischen Melodien eingehen, da ein kleiner Teil der ganz alten ungarischen pentatonischen Melodien neben dem *la* Schluss verein-

zelt auch andere Schlussarten aufweist. Die Mehrzahl unserer nicht auf *la* schliessenden pentatonischen Beispiele stammt gleichfalls aus der Moldau. In sechs Variantengruppen kommt die Finalis *sol*, in zwei kommt *do* Finalis vor. Drei der *sol*-Gruppe besitzen auch Varianten mit der Finalis *la*. In der Moldau hat eine der *do* Finalis-Gruppen Varianten mit der Finalis *la*. Wir begegneten zwei auf *sol* schliessenden Gruppen aus dem Gebiet von Mezőség und Aiud (eine jede hatte auch auf *la* schliessende Varianten) sowie einer auf *do* schliessenden in Kalotaszeg. Ausserdem kommen in zwei Melodievariantengruppen der Umgegend von Mezőség und Reghin Schlüsse auf *la* und *do* vor. Eine derselben publizierte Kodály in seinem Buche: A magyar népzene (»Die ungarische Volksmusik«) Seite 22 (Ausgabe 1952). Es ist dies die auf *do* schliessende Variante (aus Alunis und Caianul Mare [Nagykályán]) der psalmodierenden, mit »Szivárvány havasán« beginnenden Melodie. (Melodiebeispiel Nr. 18.)

6. *Melodienbau*

Die ABCD-Form ist überall in der Mehrzahl. Je nach der Gegend ändert sich mehr oder weniger die Häufigkeit bzw. Seltenheit von fallender Quint-Struktur, Zeilenwiederholung und Refrain-Struktur. In unseren drei grössten Sammlungen (Kalotaszeg, Mezőség, Moldau) steht Moldau mit den meisten Quintwechsel-Melodievarianten an der Spitze. 11,5% des ganzen alten Materials weist Quintstruktur auf (von den pentatonischen 13%, von den nicht pentatonischen 10%). Zu gleicher Zeit zeigt sich in der Quint- bzw. Quartwechsel-Struktur die grösste Mannigfaltigkeit: insgesamt 15 Bauarten. Häufiger sind (auf Melodievarianten bezogen) AB^5CB, A^5B^5AB, A^4B^4AB, A^5BAB, AB^4AB. Die Quintstruktur ist beinahe so vielfältig wie im Mari- und Tschuwaschen-Material. In Odorhei und in Casin sind bisher nur 6 Arten von Quintstrukturen vermerkt. Im Mezőség weisen insgesamt 7% Quintstruktur auf (9% der pentatonischen und 5% der nicht-pentatonischen Melodievarianten). Am spärlichsten ist die Quintstruktur in Kalotaszeg vorhanden: 2,60%.

Die A^5B^5AB-Form der Quintstruktur findet man am häufigsten in Casin: 23 Melodievarianten.

AABB-Form mit Zeilenwiederholung:

	bei fünfstufigen	nicht-fünfstufigen	im ganzen Material
in der Moldau	16,53%	12,65%	14,20%
in der Mezőség	10,04%	5,45%	7,81%
in der Kalotaszeg ..	10,49%	4,92%	7,54%

Auch in den kleineren Sammlungen taucht sie fast überall auf, doch in

geringerer Anzahl. Im Verhältnis zu AABB sind die Formen ABAC, ABAB, ABCB im ganzen Material viel seltener. Auch von diesen stammen die meisten aus der Moldau. (Im Material einiger Gegenden fehlen sie gänzlich.) Es ist zu bemerken, dass obige Struktur, neben dem Überwiegender Quint- bzw. Quartwechsel-Form auch in den tschuwaschischen Melodien vorkommt, seltener in den Melodien der Mari. (Die Belege zu den nicht zugänglichen Melodien der Mari und Tschuwaschen entnahmen wir dem Material des 3. und 4. Heftes von Kodálys »Fünfstufenmusik« und dem IV. Band seiner »Bicinia Hungarica«.) In der rumänischen Volksmusik hingegen ist die AABB-Form mit Zeilenwiederholung ziemlich typisch und häufig. In welchem Masse die ungarischen AABB-Melodien die östliche Beziehung bewahrten oder ob sie ihren Ursprung vielmehr rumänischem Einflusse zu verdanken haben, kann noch nicht entschieden werden. Auch ist es nicht ausgeschlossen, dass neben der immer mehr sich verflüchtigenden östlichen Überlieferung möglicherweise auch die rumänische Einwirkung von Bedeutung ist.

7. *Silbenzahl, Isometrie, Heterometrie*

Unter den isometrischen pentatonischen Melodien sind in der Moldau, Giurgeul, Ciuc, Casin und in der Umgegend von Aiud-Ludosul de Mures die Achtsilbler in der Mehrzahl, anderswo die Elfsilbler. In Odorhei ist die Anzahl der 8- und 11silbigen Stammelodien gleich. In Casin gibt es um einen Achtsilbler mehr. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Bedeutung der verschiedenen Silbenzahlen.

Gegend	Isometrie									Hetero-metr.
	6	7	8	10	11	12	13	14	16	
Moldau	24%	8,50%	46%	4%	8,50%	7%	1%	1%	—	9%
Mezőség	9%	7%	28%	6%	38%	8%	1%	—	3%	15%
Kalotaszeg	4%	4%	30%	4%	50%	6%	—	2%	—	19%
Odorhei	7%	7%	39%	2%	39%	4%	—	—	2%	15%
Ciuc	27%	—	42%	—	27%	—	—	4%	—	13%
Casin	11%	6%	36%	6%	33%	2%	—	6%	—	20%
Ghimes	12%	—	41%	—	47%	—	—	—	—	11%
Giurgeul	25%	—	75%	—	—	—	—	—	—	33%
Reghin	14%	10%	10%	—	52%	10%	—	4%	—	16%
Aiud-Ludosul de Mures	3%	7%	57%	—	33%	—	—	—	—	12%
Bihor	—	20%	—	20%	60%	—	—	—	—	—
Salaj-Satu Mare	15%	5%	20%	15%	40%	—	—	5%	—	26%

Aus Obigem ist zu erkennen, wieviel Prozent die pentatonischen Variantengruppen beliebiger Silbenzahl innerhalb des ganzen vierzeiligen Materials eines Gebietes darstellen. Ferner wieviel Prozent des ganzen pentatonischen Materials auf die Heterometrie fallen.

Bei den nicht fünfstufigen isometrischen Melodien zeigt sich in allen Gebieten, ausser Moldau, das Überwiegen der Achtsilbler. In der Moldau sind die Seschssilbler in der Mehrzahl. Ihre Zahl übertrifft jene der Sechssilbler eines jeden anderen Gebietes.

Einen besonderen Melodietypus stellt die Gruppe der Mezőséger 16Silbler dar. Es sind dies in vierzeiliger isometrischer Form 33 Varianten in 17 Variantengruppen und eine fünfzeilige Melodie. In heterometrischen vierzeiligen Gebilden sind es 7 Varianten in 6 Variantengruppen und 5 Fünfzeiler. Vierzeilige Melodien: eine isometrische und eine heterometrische aus dem Gebiet von Odorhei, 2 heterometrische aus der Umgegend von Reghin, sowie je eine heterometrische aus dem Gebiet von Aiud und aus der Moldau. Die Angaben sprechen zweifellos dafür, dass wir den 16-Silbler als eine für den Mezőséger Dialekt typische Eigentümlichkeit ansehen. Vereinzelte Angaben lassen die Annahme als folgerichtig erscheinen, wonach in früheren Zeiten auch in anderen Gebieten 16-Silbler vorhanden sein mochten, was heute nur mehr ein hie und da erhalten gebliebenes Beispiel vermuten lässt. Die 16-Silbler in der Beispielsammlung von Lajos Vargyas (s. Kodály: »Die ungarische Volksmusik«, 1952) befinden sich im vorletzten Abschnitt der alten Tanzmelodien in der Gruppe der nicht fünfstufigen alten Melodien. Unter denen unserer Sammlung haben wir 3 ausnahmsweise zu den pentatonischen gerechnet.

Als neue Angabe erwähnen wir, dass in 5 Mezőséger isometrischen 16silbigen Variantengruppen auch Varianten mit andersgearteten Versmassen vorkommen. Ein 16-Silbler aus Rasciuci (Válaszút) mit dem Hauptschluss auf [2] hat 8- und 12silbige Varianten (alle Varianten sind aus Rasciuci), ein anderer 16Silbler hat eine 11silbige isometrische Variante (beide aus Rasciuci), der dritte 16-Silbler aus Rasciuci hat 12- und 11silbige Varianten und endlich ist da noch ein Mezőséger 16-Silbler der 14- und 11silbige Varianten besitzt. (Melodiebeispiele: Nr. 12, 13.) In Mezőség allein kommen noch in drei anderen Variantengruppen mehrere nicht 16silbige Varianten mit andersgearteten Versmassen vor. Einer ähnlichen Erscheinung begegneten wir nur noch in einer Gegend: in der Moldau. In der Silbenzahl abweichende Varianten einer Melodie zeigen sich noch in fünf anderen Variantengruppen, doch stammen die in der Silbenzahl abweichenden Varianten immer aus einer anderen Gegend. Zur Frage des Verhältnisses und des Zusammenhanges zwischen den einzelnen Silbenzahlen bieten unsere Beispiele brauchbare Unterlagen, die auch bei der Forschung nach dem Entstehen der 16-Silbler nicht übergangen werden können.

Vermutlich ist die Erweiterung einzelner Zeilen in einigen alten

11silbigen Melodien auch eine Mezőséger Eigentümlichkeit. In solchen Melodien werden 2—3 Zeilen durch Wiederholung von Textteilen zu 15-, seltener zu 19silbigen erweitert. (Melodiebeispiel Nr. 14.) Bekannt ist diese Erweiterungsart aus dem neuen Stil. In unseren alten 11-silbigen Beispielen erfährt, in seltenen Fällen, nur die 3. Zeile eine Erweiterung. Am häufigsten beginnt die Erweiterung in der ersten Zeile. Die zahlreichsten Dokumente sind uns bis jetzt aus Suat (Magyarszovát) bekannt.

(Durch Bartók wissen wir von einer Erweiterungsart der Zeilen mit höherer Silbenzahl als 10 und 11.) Ob diese Erscheinung bereits vor dem Entstehen des neuen Stils auftritt oder aber eine Rückwirkung des neuen Stils auf die alten 11-Silbler darstellt, kann gleichfalls nur anhand erneuter Forschungen entschieden werden.

8. Tonumfang

Bezüglich des Ambitus der alten Melodien stellte Bartók fest, dass ihr Umfang am häufigsten um eine Oktave herum ist. Der Umfang einer Quinte, Sexte und Dezime kommt verhältnismässig seltener vor. Im moldauischen Material unserer Sammlung fällt die Häufigkeit des kleinen Umfanges auf: grosse Sexte und noch kleinerer Ambitus kommen zu 20% in den pentatonischen Varianten vor, zu 24% in den nicht pentatonischen Melodien, zu 23% im ganzen alten Material (zusammen mit den Varianten). (Melodiebeispiele Nr. 3, 4, 5.)

In Mezőség sind es ca. 6%, anderweitig noch viel weniger.

9. Ornamentik

Bartók stellte in seinem oben erwähnten Werke fest, dass die aus dem IV. Dialektgebiet stammenden parlando-rubato Achtsilbler zumeist eine reiche Ornamentik aufweisen. In jenen siebenbürgischen Gebieten, auf welche sich diese Bartóksche Behauptung bezieht, beobachteten wir anhand unserer vorliegenden Sammlung — die ca. 45—50 Jahre später vorgenommen wurde — eine wesentliche Verringerung, Verarmung in der Anwendung von Melismen. Zu gleicher Zeit finden wir im allgemeinen eine ziemlich reiche Ornamentik in unseren parlando-rubato Melodien aus Mezőség und der Moldau. In der Moldau und noch eher in einigen Mezőséger Dörfern begegnet man bei parlando-rubato Vorträgen von Alt und Jung blühenden Verzierungen, die selbst beim Gruppengesang noch gut zur Geltung kommen. Diesem alten Brauch begegneten wir in einigen Fällen auch in der Aiud-Gegend, wenn auch nicht im gleichen Ausmasse wie z. B. in Suat und Umgegend. (Melodiebeispiel Nr. 15.)

10. Die Frage der Textzeilen

Im bereits angeführten Werke stellt Bartók gleichfalls fest, dass im überwiegenden Teil der Melodien den aus 4 Zeilen bestehenden Melodiestrophen 4 verschiedene Textzeilen unterlegt werden: a, b, c, d. Im IV. Gebiet macht er uns auf eine altertümliche Anordnung der Verse aufmerksam. Hier werden der Melodie nur zwei wiederholte Verse unterlegt: a, a, b, b. Eine solche Struktur der Zeilenwiederholung weist unsere Sammlung im Melodienmaterial nahezu eines jeden Gebietes auf. Ihre Zahl beträgt in den moldauer Melodievarianten 45%, in der Gegend von Aiud und Ludosul de Mures 34%, in Mezőség nicht ganz 7%. Anderswo noch weniger. In der Moldau, wo diese altertümliche Art am häufigsten vorkommt, ist sie gleichwohl auch am mannigfaltigsten. Ihr Vorkommen zum Ausgangspunkt nehmend, sind folgende Strukturen zu verzeichnen: a, a, b, b (152), a, b, a, b (109), a, b, c, c (45), a, b, b, c (15), a, a, b, c (13), a, b, c, b (11), a, a, a, a (1), a, b, b, b (1) und a, b, a, c (1). Eine Vielfalt der Typen ist auch in Kalotaszeg zu beobachten, jedoch ist die Anzahl der Melodien unbedeutend. Auch in der Aiud-Gegend und in Mezőség zeigt sich eine ziemliche Mannigfaltigkeit. Es muss bemerkt werden, dass sich unsere Angaben im allgemeinen auf die ersten Versstrophen beziehen. In den folgenden Strophen wechselt die Zeilenwiederholung zumeist mehr oder weniger. Oft ändert sie sich auch bei mehrmaligem Vorsingen einer einzigen Strophe und sogar während des Vortrages ein und desselben Sängers. Es kommt auch vor, dass die Zeilenwiederholung mit der ABCD-Form abwechselt. Aus all dem ist ersichtlich, dass die Textbehandlung ziemlich ungebunden ist.

Weniger bedeutend ist das Vorkommen von Refrains. 61 Melodievarianten aus der Moldau, 35 aus Mezőség, 15 aus Kalotaszeg und 8 aus Casin besitzen Refrains. Es sind dies meist nicht-fünfstufige Melodien. In anderen Gebieten schwankt die Zahl zwischen 1 und 5. Im moldauer Refrain-Material befinden sich 15 rumänische Refrains, die unmittelbar aus dem Rumänischen entliehen sind. Wir wollen noch jene seltene Erscheinung erwähnen, der wir hauptsächlich in der Moldau begegnet sind: ein und dieselbe Melodie wird mit ungarischem und rumänischem Text gleichen Inhalts gesungen. (Melodiebeispiel Nr. 9.)

11. Zwei- und dreizeilige Melodien

In unserem ganzen Material befinden sich neben 337 vier- (7) zeiligen alten Stammelodien 147 zweizeilige und 98 dreizeilige Variantengruppen. Unberücksichtigt in dieser Aufzählung blieben jene Zwei- und Drei-Zeiler, die verstümmelte Formen der Melodien neuen Stils sind. Diese kamen am zahlreichsten in der Moldau zum Vorschein: 87 zweizeilige und 42 dreizeilige Stammelodien (mit 190 bzw. 104 Varianten).

Ihre Bedeutung ist anderswo um ein Beträchtliches geringer. Aus Mezőség besitzen wir 21 zweizeilige und 23 dreizeilige Melodien. In den übrigen Orten ist noch weniger vorhanden.

Ein Teil der Zweizeiler hat vierzeilige Varianten, bei anderen kommen keine vor oder sie sind bis jetzt noch nicht aufgefunden worden. Auch ein Teil der Dreizeiler besitzt vierzeilige Varianten. Meist lassen diese Entlehnungen aus dem Rumänischen oder rumänischen Einfluss vermuten. (Melodiebeispiel Nr. 10.)

12. Der neue Stil in der Moldau

Aus den aufgezählten Dokumenten geht deutlich hervor, dass das moldauer Material die meisten Abweichungen von den Melodien anderer Gebiete aufweist. Fügen wir dem noch die Beispiele des neuen Stils hinzu, so wird der Unterschied noch augenfälliger. Sándor Veress, einer der ersten Sammler in der Moldau, erklärt: »Der Gedanke liegt gleichsam auf der Hand: wo der alte ungarische Stil noch so lebendig ist und die ganze Volksmusik derart durchdringt, kann der neue Stil keine tieferen Wurzeln fassen. Man hört solche Lieder auch kaum und wenn sich auch mal eines findet, ist es kein integrierender Teil ihrer Musik, weil immer streng an eine Person gebunden.« Die wenigen Melodien neuen Stils, die wir in seiner Sammlung finden, sind ausnahmslos von männlichen Sängern, die ihre Rekrutenzeit gemeinsam mit Székler Burschen verbracht hatten. Bei den Angaben von Veress muss berücksichtigt werden, dass er nur kurze Zeit sammelte und dies bloss innerhalb eines verhältnismässig kleinen Gebietes. Péter Domokos Pál veröffentlichte in seinem Buche A moldvai magyarság (»Das moldauer Ungartum«) 10 Melodien neuen Stils aus seinen in den Jahren 1929 und 1932 vorgenommenen Sammlungen. Diese Lieder wurden ausnahmslos von Mädchen bzw. Frauen gesungen. Zwei dieser Melodien sind aus Trunk, wo auch Veress gesammelt hat. Durch die Angaben Domokos' erfahren die Ergebnisse der Untersuchungen von Veress, wenn auch nur in ganz geringem Masse, so doch eine Abänderung. Ungefähr 20 Jahre später fanden wir in 18 moldauer Dörfern Melodien neuen Stils: zahlenmässig 132. (Die meisten sind aus Trunk, wo wir zum Zwecke einer Monographie gründlichere Sammlungen vornahmen. Bei 22 von den 52 Melodien aus Trunk konnte ganz bestimmt festgestellt werden, dass sie vor einigen Jahren, nach der Errichtung der ungarischen Schulen, von ungarischen Lehrern eingeführt worden waren. Bei ca. 10 dieser Melodien liegt die Annahme nahe. In der Monographie über die Volksmusik in Trunk werden diesbezüglich detailliertere Angaben publiziert werden.) Es handelt sich hier um viel mehr, als je in älteren Sammlungen aufgewiesen worden ist, doch ist ihre Zahl verschwindend klein, wenn wir sie mit Gebieten vergleichen, wo der neue Stil am häufigsten vorkommt. So enthält z. B. das Kalotaszeger Material 1346 Melodievarianten neuen Stils.

Die Dokumente lassen annehmen, dass in der Moldau der neue Stil vor dem ersten Weltkrieg entweder gar nicht oder nur vereinzelt bestanden haben mag (die Mehrzahl der heute auffindbaren Melodien begannen vor 30, höchstens 35 Jahren aus Siebenbürgen einzuwandern). Späteren Forschungen bleibt es vorbehalten, festzustellen, in welchem Masse er sich in Moldau eingebürgert hat. Soviel ist sicher, dass er in mehreren Orten heute noch keine Wurzeln gefasst hat. Unseres Wissens vertritt die Volksmusik der Mehrzahl der östlich der Karpathen lebenden Csángó jenen Dialekt der ungarischen Volksmusik, der sich von den übrigen am meisten unterscheidet und dessen Haupteigenart die überwiegende Mehrheit und Blüte des alten Stils gegenüber der heute noch sehr geringen Anzahl von Melodien neuen Stils ist.

In nahezu 16% der moldauer Melodien neuen Stils unserer Sammlung ist eine Verstümmelung bzw. Verzerrung der Form wahrzunehmen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass wir es hier mit derselben Erscheinung zu tun haben wie die »Zersingung« der ungarischen Melodien bei den Slowaken und Ruthenen. In seinem Werke »Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker« weist Bartók bei der Schilderung der Wechselwirkung zwischen der slowakischen und ungarischen Volksmusik darauf hin, dass in einer Gruppe der slowakischen und ruthenischen Entlehnungen von Melodien neuen Stils »Veränderungen vorkommen, die wie Verzerrungen der Struktur aussehen. Meist bleibt irgeneine Melodiezeile oder eine Melodiewiederholung aus: so wandelte sich z. B. die typisch ungarische ABBA-Form in ABA . . .« (Seite 12 der ung. Fassung.) Sicherlich haben auch die bei den Csángó gefundenen Formverzerrungen ihren Grund im Nichtverstehen der ursprünglichen, man könnte sagen: zu modernen Form. (Melodiebeispiele Nr. 19—24.)

*

Aus den volksmusikalischen Dokumenten der oben aufgezählten Gebiete ergibt sich folgendes Bild:

Der sogenannte IV. Dialekt der ungarischen Volksmusik zerfällt auf Grund neuerer Forschungen in mehrere Dialekte.

Moldau zählt als selbständiger Dialekt. Die Bewahrung der ältesten Überlieferungen, die grosse Anzahl der aus anderen Gegenden nicht bekannten Melodien, die zahlenmässig unbedeutende Menge der Melodien neuen Stils, die auffallend reiche Ornamentik und die fremden Einwirkungen, besonders der rumänische Einfluss, der sich in Melodie- und Textentlehnungen, in der Entlehnung des rumänischen Refrains und einzelner musikalischer Elemente kundtut: all dies führt zu einer starken Unterscheidung von den charakteristischen Merkmalen anderer Gebiete. Die Frage ist jedoch, ob dieser Dialekt in sich selbst wohl einheitlich ist? Diesbezüglich haben wir sogar schon das Bestehen gewisser »Unterdialekte« vermutet.

In den sich auf einzelne musikalische Merkmale von Mezőség beziehenden statistischen Daten finden wir manche auffallende Ähnlichkeit, ja nahezu Übereinstimmung mit den moldauischen, jedoch erhalten sie durch ihre charakteristischen Melodietypen ein unterschiedliches Gepräge. Allein der Typus des 16-Silbers, die Art der Zeilenweiterung des 11-Silbers und die eigentümliche Ornamentik sondert Mezőség von Moldau und gleichzeitig von den übrigen siebenbürgischen Gebieten ab. Die Ausdehnungsgrenzen und die mutmasslichen Abweichungen innerhalb dieser Grenzen sind noch ungelöste Fragen.

Selbst das geringe Material des Gebietes Aiud-Ludosul de Mures verrät ein auffallend individuelles Gepräge. Der in Mezőség beobachtete rumänische Einfluss tritt hier noch klarer zutage, nicht nur in der Form von Melodieentlehnungen sondern auch in der Eigenart der ursprünglichen Formen. Darüber hinaus ist bei einem Teil der Melodien eine Verwandtschaft mit dem Mezőséger »Jaj-nóta«-Typus wahrzunehmen.

Hinsichtlich der Volkslieder des Széklertums sind die über den IV. Dialekt gemachten Feststellungen Bartóks im allgemeinen heute noch gültig.

In Kalotaszeg steht der neue Stil in höchster Blüte und drängt den alten Stil immer mehr in den Hintergrund, was mit einem Versiegen der Ornamentik verbunden ist. Der rumänische Einfluss ist hier am geringfügigsten.

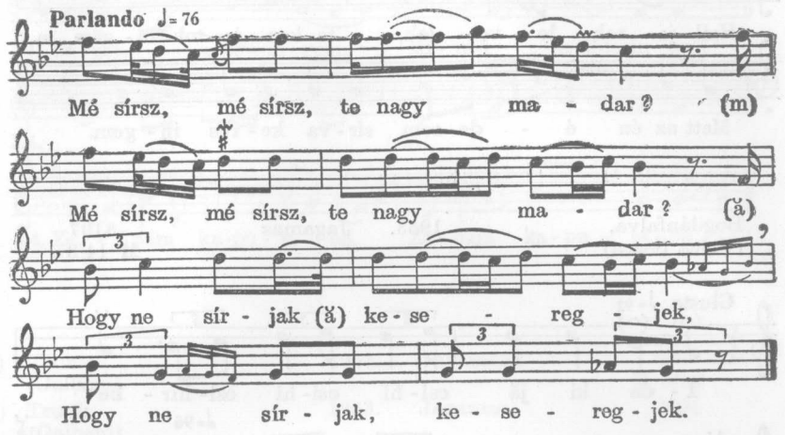
Ein Bild über die Volksmusik der Gebiete Salaj, Satu-Mare und Bihor kann auf Grund des gegenwärtigen Materials noch nicht umrissen werden. Wahrscheinlich steht es dem III. Dialekt näher.

Alle diese Dialekt-Abweichungen führen übrigens zu keiner Störung der Einheit der ungarischen Volksmusik.

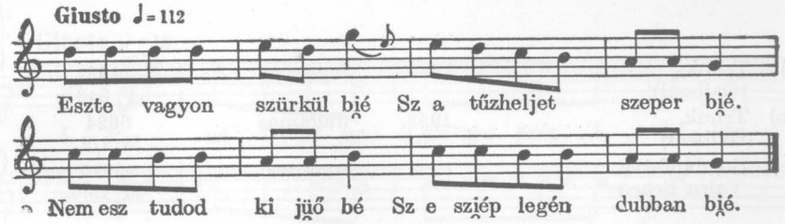
Im Laufe unserer Untersuchungen ergaben sich unzählige Teilfragen. Um die Frage der Volksmusikdialekte des Ungartums in Rumänien völlig zu klären, ist die Lösung einer jeden einzelnen dieser Teilfragen erforderlich. Unerlässlich erscheint auch die Vergleichung mit den sprachwissenschaftlichen Forschungsergebnissen und auch die Aufdeckung der siedlungsgeschichtlichen und historischen Beziehungen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine Lösung der Frage der Volksmusikdialekte auch zur Beseitigung mancher Lücken der Siedlungsgeschichte beizutragen vermag.

*

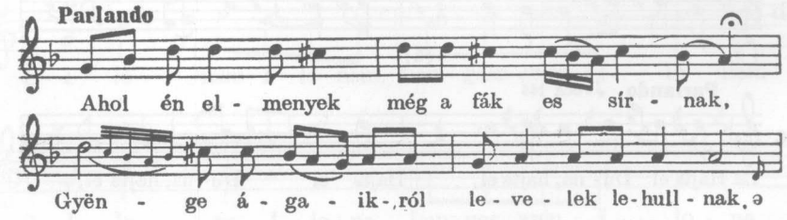
1. Lujzikalagor, (Luizi-Călugara) 1950. Jagamas 1920 F 343 a.

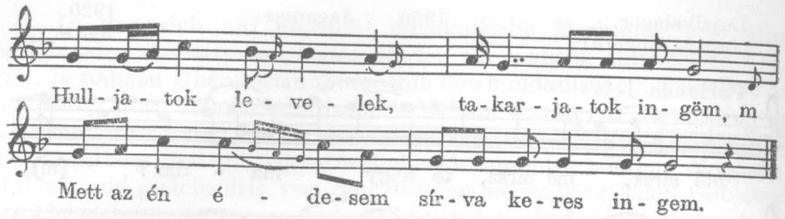


2. Trunk, (Galbeni) 1953. Jagamas 6707 6/1

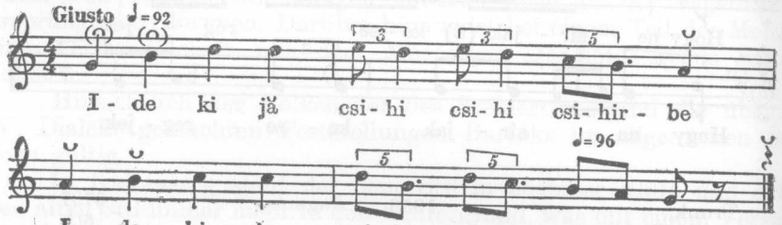


3. Trunk, (Galbeni) 1950. Jagamas 1762 F 285/b Variante in Bartók: Maramures No. 68.





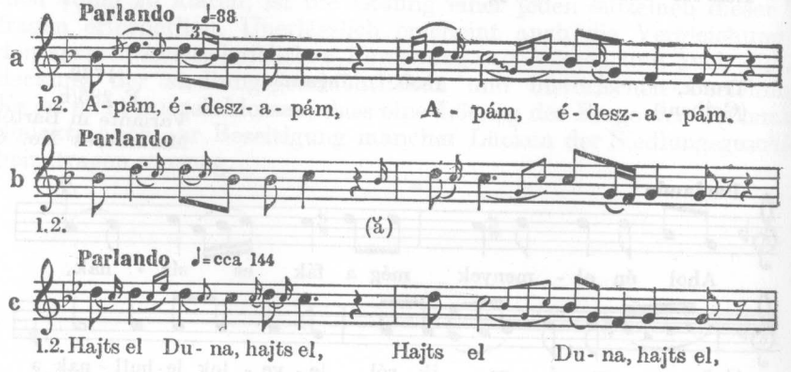
4. Bogdánfalva, (Valea Seaca) 1953. Jagamas 8197 M 14/3

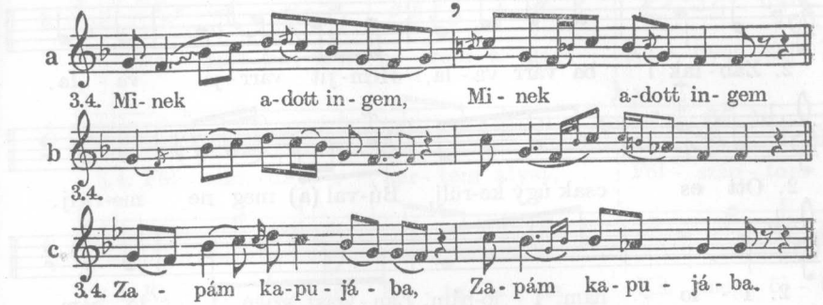


5/a) Trunk, (Galbeni) 1950 Jagamas 1931 F 348 c

b) Trnuk, (Galbeni) 1953. Jagamas 6624 M 1/2

c) Bogdánfalva, Valea Seaca 1953. Jagamas 8215 M 15/3



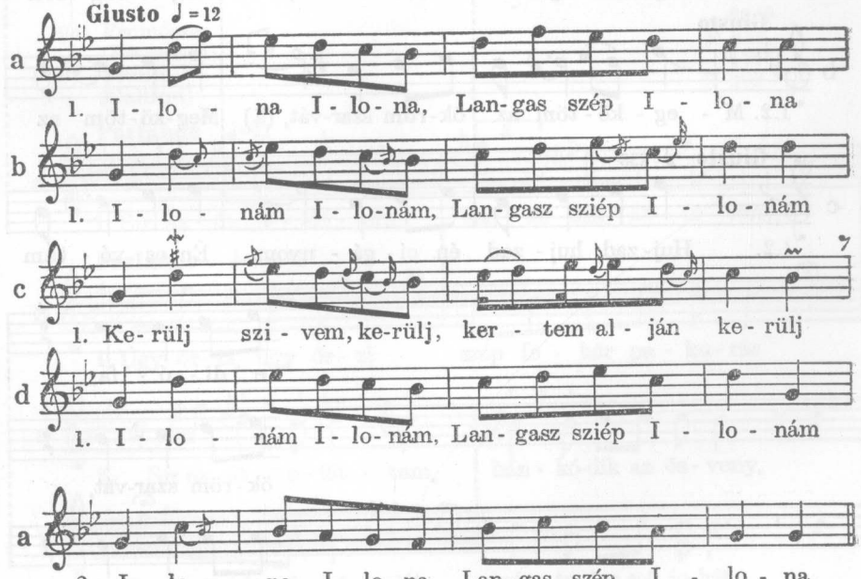


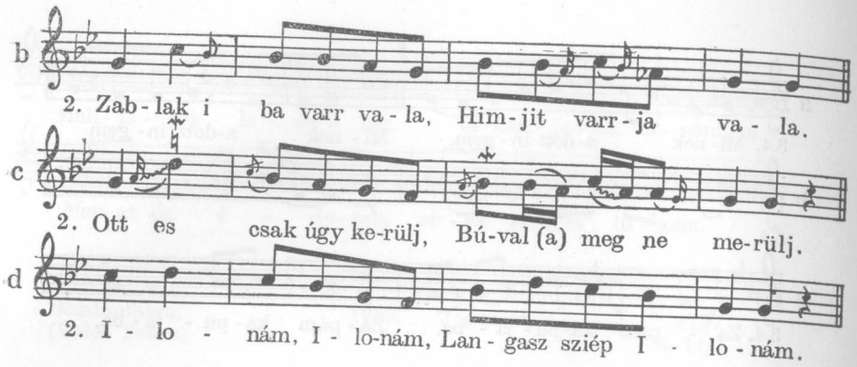
6/a) Trunk, (Galbeni) 1953. Jagamas 6695 M 5/12

b) Trunk, (Galbeni) 1953. Jagamas 7604

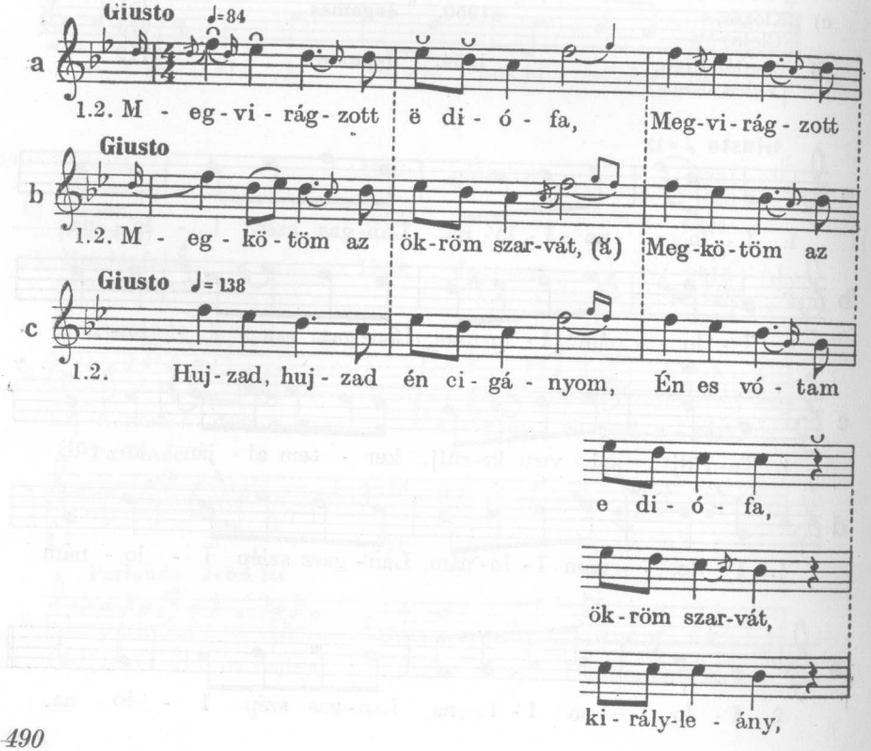
c) Klézse, (Cleja) 1950. Jagamas 1751 F 273

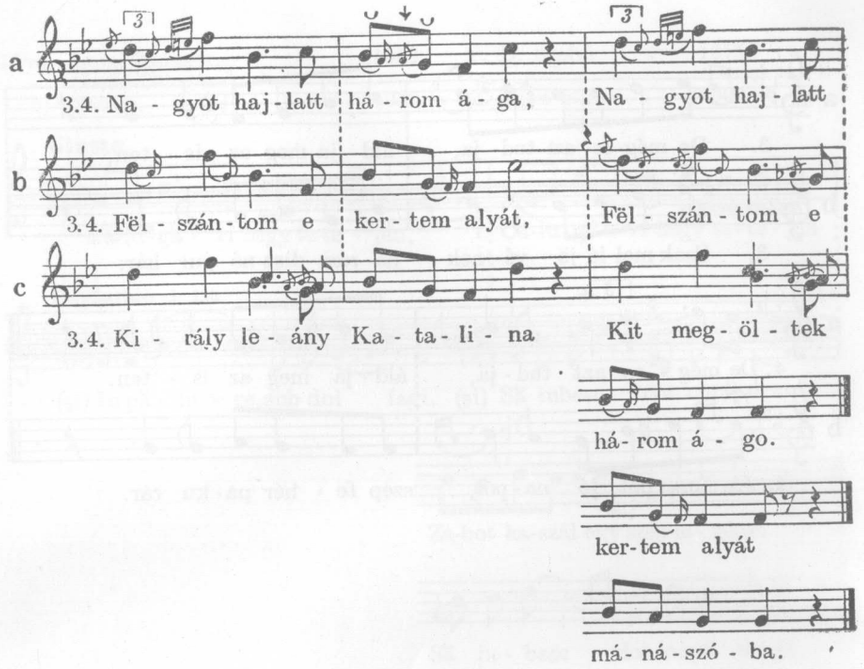
d) Bogdánfalva, (Valea Seaca) 1954. Jagamas 10712



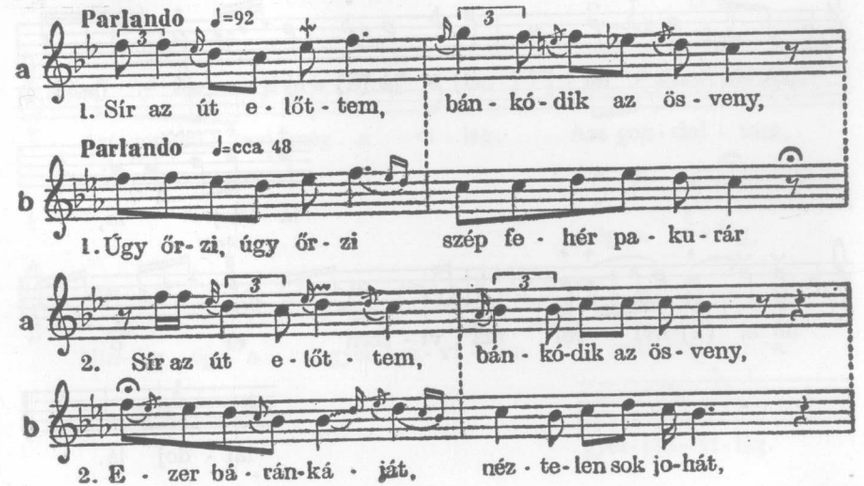


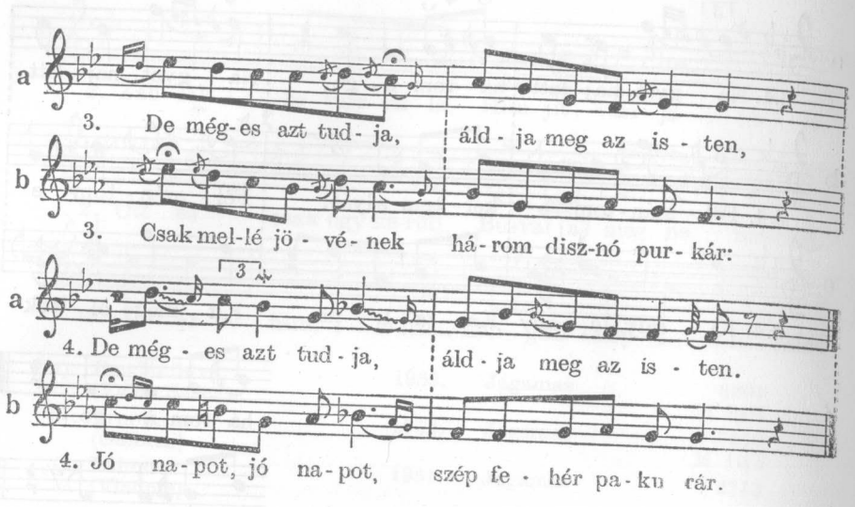
7/a)	Bogdánfalva, (Valea Seaca)	1953.	Jagamas	8201
b)	Trunk, (Galbeni)	1953.	Jagamas	M 14/7 7910
c)	Lábnik, (Vladnic)	1951.	Jagamas	M 10/8 2713



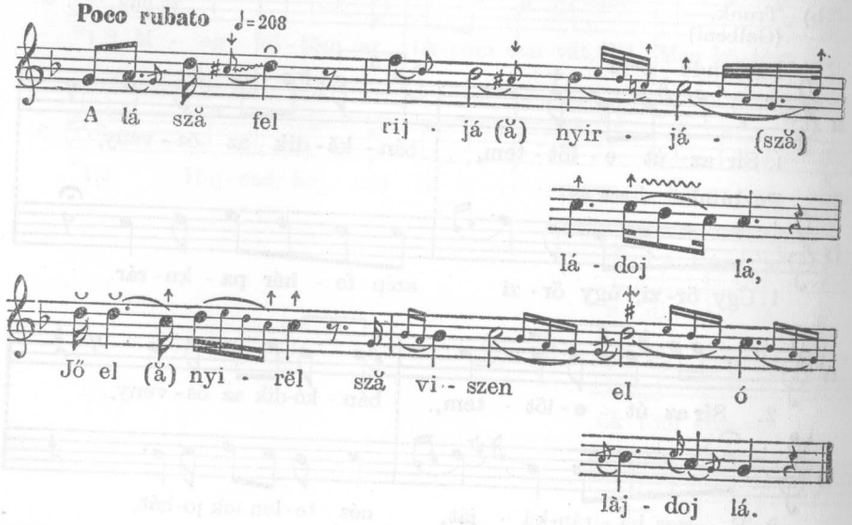


8/a)	Frumósza, (Frumoasa)		2640
b)	Trunk, (Galbeni)		F 432 1767 F 292



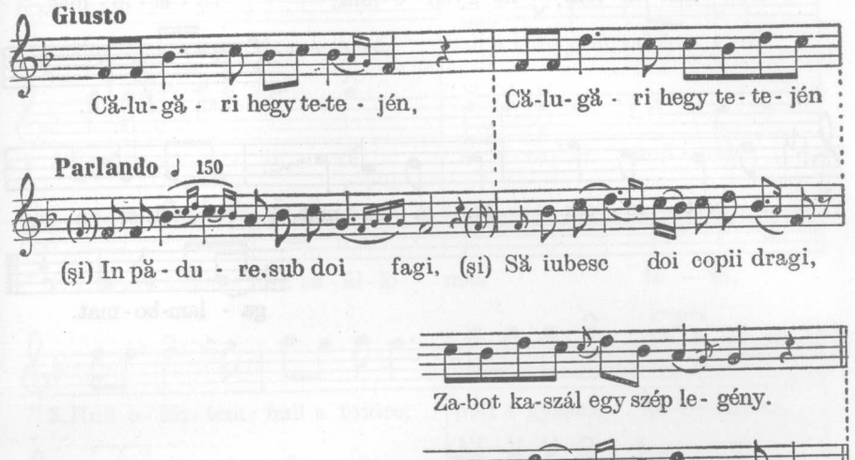


9. Szabófalva, (Sabăoani) 1953. Jagamas 8338

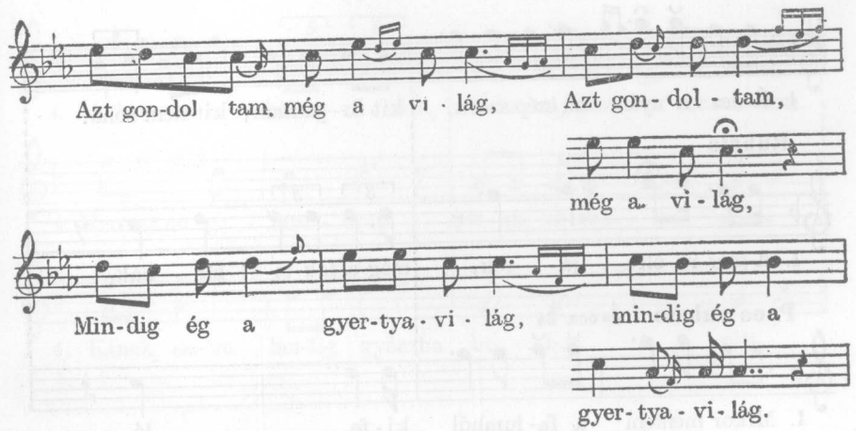


10/a) Lujzi-Kalagor, (Luizi-Călugara) 1950. P. D. Szabó 1615

b) Feleac, 1950. R. Joan Nicola 8069



11. Magyarszovát, (Suat) 1951. Jagamas 3145 D 4/b



De már lá-tom, ho-gyan e-sik, ha-lá-lo-mat so-kan le-sik.

A-zért le-sik ha-lá-lo-mat, ve-gyík el a ga-lam-bo-mat.

12/a)	Válaszut, (Rasciuci)	1950.	Jagamas	1115 F 147/a
b)	Válaszut, (Rasciuci)	1950.	Jagamas	1116 F 147/b
12/c)	Válaszut, (Rasciuci)	1950.	Jagamas	1117 F 147/c

Poco rubato ♩=cca 104

1. É-des a-nyám sok szép szava, kit fo-gadtam, kit nem soha.

Rubato

1. A-mer-re én já-rok, még a fák is sír-nak,

Poco rubato ♩=cca 84

1. Mikor mentem a fa-lumból ki-fe lé,

2. Megfo-gadnám, de már késő, hull a könnyem, mint az e-ső.

2. Gyenge á-ga-ik-ról a le-ve-lek hull-nak.

2. Lányok kisér-nek az ál-lo-más fe-lé.

3. Hull e-lőt-tem, hull a földre, hull a gyászos ke-be-lem-re.

3. Hullja-tok le-ve-lek rejt-se-tek el en-gem,

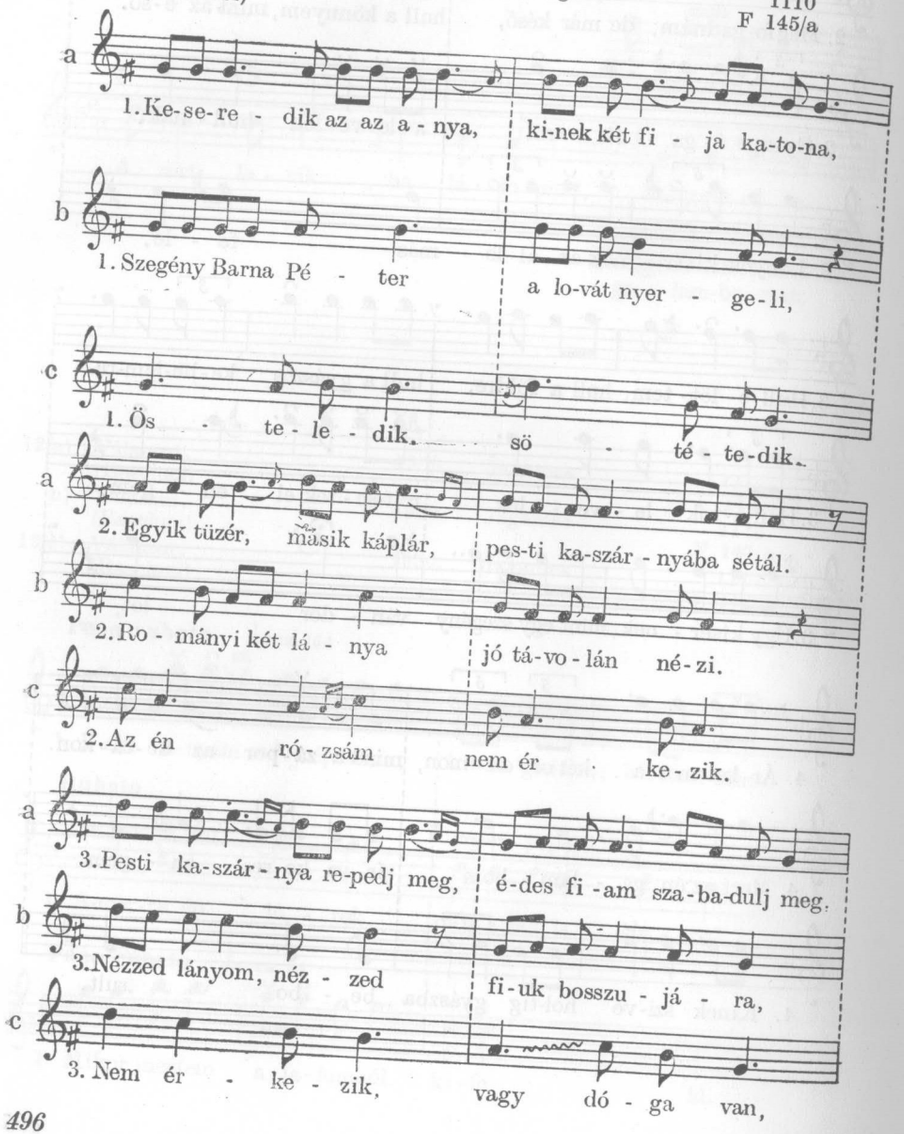
3. Úgy kisér-nek, mint egy szegény ván-dor-lót,

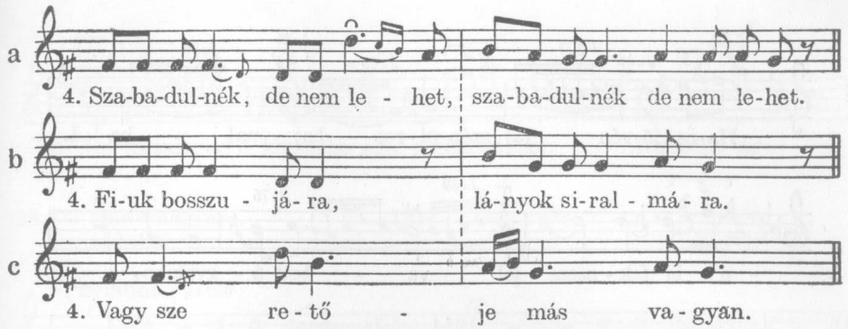
4. Ár-kot mos a két or-cá-mon, mind a zá-por az ue-cá-kon.

4. Mert az én ga-lam-bom sír-va ke-res en-gem.

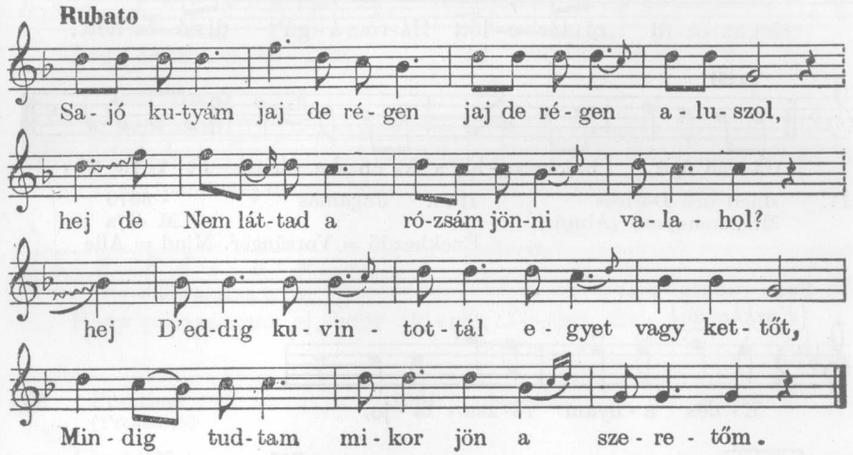
4. Kinek szi-ve hol-tig gyászba be-bo-rult.

13/a) Válaszut, (Raciuci — 1952. Z. Kallós — 3303
b) Válaszút, (Rasciuci) — 1951. B. Sárosi — 2280
c) Válaszút (Rasciuci) — 1950. Jagamas — 1110
F 145/a

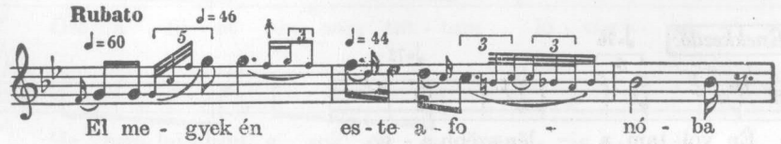


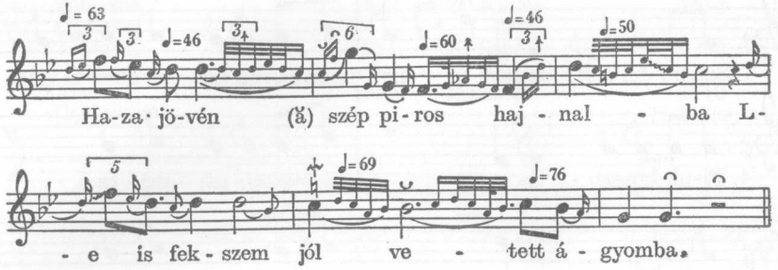


14. Magyarszovát, (Suat) — 1951. Jagamas — 3139

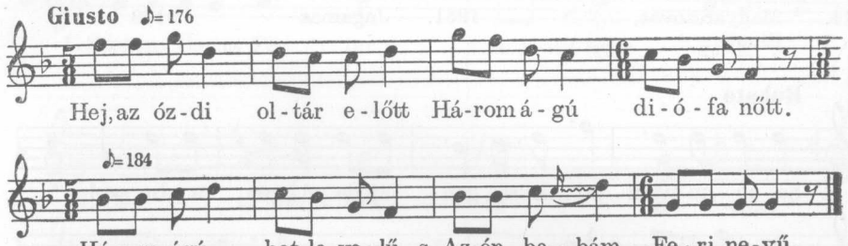


15. Ördöngősfüzes, — 1954. Jagamas — 8638
M 35/5
Eine Vierzeiler-Variante siehe in: Moldvai Csángó Népdalok és Népballadák (1954) S. 211



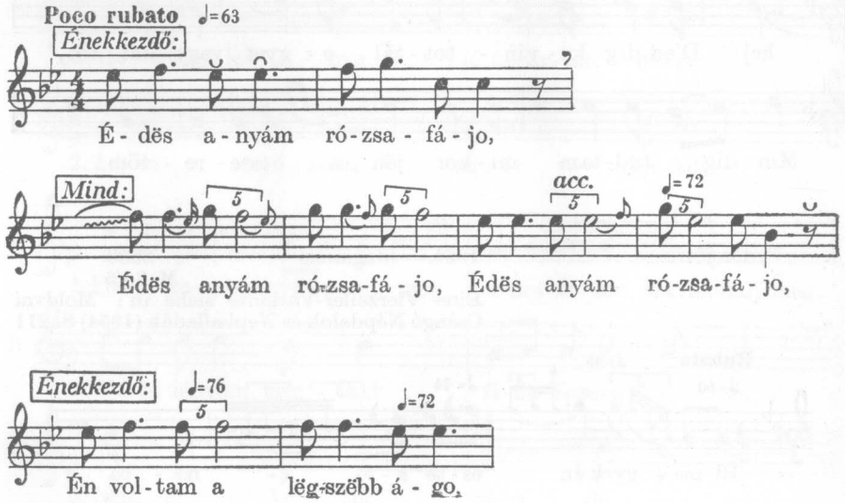


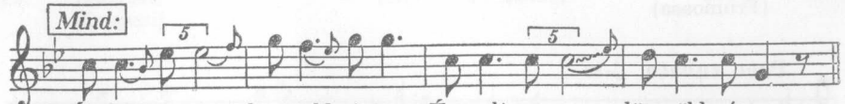
16. Magyarózd, (Ozd) 1954. Jagamas 8751 40/18



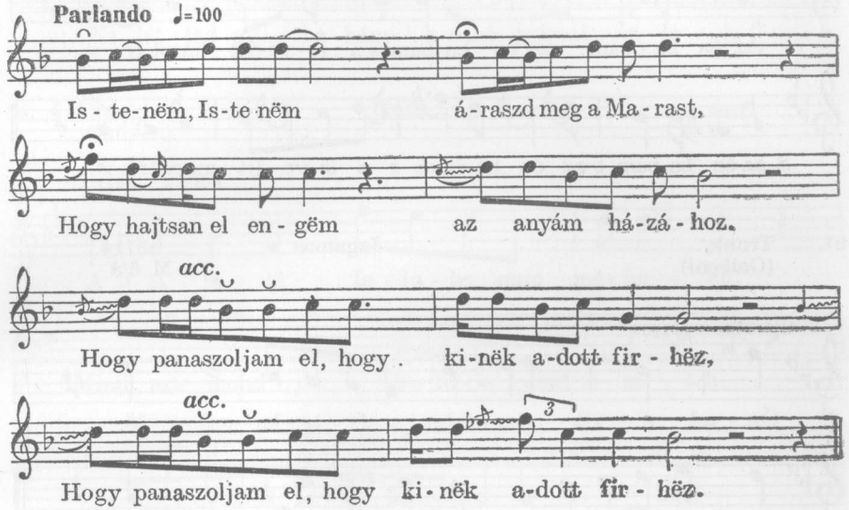
17. »Lied des Dorfes« Marosmagyaró (Alunis) 1954. Jagamas 8970 M 47/a

Énekkezdő = Vorsänger. Mind = Alle

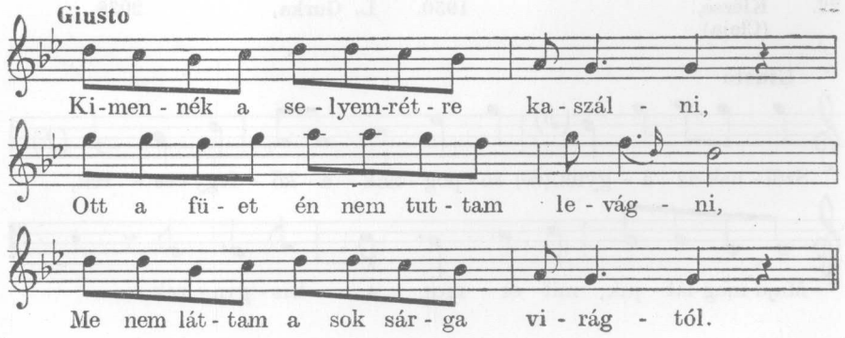




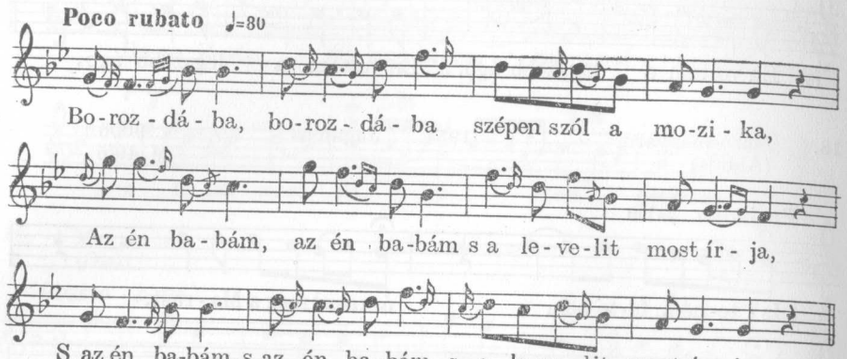
18. Marosmagyaró, (Alunis) 1954. Jagamas 9006 M 49/5



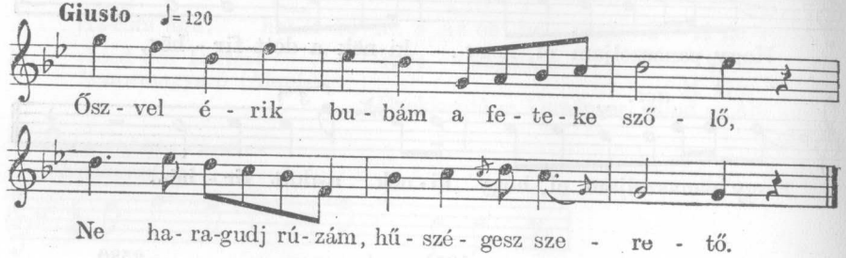
19. Pusztina, (Pustiana) 1951. Jagamas 2580



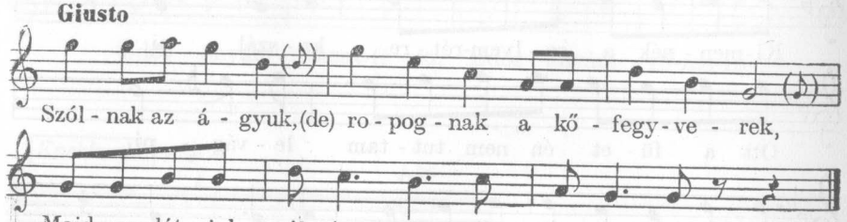
20. Frumósza, (Frumoasa) 1951. Jagamas 2644



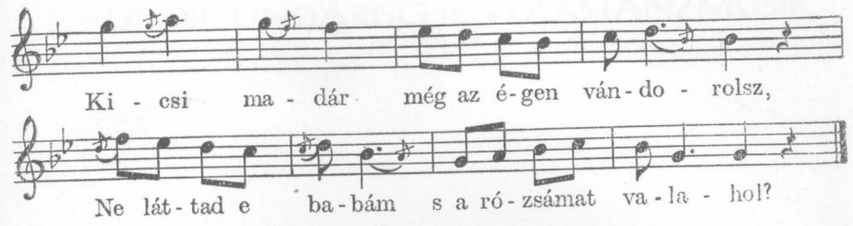
21. Trunk, (Galbeni) Jagamas 6714 M 6/8



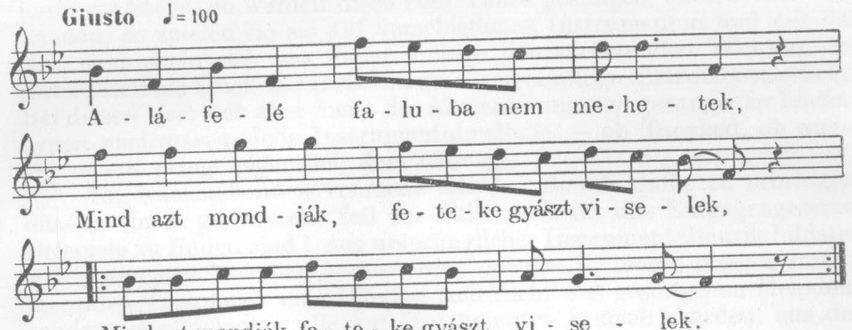
22. Klézse, (Cleja) 1950. L. Gurka, 2038



23. Lészped, (Lespezi) 1950. P. Szabó, 2060



24. Trunk, (Galbeni) 1953. I. Szenik, 6467



LAJOS VARGYAS

DIE WIRKUNG DES DUDELSACKS AUF DIE UNGARISCHE VOLKSTANZMUSIK

Nach dem Stand unserer bisherigen Kenntnisse besteht die ungarische Volkstanzmusik nur aus gesungenen Volksliedern. Ist kein Musikant zur Stelle, so werden diese zum Tanze gesungen, sind welche vorhanden, so spielen sie sie auf verschiedenen Instrumenten und mit der Zeit entwickeln sich aus ihnen, infolge der variierenden Wirkung des fortwährenden Spiels auf Instrumenten, selbständige Instrumentalstücke. Bei diesen lässt sich aber meist die Abstammung von gesungenen Liedertypen nachweisen. Jede Instrumentalmelodie — ob Tanzlied, ob anderes — entspringt eigentlich dem Gesange.

Im Nachstehenden versuche ich den Beweis dafür zu erbringen, dass in einem geringeren Teil der Fälle auch für das Entgegengesetzte Beispiele zu finden sind : aus ursprünglicher Instrumentalmusik bildeten sich gesungene Melodien heraus, bzw. gewisse Elemente unserer instrumentalen Tanzmusik entwickelten sich nicht aus gesungenen Melodien, sondern aus Melodien, die auf Instrumenten gespielt wurden, aus den »Diminutionen« der Dudelsackpfeifer.

Unter unseren Volksinstrumenten hat allein der Dudelsack seine eigene Musik, die auf den Sonderheiten des Instruments beruht und nur auf diesem gespielt wird. Jeder Dudelsackpfeifer kennt gewisse Figurationen ohne Text, eine Art Variierung 2—4taktiger Motive, die gewöhnlich als Nachspiel nach gesungenen Melodien gespielt werden, manchmal aber auch selbständig. Dies wird im Volksmunde »aprája« »aprózás« (»Zerkleinerung«) genannt (etwa wie *Diminution;* wir wollen fortan diesen Ausdruck gebrauchen). Da diese Figurationen sehr einfach sind, andererseits die Dudelsackpfeifer niemals von den Zigeunern kamen, sondern ausnahmslos Bauern- oder Hirten-Musikanten waren, die einander die Musizierweise ablauschten, sehen wir in den Diminutionen die elementarste Form unserer überlieferten Instrumentalmusik.

Hier einige nach der Melodie gespielte Diminutionen :

1.

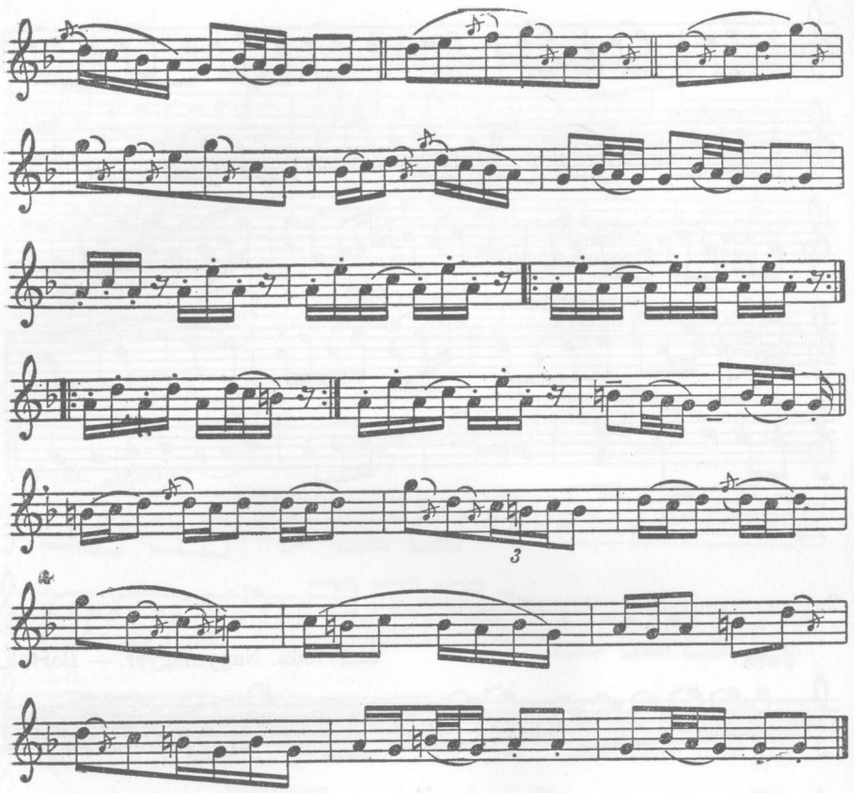
♩= 128 M.F. 797a. 798a. Nagymegyer. — Bartók.

♩= 132 „aprája"

2.

♩=88 M.F. 796a. Nagymegyer. — Bartók.

(aprâja)



In Beispiel 2 hören wir eine bekannte gesungene Mollmelodie. Unter den Dudelsackpfeifern konnten aber nur die geübtesten eine Mollterz spielen (wie in Beispiel 2), die Grundtonreihe des Dudelsacks ist nämlich mixolyd, im Umfange einer Oktave, und davon abweichende Töne sind nur mit Anwendung eines besonderen modifizierenden Lochs zu erlangen. (Manchmal können infolge schlechter Bohrung oder Stimmung einzelne Töne auch falsch sein.) Oft ist auch diese Tonreihe beim Dudelsack nicht vollständig, häufig fehlt die 7. Stufe (seltener die 6.). Somit besteht der Tonvorrat des Dudelsacks hauptsächlich aus den Tönen des Dur-Pentachords bzw. Hexachords mit ergänzender Oberoktave. Da auch die begleitenden Pfeifen einen fortwährenden Wechsel von Dominante-Tonika wiedergeben, wird auch dadurch die Bedeutung der 5. Stufe hervorgehoben. Auffallend ist ausserdem der Sprung 5—8, als Umkehrung der Töne der begleitenden Pfeife, sowie die Umschreibung

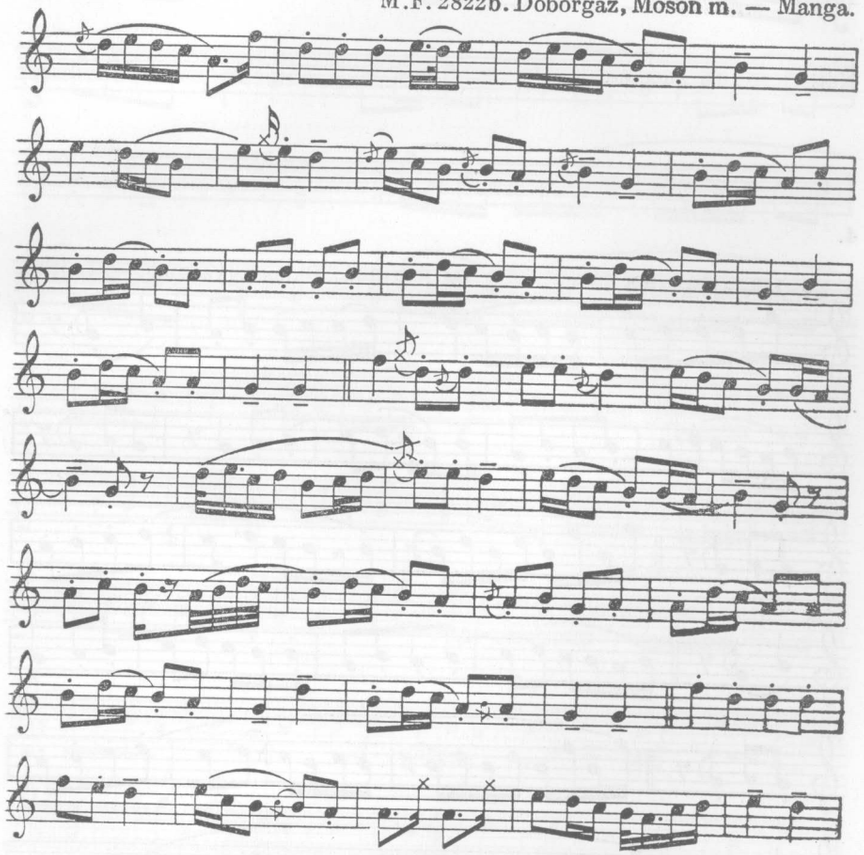
der 2. und 3. Stufe. Im wesentlichen entsteht also eine mit der Oktave erweiterte Dur-Hexachord-Motivik.

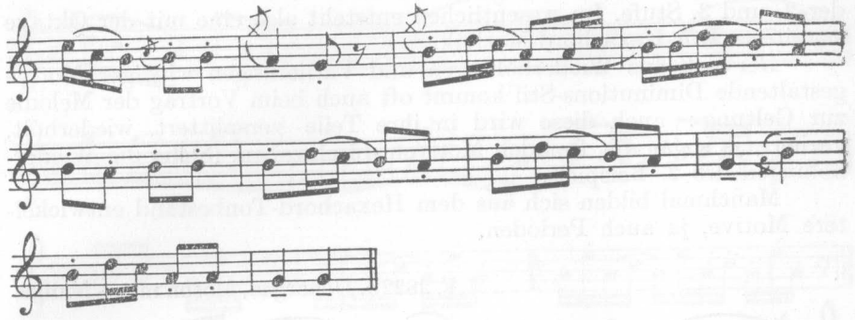
Der sich aus Wiederholungen und Variierungen winziger Motive gestaltende Diminutions-Stil kommt oft auch beim Vortrag der Melodie zur Geltung: auch diese wird in ihre Teile zersplittert, wiederholt, variiert, ja sogar mit fremden Motiven durchwoben. (Siehe die Wiederholungen des 2. Beispiels.)

Manchmal bilden sich aus dem Hexachord-Tonbestand entwickeltere Motive, ja auch Perioden.

3.

M.F. 2822b. Doborgaz, Moson m. — Manga.

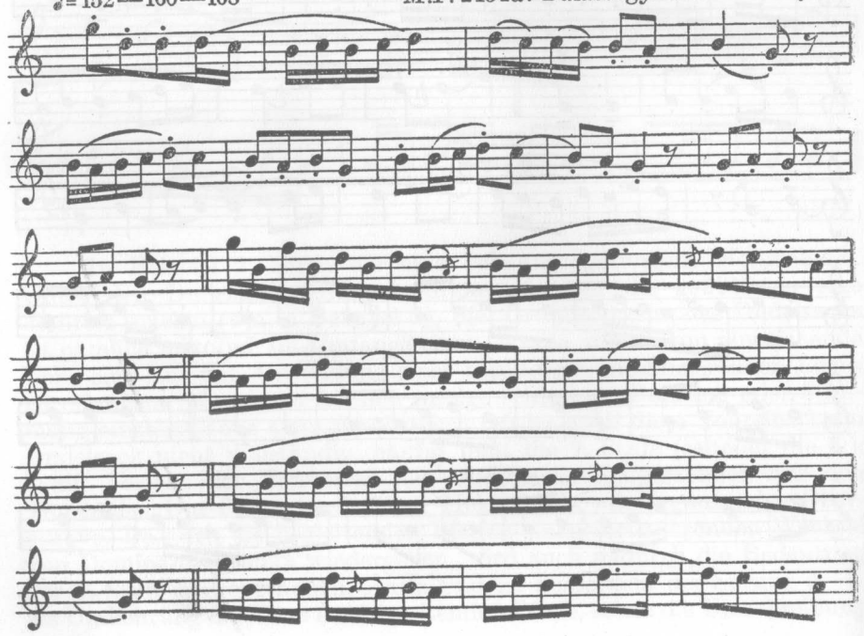


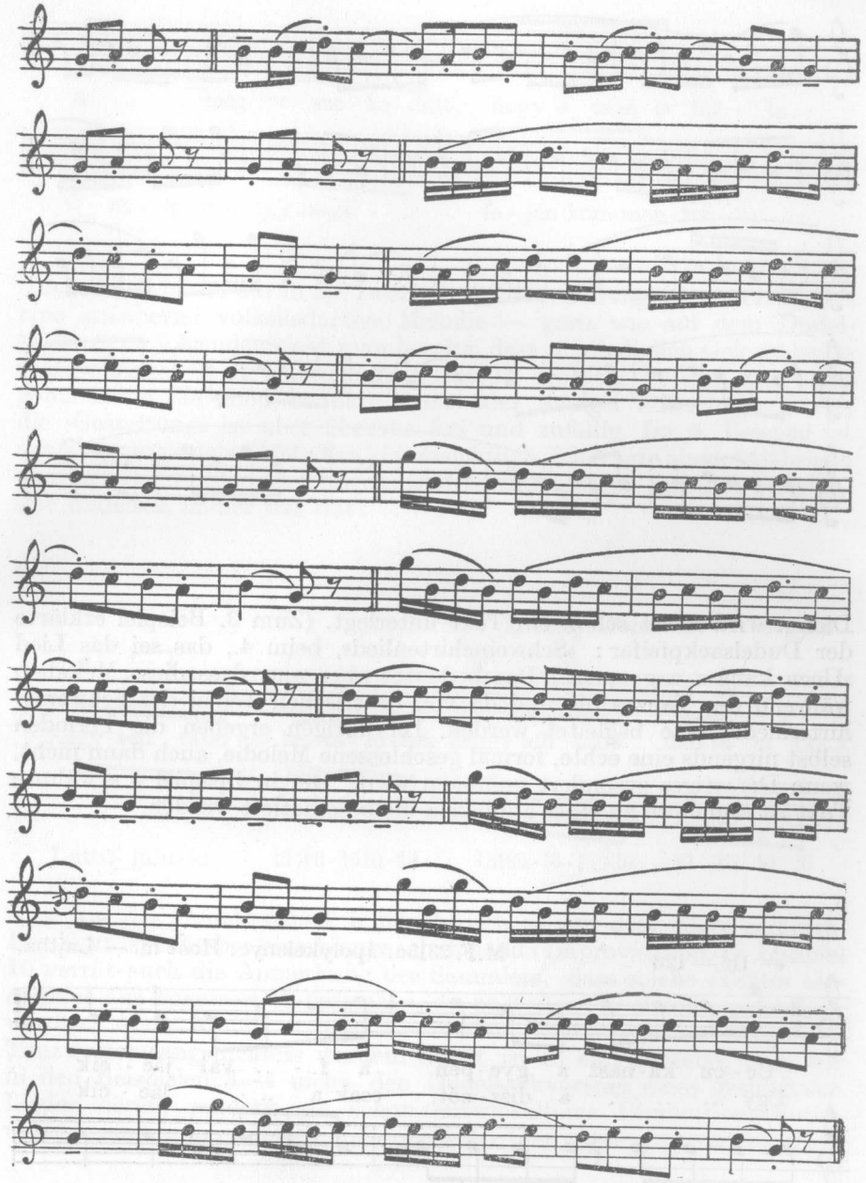


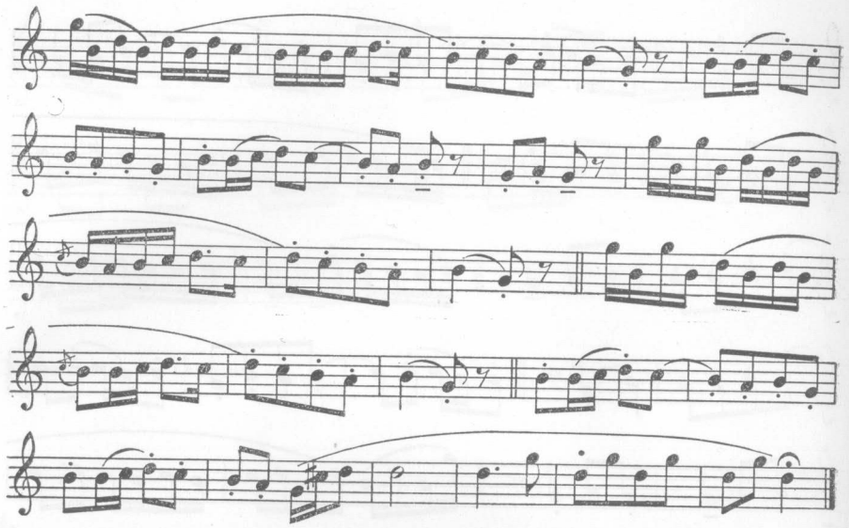
Notiert von O. Dincsér.

4.

♩= 152—160—168 M.F. 2434a. Balassagyarmat. — Lajtha.



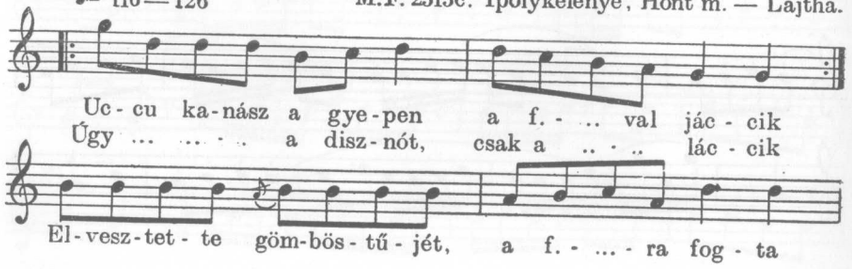


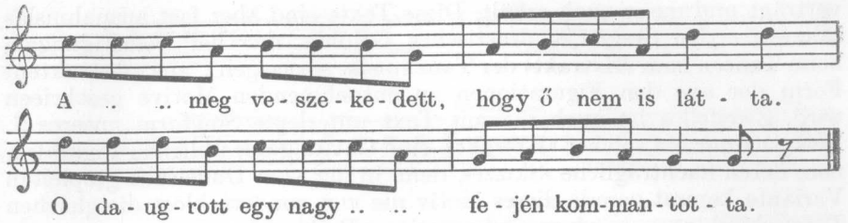


Diesen wird meist schon ein Text unterlegt. (Zum 3. Beispiel erklärte der Dudelsackpfeifer: »Schweinehirtenlied«, beim 4., das sei das Lied »Uccu kanász a gyepen«.) Das bedeutet aber nur, dass diese Melodien während des Tanzes hie und da von drastischen Teilen der Schweinehirtenliedertexte begleitet werden. Im übrigen ergeben die Perioden selbst nirgends eine echte, formal geschlossene Melodie, auch dann nicht, wenn Derartiges gesondert gesungen wird. Der in Beispiel 4 erwähnte Text ist anderswo zu einer ähnlichen Melodie notiert worden.

5.

♪= 116—126 M.F. 2313c. Ipolykelenye, Hont m. — Lajtha.

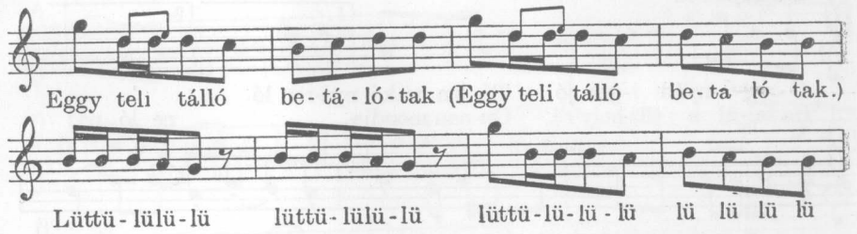




Auch dieses bildet nur in der zweifachen Wiederholung des ersten Motivs eine annähernd volksliedartige Melodie — ganz wie auf dem Dudelsack —, im folgenden sieht man bereits, dass sich lediglich Gelegenheitstexte zu irgendeiner skizzenhaften Melodie gesellen. Es sind dies keine gebundenen Melodien, sondern mehr oder weniger ähnlich gestaltete, die »Gestaltung« ist aber überaus frei und zufällig. Im 6. Beispiel ist der Ursprung solcher Melodien klar ersichtlich. Ich fragte einen 84jährigen Sänger, was wohl die einstigen Dudelsackpfeifer zu spielen pflegten. »Sie dudelten immer das da«:

6.

Zámoly, Fehér m. — Vargyas.



»Das war das Dudelsacklied, immer bliesen sie nur das«, fügte er hinzu. Der Text ist offenbar eine klangnachahmende Improvisation. In Beispiel 10 verrät auch die Anmerkung des Sammlers, dass solche »Texte« tatsächlich aus Tanzwörtern entstehen, die zu Teilen der Melodie geschrieen werden. Auch Kodály erwähnt,[1] dass den Diminutionen verschiedene Tanzwörter »angedichtet« werden. Somit ist es einleuchtend, dass wir in den Beispielen 3—4 nicht den Dudelsackvortrag eines gesungenen Liedes hören, sondern ein schon entwickelteres Diminutions-Motiv, welches eben infolge seines entwickelteren Charakters irgendeinen Text

[1] A magyar népzene. (Die ungarische Volksmusik) 1952. S. 65.

verträgt und meist auch erhält. Diese Texte sind aber fast ausnahmslos tanzwortartige Stegreife, drastisches Gejohle, das bei Belustigungen, beim Tanzen zum »Extrakt« der Tanzmusik, sozusagen : zur »abstrakten« Form der aus den Figurationen zu entnehmenden Motive geschrieen wird. Zweifellos ist auch die mit Text unterlegte Singform unseres 7. Beispiels nur ein solcher »Extrakt«, eine Gattung der üblichen Figurationen, deren nachträgliche »Skizze«, denn in der vom Dudelsack gespielten Variante kommt gerade dieses Motiv nie vor, sondern bloss die gleichen Tonverbindungen in einer andersartigen Reihenfolge.

Unsere Beispiele 1—6 stellen somit einfache und entwickeltere Beispiele der Diminutions-Musik dar.

Zum Tanze spielten unsere Dudelsackpfeifer — ähnlich den Spezialisten anderer Instrumente — irgend ein bekanntes Tanzlied auf. Von diesen Tanzliedern bleibt gewöhnlich das eine oder andere an einzelnen Tänzen haften, als eigene, gesonderte Melodie. In manchen Fällen aber spielen sie reine Diminutionen zum Tanz (B. 7—11), ja auch dafür gibt es Beispiele, dass bei manchen speziellen Tänzen auch die eigene, selbständige Begleitung Diminutions-Musik ist. (B. 7., 10., 11.)

7.

M.F.799b, 799a. Nagymegyer, Komárom m. — Bartók.

Dudapolka

1. 2.

Ö-reg-a-nyád i-gen jó, Té-len csi-kó, nyá-ron ló.
Ha fel-ül a tűz-hely-re, On nan mondja, ne ló ne!

3 volta

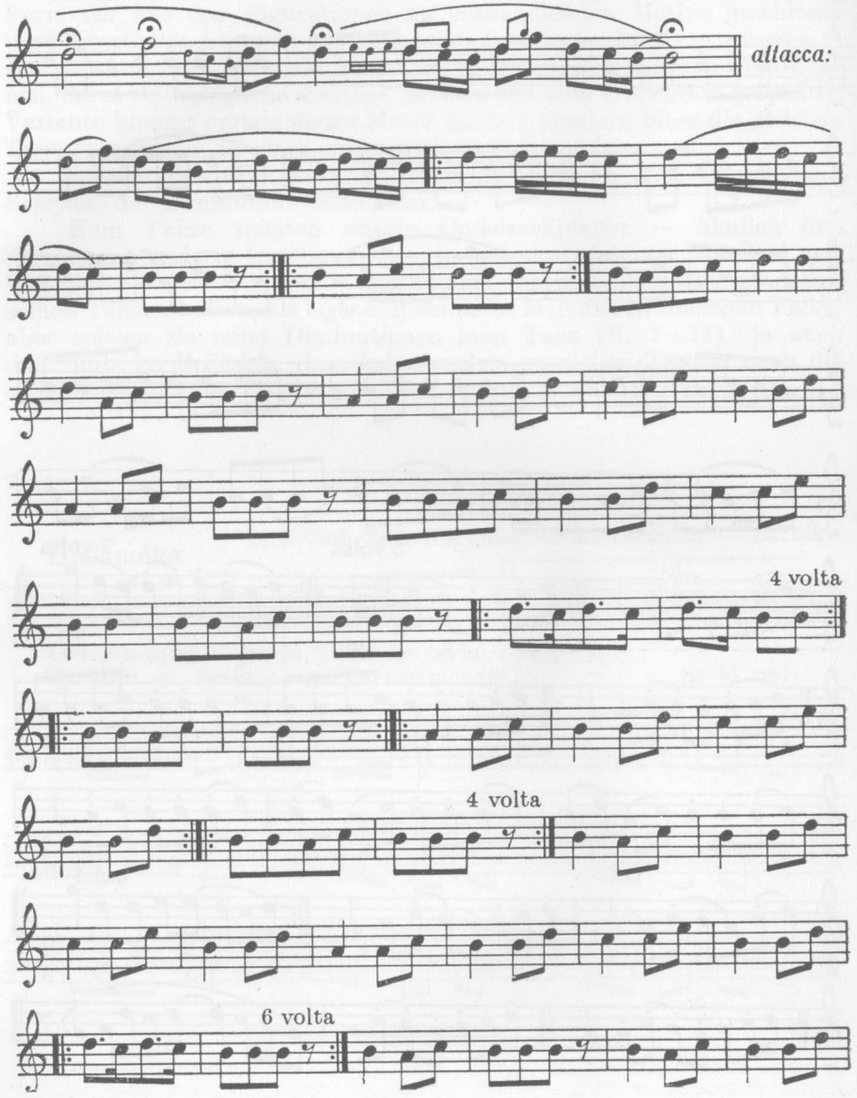
3 volta

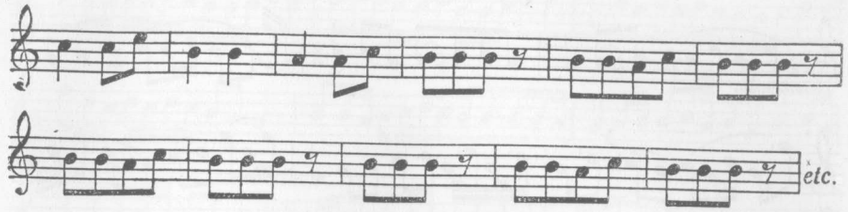
4 volta

8.

Sebes csárdás

M.F. 1287a Lukanénye, Hont m. — Kodály.





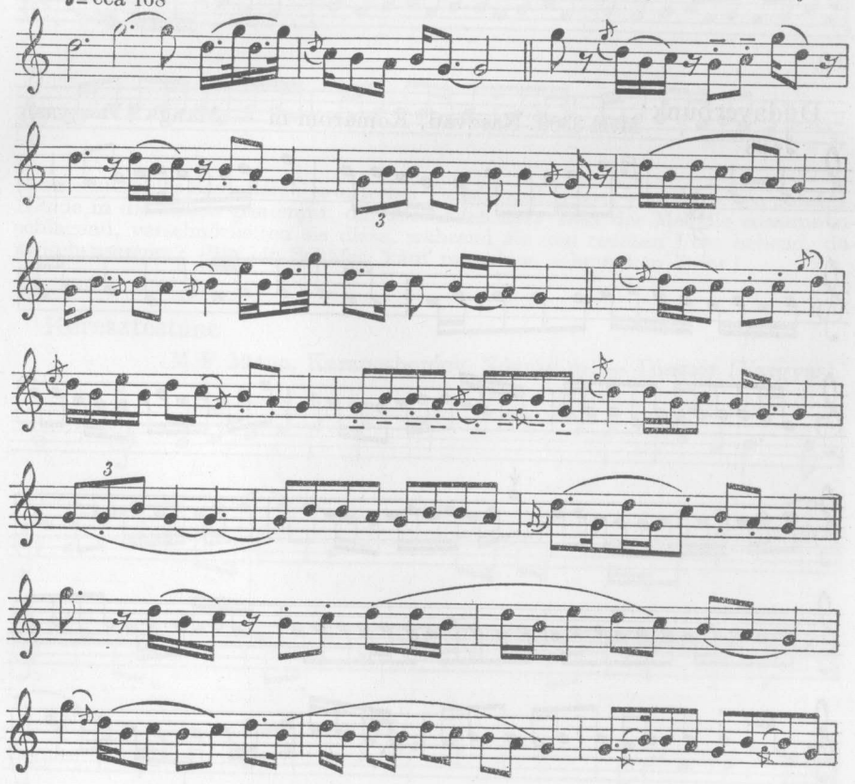
9.

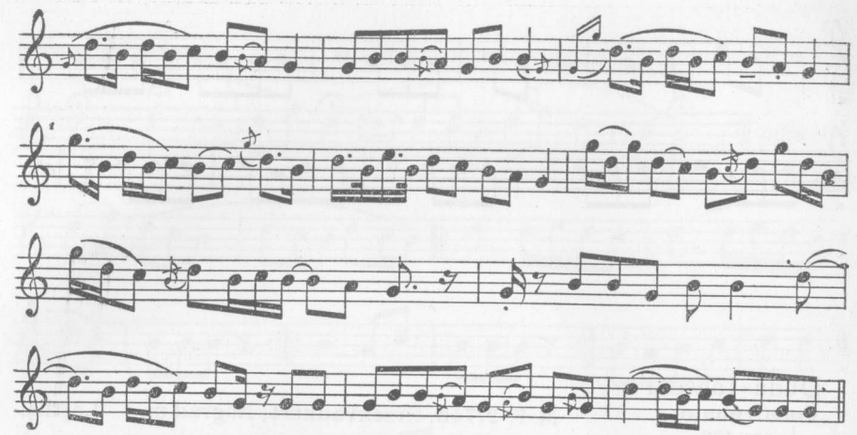
Duda-táncdal

Poco rubato

♩= cca 168

M.F. 2774b. Érsekvadkert, Nógrád m. — Lajtha.

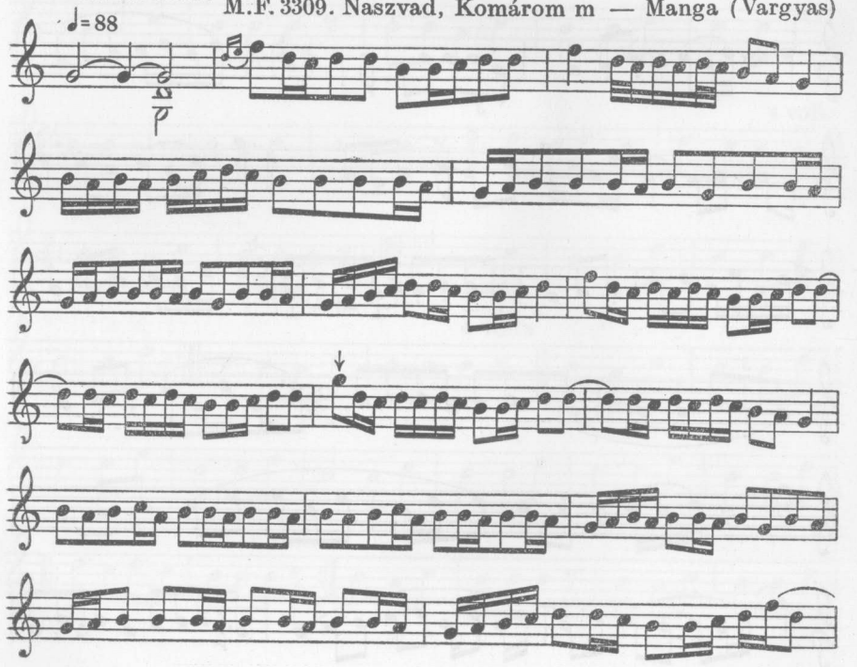


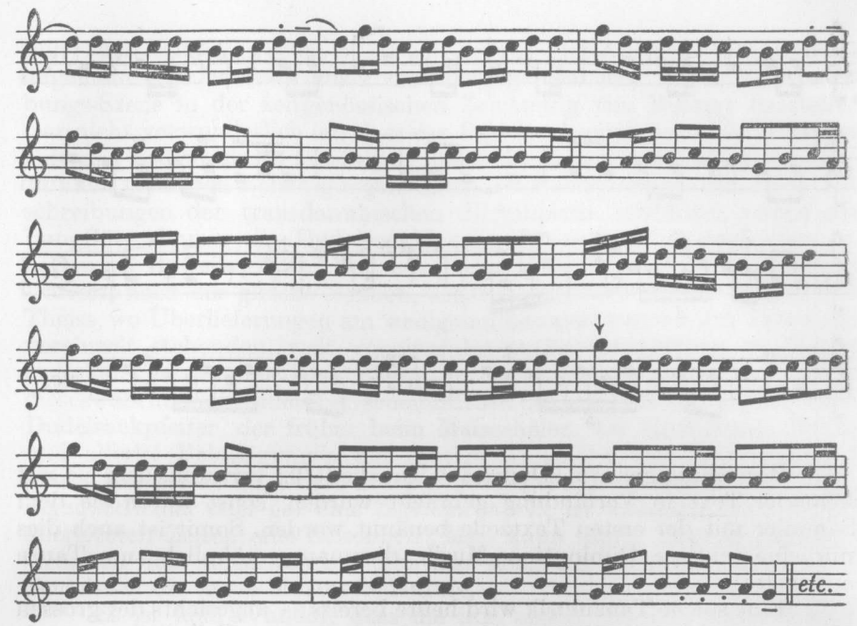


10.

Dudaverbunk

M.F. 3309. Naszvad, Komárom m — Manga (Vargyas)



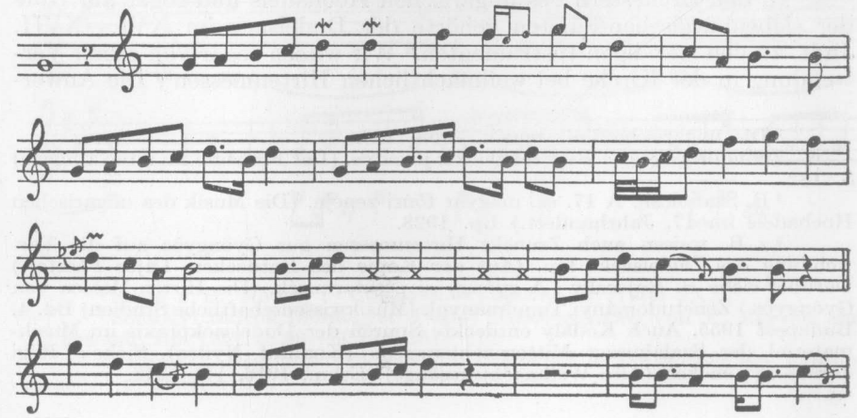


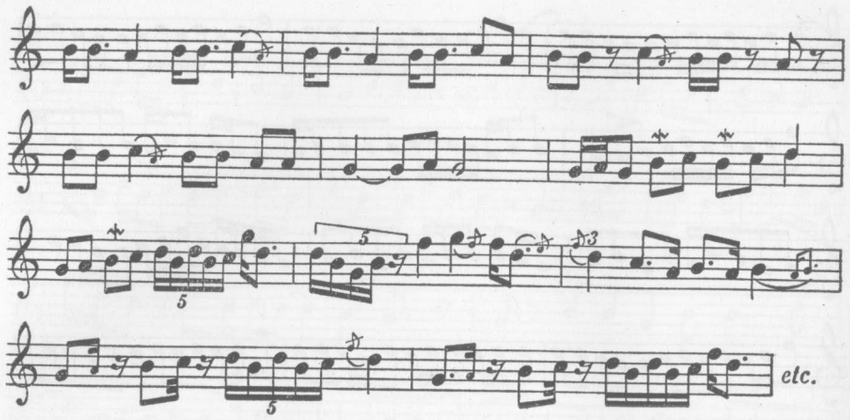
(Anmerkung des Sammlers: wurde bei Tanzbelustigungen von Burschen getanzt, Hände in die Seiten gestemmt, die Tschismen zum Takt der Melodie zusammenschlagend, verschnörkelten sie diese, während sie den rechten Fuss hebend, dazwischensangen: »Bin ein Schäfer, kauf mir einen schmucken Pelz«.)

11.

Keresztestánc

M.F. 3945a. Karancsberény, Nógrád m. — Dincsér (Vargyas).





Bezeichnungen wie »Dudelsack-Tanzlied« (9.) verraten, dass sie mit keinerlei Text in Verbindung gebracht wurden, sonst wären sie dem Sammler mit der ersten Textzeile benannt worden. Somit ist auch dies nur eine textlose Diminutions-Musik, die man gewöhnlich zum Tanze aufspielte.

Eine solche Tanzmusik wird heute bereits — angesichts der grossen Menge entwickelter Violinstücke und gesungener Volkslieder — als altertümliche Rarität betrachtet. Früher aber, als der Dudelsack im Leben des Volkes, ja sogar der gebildeteren Schichten noch eine grössere Rolle spielte, war sie sicherlich nicht so selten. Kodály zitiert Geleji Katona (1636), nach welchem »die erste Musik der Magyaren« der Dudelsack war.[2] Bis zur Hälfte des XVI. Jahrhunderts war dieser das Kriegsinstrument der Hussaren, dann wurde er von der »türkischen Pfeife« verdrängt.[3]

In den Orchestern des ungarischen Hochadels und sogar am Hofe der siebenbürgischen Fürsten gehörte der Dudelsack im XVI.—XVII. Jhdt. zu den ständigen Instrumenten.[4] Wir wissen sogar von seiner Verwendung in der Kirche bei weihnachtlichen Hirtenmessen[5]. Die Anwer-

[2] Die ungarische Volksmusik, Anm. 139.

[3] Sándor Takács: Régi magyarok jókedve. (Der Frohsinn im alten Ungarn) S. 182.

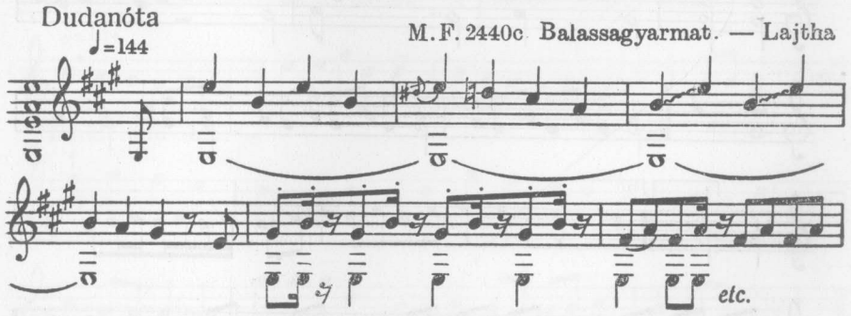
[4] B. Szabolcsi: A 17. sz. magyar főúri zenéje. (Die Musik des ungarischen Hochadels im 17. Jahrhundert.) Bp. 1928.

[5] z. B. weisen auch Zruneks Hirtenmessen aus Gyöngyös auf die Verwendung des Dudelsacks hin. (Aus der Kopie des Entdeckers Lajos Pásztor.) Darüber siehe B. Rajeczky: A gyöngyösi pásztormisék. (Die Hirten-Messen von Gyöngyös.) Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien) Bd. 4. Budapest 1955. Auch Kodály entdeckte Spuren der Dudelsackpraxis im Musikmaterial der Szalakuszer Mitternachtsmessen (Komitat Nyitra). Siehe: Régi karácsonyi énekek (Alte Weihnachtsgesänge). Ethn., 1916, 141—142.

bung von Soldaten muss noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts allgemein bei Dudelsackmusik vor sich gegangen sein, wie es die Anwerbungs-Szene in der zeitgenössischen Zeichnung von Bikessy darstellt.[6] Gar nicht verwunderlich ist, dass der Dudelsack noch vor nicht so langer Zeit das bedeutendste Musikinstrument im Leben des Volkes war, das zu allen grösseren Belustigungen allein aufspielte. Auch die alten Beschreibungen der transdanubischen Hirtentänze erwähnen, neben der Langflöte, immer die Dudelsackklänge, aus neueren Sammlungen erhalten wir dasselbe Bild.[7] Vor ein, zwei Generationen bestand in den Dörfern noch der gleiche Brauch, sogar im Gebiet zwischen Donau und Theiss, wo Überlieferungen am wenigsten bewahrt werden. Im Leben der vereinzelt stehenden, weit voneinander entfernten Gehöfte im Gebiet zwischen Szeged und Kiskunhalas war der Dudelsack noch zu Beginn dieses Jahrhunderts alleinherrschend. Noch im Jahre 1939 lebte ein alter Dudelsackpfeifer, der früher beim Maisschälen, bei Hochzeiten, Bällen und allerlei Belustigungen der einzige Aufspieler war. Meist blies er allein, nur selten im Duett mit einem Geiger oder Klarinettisten.[8] Ein Zigeunerfiedler oder gar eine Zigeunerkapelle ist vielerorts noch in den allerletzten Zeiten eine Seltenheit. Man kann sagen, dass in einzelnen Gebieten dem ungarischen Volke fast noch bis zu unseren Tagen der Dudelsack die »erste Musik« bedeutete.

Es ist kein Wunder, dass die ihm eigene Spielweise und Klangfarbe auch nachgeahmt wurde. Es gibt phonographische Aufnahmen, wo ein Zigeunermusikant den Dudelsack auf der Geige imitiert.

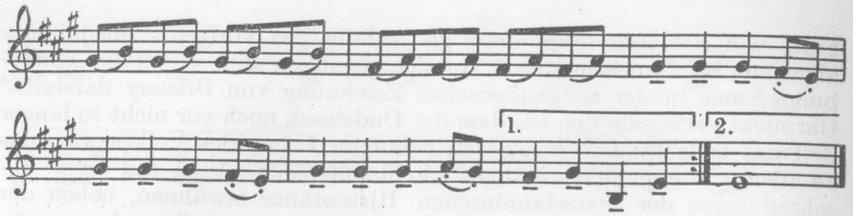
12.



[6] Siehe z. B. Kodály: Ungarische Volksmusik, Tafel IX.

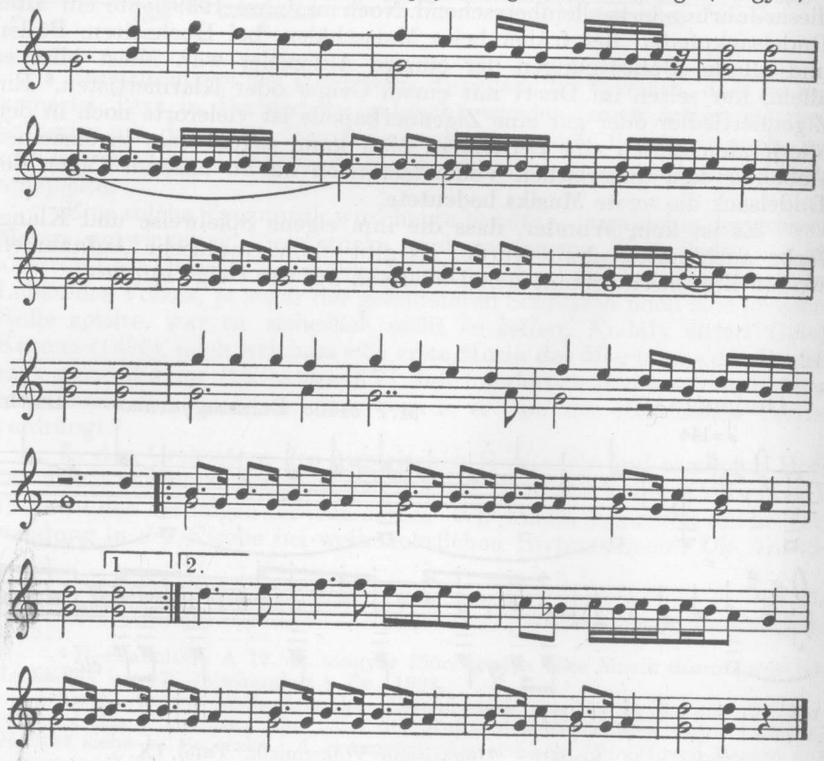
[7] Somogyi táncok (Somogyer Tänze) Herausgegeben von P. Morvay und E. Pesovár, Bp. 1954, S. 59—60 und 251—252.

[8] Vargyas: Régi népdalok Kiskunhalasról. (Alte Volkslieder aus Kiskunhalas), Bp. 1954. S. 11.



13.

M.F. 3930a. Bocsárlapujtő, Nógrád m — Manga (Vargyas).



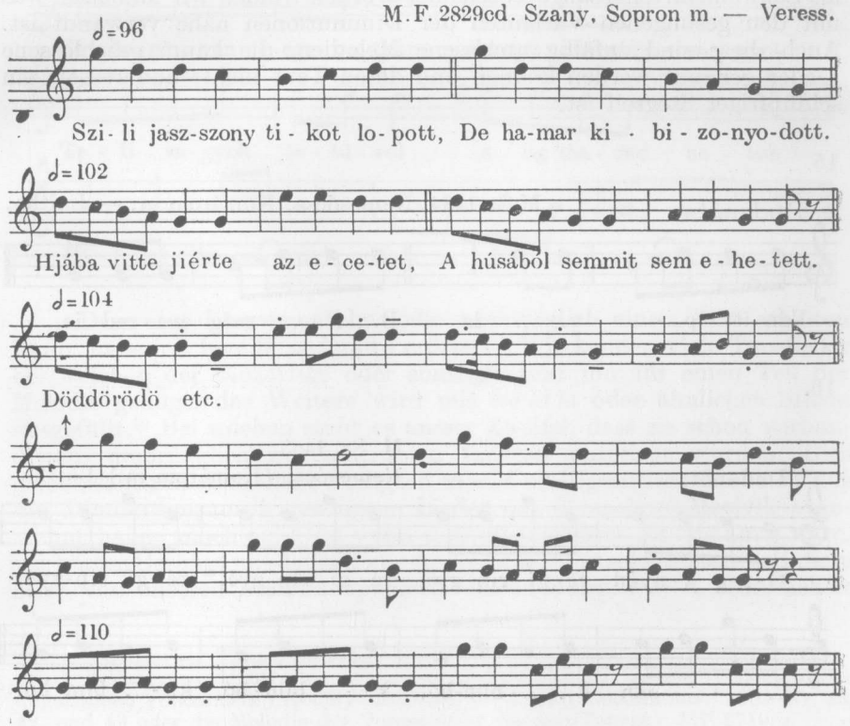
»Den Dudelsack hab ich gestohlen«, sagte der Primas. Notiert von Vargyas. Die absolute Tonhöhe war nicht festzustellen, die eventuelle Umstimmung nicht angegeben.

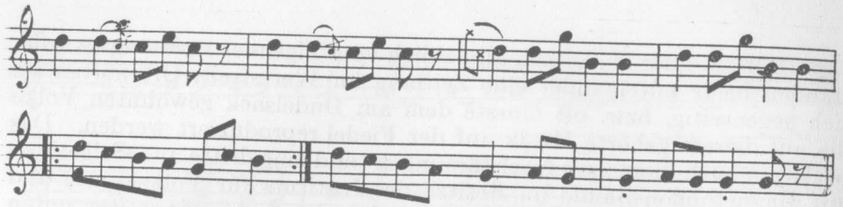
Dort, wo der Dudelsack allmählich vom Zigeuner verdrängt wurde, standen beide miteinander eine Zeitlang im Wettstreit. Oft hörten sie sich gegenseitig, bzw. oft musste dem am Dudelsack gewöhnten Volke die auf diesem gehörte Musik auf der Fiedel reproduziert werden. Das bezeugen auch diese zwei Nachahmungen (und eine dritte aus »Szigetköz« auf Magnetophon-Bande im Besitze des Instituts für Volkskunst) und einige dudelsackartige Tanzstücke auf der Geige, die wir weiter unten sehen werden.

Noch auffallender ist, dass man das beliebte Instrument auch mit der menschlichen Stimme, mit Gesang nachahmte. Das nachstehenden Beispiel ist phonographisch aufgenommene Dudelsack-Imitation aus Gebieten, wo zur Zeit der Sammelarbeit Dudelsackpfeifer nicht mehr gefunden werden konnten und die Dudelsackmusik nur noch in der Erinnerung der Alten fortlebte.

14.

M.F. 2829cd. Szany, Sopron m. — Veress.

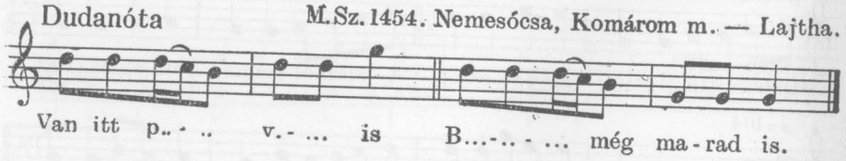




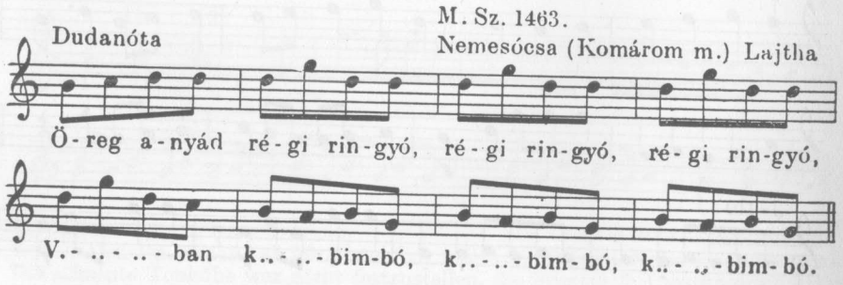
Diese Nachahmungen verraten, was als das Wesentliche der Dudelsackmusik betrachtet worden war: die diminuierte, variierte Vortragsweise und eine Motivik, die an die oben erwähnten »Extrakte« erinnert. Das heisst die Hexachord-Motivik, meist in Verbindungen wie: *do' sol sol fa mi fa sol* und *sol la sol do'*. Gleichzeitig zeigen sie auch die Richtung der Nachwirkung der Dudelsackmusik: sowohl in den gesungenen Liedern als auch in den Instrumentalstücken sind ihre Abkömmlinge zu finden.

In den primitiven, als »Dudelsacklied« bezeichneten und als selbständige »Volkslieder« notierten Weisen, ja auch in Dur-Liedern, die als Schweinehirtengesänge bezeichnet wurden, finden wir Manches, was mit den gesungenen Varianten der Diminutionen nahe verwandt ist. Auch diese sind zufällig umrissene Melodien, die kaum geschlossene Lieder genannt werden können und deren Text nichts anderes als ein schlüpfriger Stegreif ist.

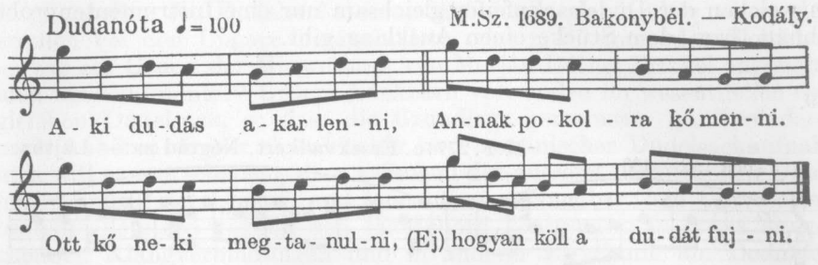
15.



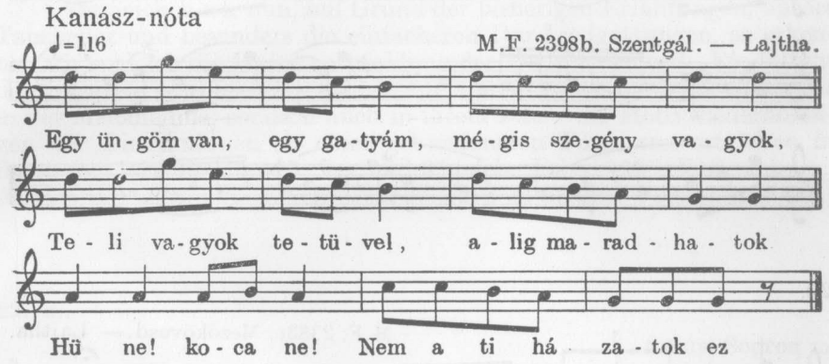
16.



17.



18.



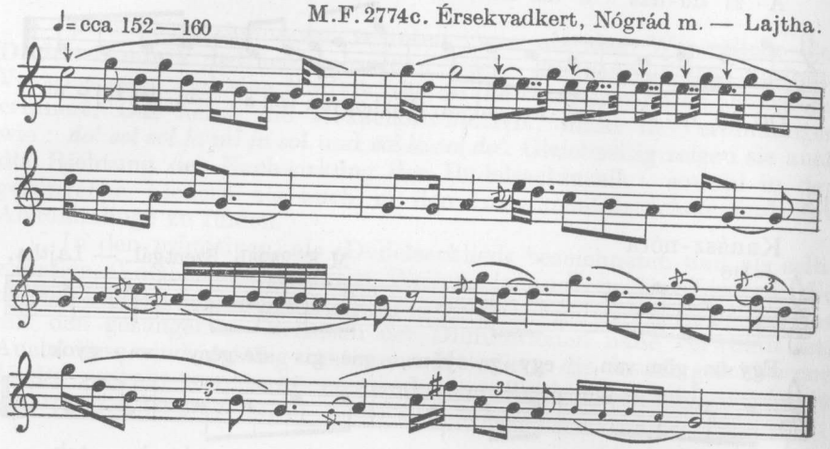
Dass eine Instrumentalmelodie nachträglich einen Text erhalten kann, habe ich bereits anderswo erörtert.[9] Wir kennen viele Tanzlieder bei welchen der tanzartige oder sonstige Text nur für einen Teil der Melodie genügt, das Weitere wird mit *tra la la* oder ähnlichen Silben ausgefüllt.[10] Bei solchen steht es ausser Zweifel, dass sie schon vorhandenen, ursprünglich instrumentalen Liedern unterlegt wurden. Dies gemeinsam mit dem oben Gesagten macht es begreiflich, dass sich aus der Diminutionsmusik gesungene Lieder mit Hexachord-Motivik abgetrennt haben mochten. Und wenn jemand trotzdem der Meinung wäre, wir hätten Gesänge mit der Melodie *do' sol sol fa mi fa sol* besessen und diese seien von unseren Dudelsackpfeifern, wie in Beispiel 3—4., zerstückelt

[9] Somogyer Tänze, S. 271.

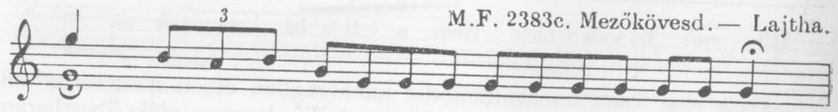
[10] Vargyas: Ugor réteg a magyar népzenében. (Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik.) Kodály-emlékkönyv (Kodály-Gedenkbuch) 1953 Nr. 43, 48, und 49 oder die Melodie des Porcsalmaer Stecken-Tanzes: MF 2719/b.

worden, so betrachte er die nachstehenden rubato Vor- und Nachspiele, in welchen der Dudelsackpfeifer gleichsam nur eine Instrumentenprobe abhält, bzw. dem Stücke einen Ausklang gibt.

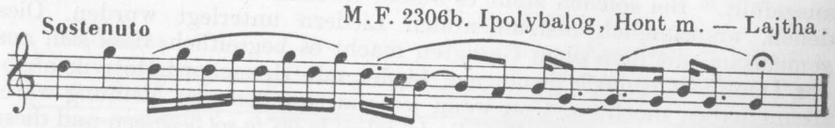
19.



20.



21.

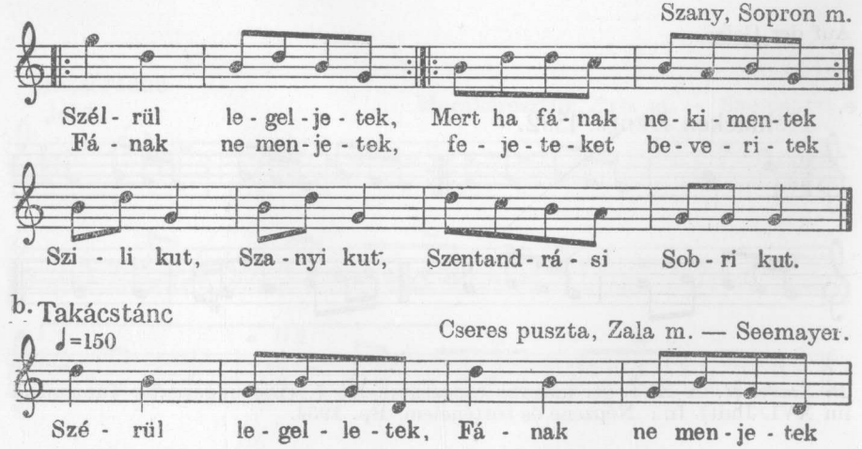


(Das Beispiel 19 wurde vom Sammler als »Dudelsack-Nachspiel-Phantasie« bezeichnet, B. 20 ist Anfangs-, B. 21 ist Endmotiv der Melodie.) Obgleich ohne den charakteristischen Rhythmus, können wir doch die Umrisse der vorangegangenen Motive erkennen. Das kann wahrhaftig nicht von gesungenen Melodien abstammen!

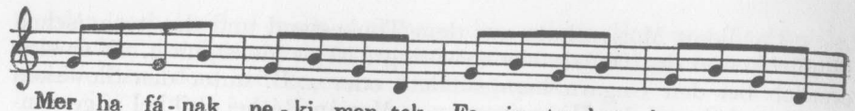
Da dieser Motivschatz aus dem Tonbestand und den technischen Möglichkeiten des Dudelsacks entspringt, ist es gleichgültig, ob er sich erstlich bei den Ungarn herausbildete oder z. B. unter den Slowaken — wie auf Grund der Hinweisung von Marián Réthei Prikkel angenommen werden könnte.[11] Unsere Nachbarn verwenden im wesentlichen den gleichen Dudelsack, so dass die Grundlage gemeinsam ist. Trotzdem, nach Anhören einiger slowakischer und rumänischer Dudelsackaufnahmen will es uns scheinen, dass zwischen der äusserst einheitlichen Diminutionsmusik der Ungarn und jener unserer Nachbarn ein Unterschied besteht. Letztere wenden den Hexachord-Tonbestand in etwas abweichenden Klangverbindungen und in anderer Rhythmik an. Demnach wäre die Motivik *do' sol sol fa mi fa sol* ungarischen Ursprungs. Das in Betracht kommende Material ist hingegen derart gering, dass wir uns mit dieser Frage vorläufig noch nicht gründlicher befassen können.

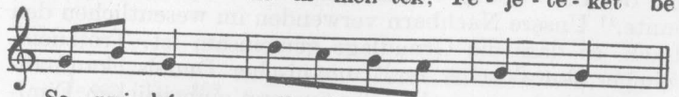
Vergleichen wir nun, auf Grund der bisherigen Erfahrungen, unsere Tanzlieder und besonders die einfacheren Dur-Liedgattungen, so erkennen wir sogleich die Weiterentwicklung der Dudelsackmusik. Die folgenden Beispiele bewahren die Erinnerung an die Dudelsackmusik nicht nur in der Melodielinie, sondern auch in ihrem Bau : die Motivwiederholungen der Diminutionen zu einer gebundeneren Form erstarrt leben in ihnen fort. (22b, c, 24., 25., 26. und 33. siehe Ethn. 1935. V. Seemayer : Adatok néptáncaink ismeretéhez. (Beiträge zu unserer Volkstanzkunde.)

22. a.,



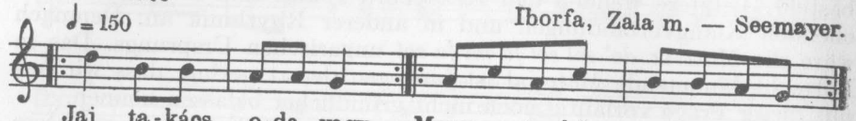
[11] Die Tänze des Ungartums, S. 143—144.

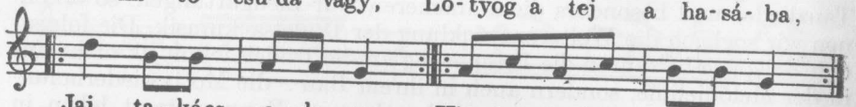




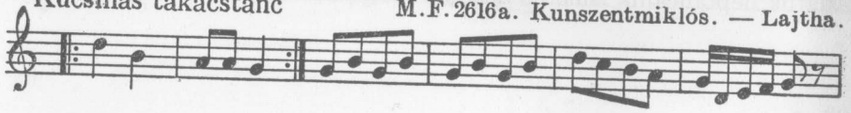
c. Takácstánc

♩= 150 Iborfa, Zala m. — Seemayer.



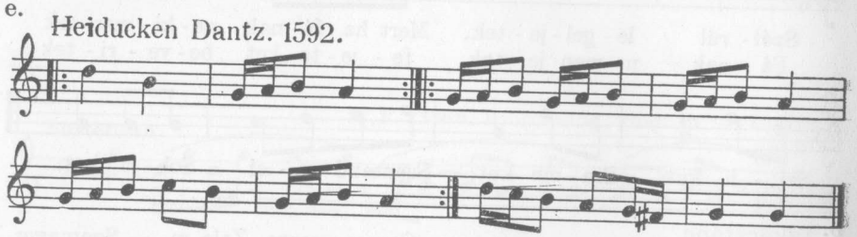


d. Kucsmás takácstánc M.F. 2616a. Kunszentmiklós. — Lajtha.



Auf der Geige.

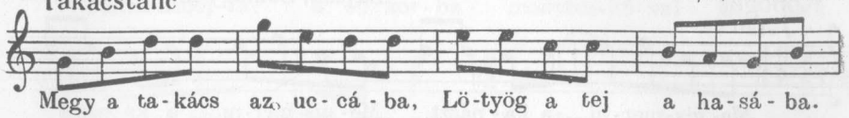
e. Heiducken Dantz. 1592.

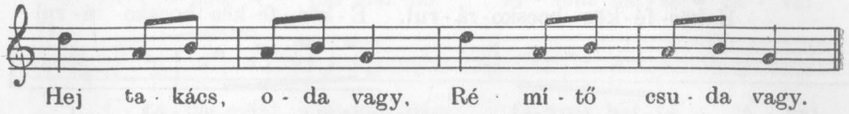


B. Szabolcsi: A XVI. sz. magyar tánczenéje No 7. (Die ungarische Tanzmusik im XVI. Jhdt). In: Népzene és történelem. Bp. 1954.

23.

Takácstánc Gr. 31/B/b. Karád.



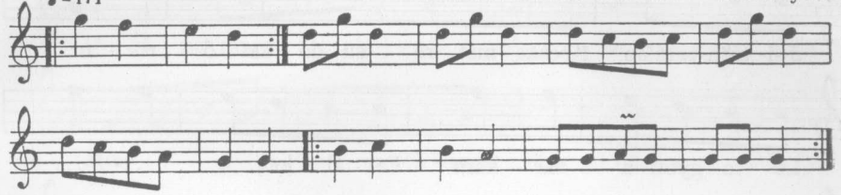


Variante siehe Somogyer Tänze S. 248, Nr. 50., noch bezeichnender in der »wiederholenden«, typisch instrumentalen Form.

24.

Mozsártánc

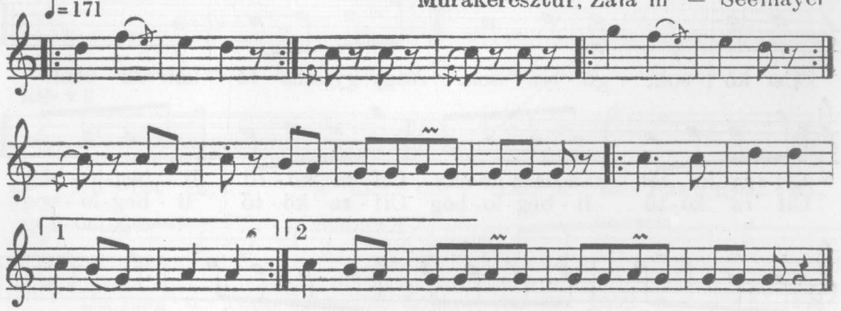
♩= 171 Murakeresztúr, Zala m. — Seemayer.



25.

Mozsártánc

♩= 171 Murakeresztúr, Zala m — Seemayer



Anmerkung des Sammlers: einst von Dudelsackpfeifern geblasen, später von Zigeunermusikanten gespielt.

26.

Kopogos

♩=120

Bajcsa, Somogy m. — Seemayer

Me- gis-mer-ni a ka-nászt, Me- gis-mer-ni a ka-nászt
É-kës- fé-kës bocsko-rá-rul, É-kës-fé-kës bocsko- rá- rul

é-kës já-rá - sá - rul,
ta-risz-nya-szij - já - rul,

A két ág - ra ki - sod-rott fe - ke - te baj - szá - rul.

Jel- mën-tem én Kecske-mét-re sű-dő-ket ő röz - ni

Lë fa-gyott a sar - kam, Fel-ál-lott a .. . ...

É-des-ked-ves ko-mám-asszony, Se- gél-jën kee raj- tam.

Csi-kó sok, gu-lyá-sok. Vagy gyakha-tó kan-dá- szok

3 volta

Cif ra kö-tőt kan-dász-né-nak Cif-ra kö-tő li - beg-lo-bog
Cif ra kö-tő li-beg-lo-bog Cif-ra kö-tő li - beg-lo-bog
Kandász .. - ... i - zeg-mo-zog

Hüccs ki disz- nó ja be-rek-ből csak a fü - le lát - szik

Kandászboj-tár a bo-kor-ba menyecs-ké-vel ját - szik.

El- szö-kött a vén disz-nó ki - lenc ma-la - cá - val

U- tá-na mënt a kan-dász fé-nyes bal-tá - já - val.

Kandász hajt-ja ma-la-cát, Já- ger ....-... a lá-nyát

U - tá - na megy a boj - tár fé-kom te-rin - get - te.

Mér ...-....-.. sze-re-tő-met, eb-ad-ta né-mët-je.

A disz-nó-hús a kan-dá-szé, a disz-nó-hús a kan-dá-szé,

A disz-nó-sz.. a boj-tá-ré, a disz-nó-sz.. a boj-tá - ré

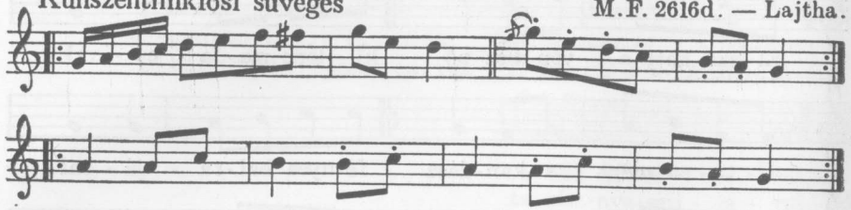
Ap-rót sz.-... a disz-nó, rakd a ta-risz-nyád-ba,

Ha meg-u-nod ma-ga-dat, ra-ko-gasd a szád - ba.

Anmerkung des Sammlers: »Wurde auf Langflöte oder Dudelsack gespielt, aber auch gesungen.« Ein bekanntes fünfstufiges Schweinehirtenlied wird in dudelsackr artiger, zersplitterter Form gesungen, dabei wendet sich aber die Diminution nach Dur.

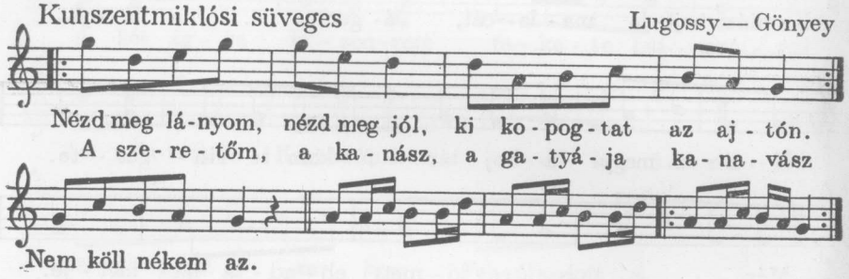
27 a.

Kunszentmiklósi süveges M.F. 2616d. — Lajtha.



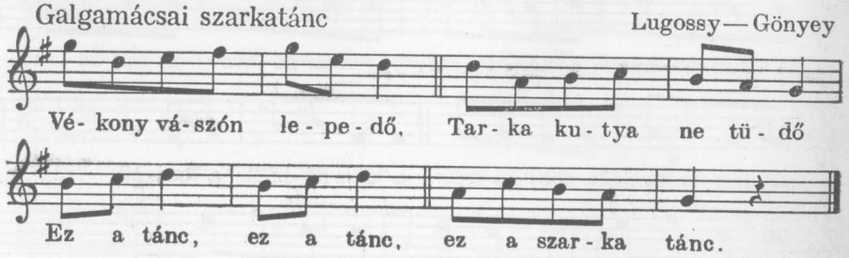
b.

Kunszentmiklósi süveges Lugossy — Gönyey



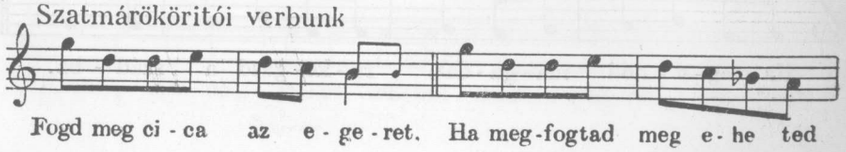
c.

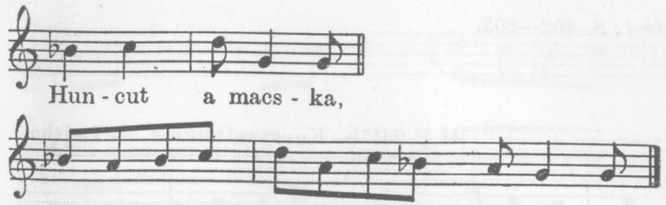
Galgamácsai szarkatánc Lugossy — Gönyey



28.

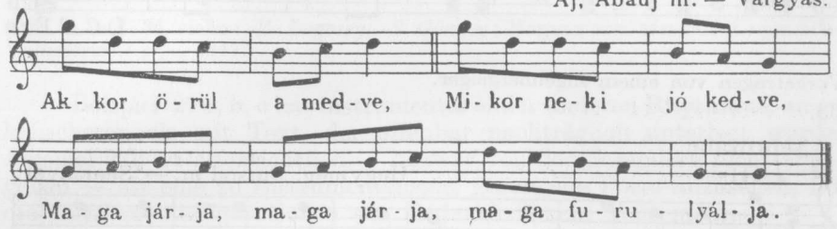
Szatmárököritói verbunk





29.

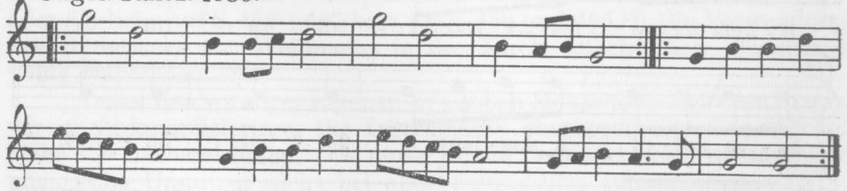
Áj, Abaúj m. — Vargyas.



Melodie des sog. »Bärenspiels«.

30.

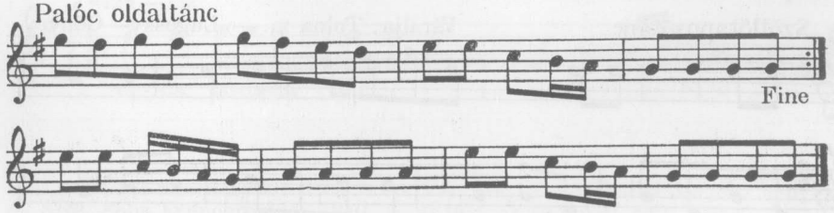
Ungrl. Tantz. 1689.



B. Szabolcsi: A XVII. sz. magyar világi dallamai. (Ungarische weltliche Melodien im XVII. Jhdt.) Nr. 69.

31.

Palóc oldaltánc



Marián Réthei Prikkel; S. 202—203.

32.

Egerészőtánc

♩=126

M.F. 2617b. Kunszentmiklós. — Lajtha.

1. 2. Fine

1. 2. D.C. al Fine

Vorgetragen von einem Zigeunergeiger.

33.

Seprőtánc

♩=141

Hegymeg, Borsod m. — Seemayer.

Ku - ko - ri - ca csősznek állt a .. ..

E - gyik tör - te má - sik tisz - tí - tot - ta tot - ta.

Rí - va szë - di a kis - lány a ba - bot, ba - bot,

Mert né - ki ja .. .. jól be - ra - kott ra - kott.

34.

Szöllőtaposótánc

Váralja, Tolna m. — Lugossy—Gönyey

(27b, c. und 34. siehe: *E. Lugossy—S. Gönyey:* Magyar népi táncok. (Ungarische Volkstänze.) Bp., 1947.)

Beispiel 27 a, b, c hat instrumental einen anderen Rhythmus, einen logischeren als mit Text, der offenbar nachträglich unterlegt wurde. Beispiel 27b ist offensichtlich — obzwar von den Sammlern nicht angegeben — als eine zu Instrumentenspiel gesungene Form anzusehen, für die Instrumentalfigurationen am Ende blieb kein Text mehr.

Das letzte Beispiel (B. 34) erinnert auch an gewisse, zu Weihnachtsspielen gesungene Melodien. Einige dieser stehen den obigen und überhaupt der Dudelsackmusik tatsächlich ganz nahe, umso mehr, da sie die Art von Wiederholungen winziger Motive in noch gesteigertem Masse enthalten. (Siehe: Corpus Musicae Popularis Hung. II., Nr. 501 oder ähnliche auf S. 466—467 bzw. 487—488 und 495.[12]) Die Verwendung des Dudelsacks zur Weihnacht in der Kirche macht diese Beziehung völlig wahrscheinlich.

Ausser den vorangegangenen, typischen Hexachord-Melodien finden wir auch kompliziertere, für Instrumente eher geeignete Tanzstücke. Siehe die nachstehenden. (Es muss jedoch bemerkt werden, dass der ungarische Ursprung nicht bei allen einwandfrei angenommen werden kann.)

35.

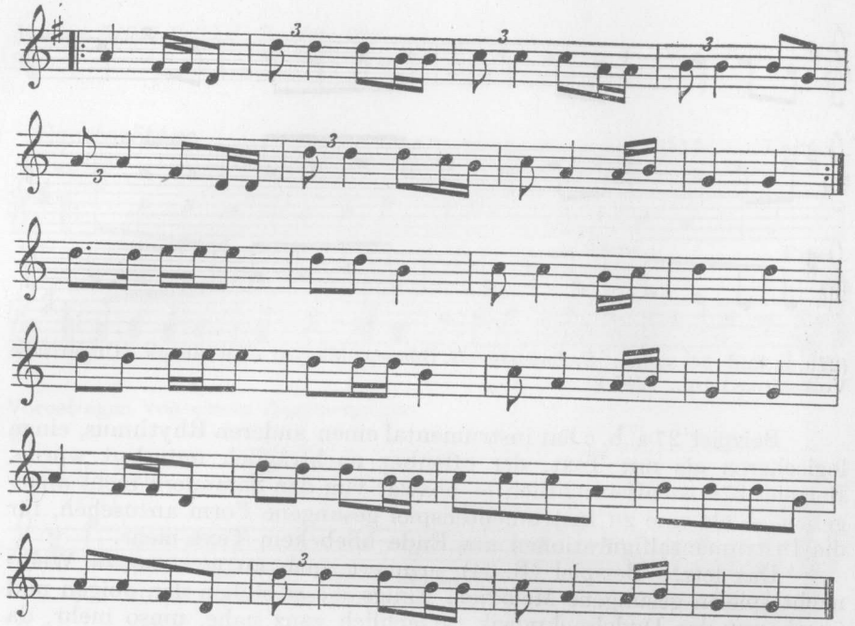
Cigánytánc

♩=126—132

M.F. 2769a. Monor. — Lajtha.

ta - da ta-da-da etc.

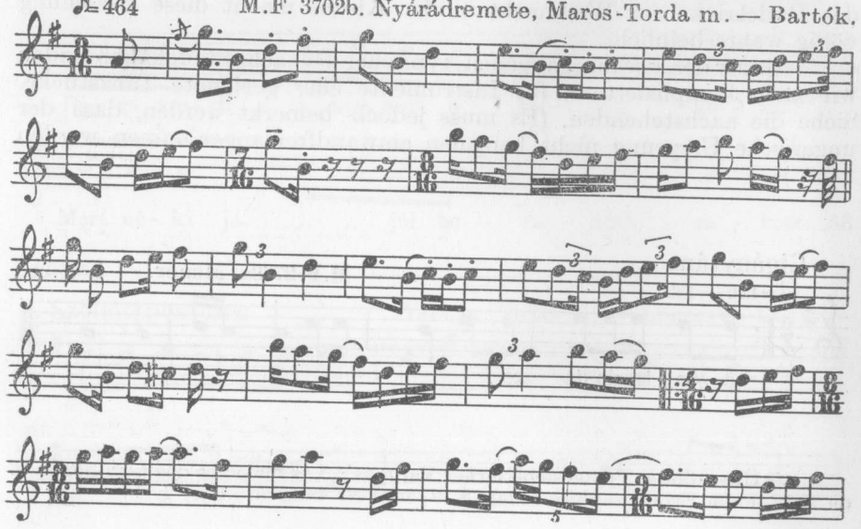
[12] Über diesen Typus siehe ferner Vargyas: Les mélodies des jeux hongrois de Noël, Folia Ethnographica 1950., S. 97 und Nr 4ab, 5ab, 6ab, 7—8.

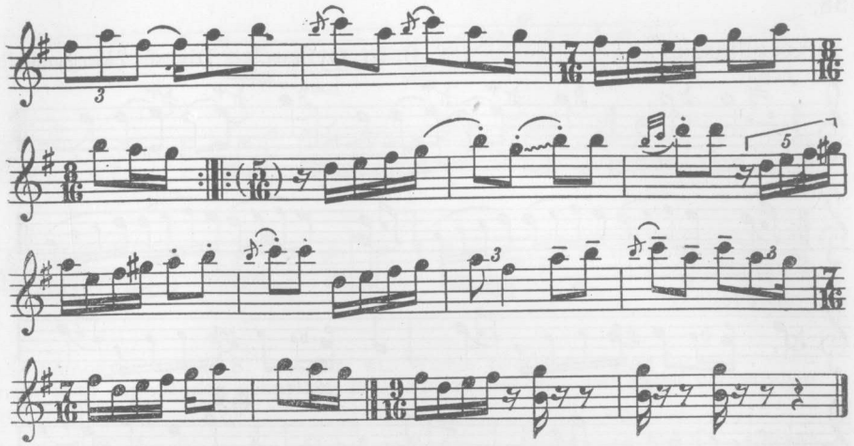


36.

Sima sebes

♪=464 M.F. 3702b. Nyárádremete, Maros-Torda m. — Bartók.

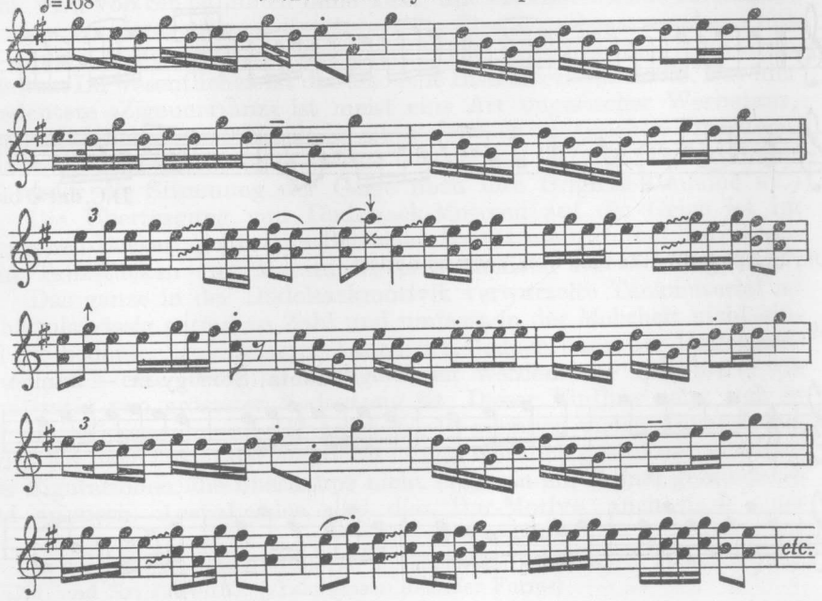




37.

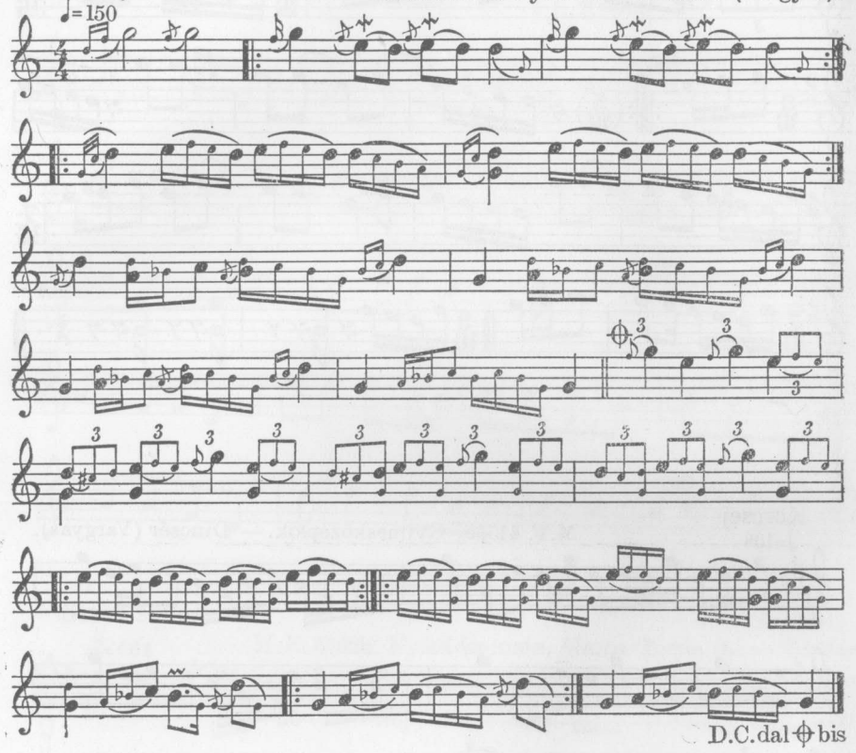
Kercsej

♩=108 M.F. 4155c. Gyimesközéplok. — Dincsér (Vargyas).



38.

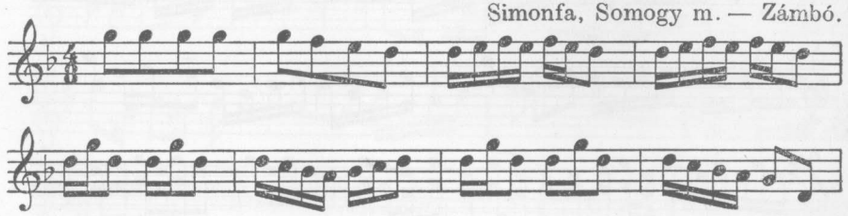
Korobjászka ♩=150 M.F. 4154b. Gyímes. — Dincsér (Vargyas).

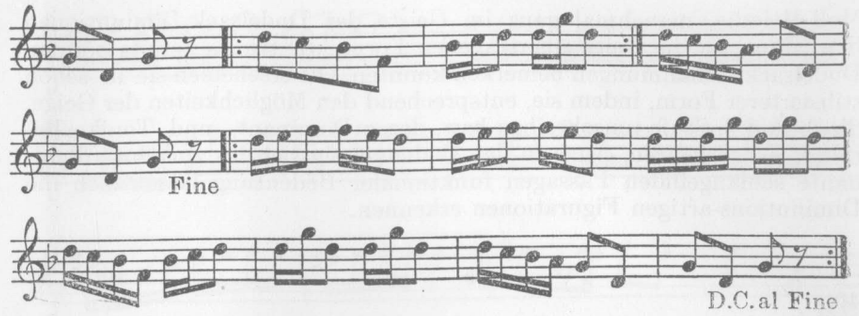


Die Beispiele 37—38 sind von Vargyas notiert.

39.

Simonfa, Somogy m. — Zámbó.





Siehe Somogyer Tänze, S. 241, Nr. 41. Wurde »Dudelsacktanz« benannt, doch tanzte man darauf den schnellen Tschardasch. Ist auf der Geige vorgetragen worden.

Die Motivik der Simonfaer Geigenmelodie — obzwar in Moll — verrät trotzdem ihre zweifellose Abstammung vom Dudelsack, wie schon der Name.

Nr. 35 ist zwar eine gesungene Melodie, wie es die den Tönen unterlegten Silben bezeugen, doch weist dies nur auf eines besonders bezeichnende Vortragstechnik der Zigeuner hin. Die den Tanz begleitende Musik wird von Singstimmen ohne Text, mit instrumentalen Verschnörkelungen vorgetragen, was die übrigen im Chor »bassbrummend« — mit den Lippen puffende Töne erzeugend — in komplizierten Rhythmen begleiten. Im wesentlichen ist das also eine Instrumentalmelodie. Der hier angedeutete »Zigeunertanz« ist meist eine Art ungarischer Werbetanz, mit ziemlich heterogener Musik. Es gibt ihrer viele ungarischen Ursprungs. Nr. 37—38 sind Stücke eines csángó Geigers aus Gyimes. (Der Sammler gab weder die Stimmung der Geige noch ihre Original-Tonhöhe an.)

Die Übertragung von Dudelsack-Motiven auf die Geige ist im Karpathen-Becken nicht ohne Beispiele. Bartók stellt in den instrumentalen Tanzstücken von Maramures eine ähnliche Entwicklung fest.[13]

Das ganze in der Dudelsackmotivik verwurzelte Tanzmaterial ist verhältnismässig gering an Zahl und umfasst in der Mehrheit nicht einmal die bedeutendsten unserer Tanzlieder. Jedoch kann der Dudelsackmusik auch eine Wirkung nachgewiesen werden, die qualitativ wie quantitativ von grösserer Bedeutung ist. Dieser Einfluss zeigt sich in den sog. »Figuren« unserer Tanzstücke. In ziemlich vielen Tanzstücken finden wir nach einer oder mehreren formal merklich geschlossenen Melodien Figurationen, die überhaupt nicht mehr an ein formal gebundenes Lied erinnern. Ausnahmslos sind dies Dur-Motive, auch nach einer

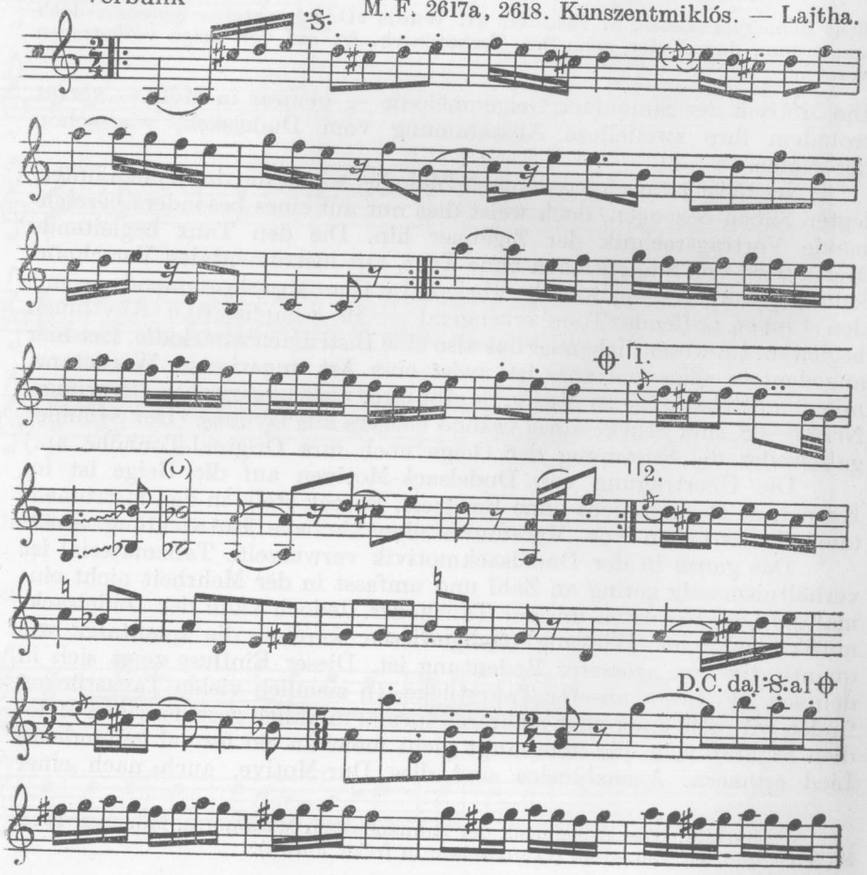
[13] Bartók: Die Volksmusik der Rumänen von Maramures, München 1923. S. XXI. und Nr. 136—163. (»Tanzweisen in freier Form«).

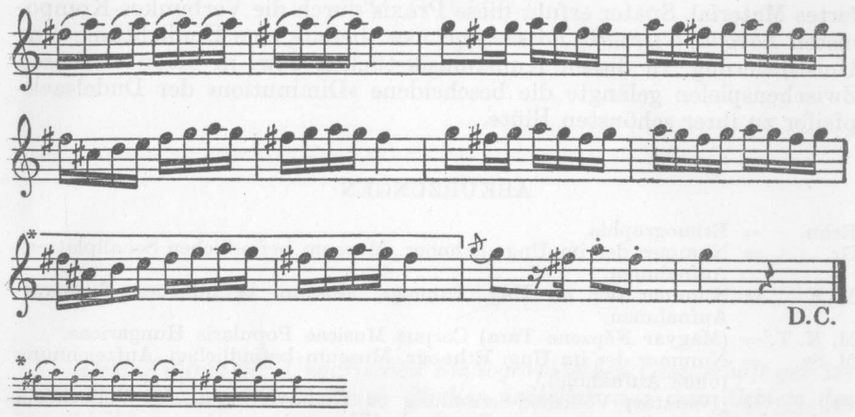
Moll-Melodie, manchmal ganz im Geiste der Dudelsack-Diminutionen bzw. ihrer auf die Geige übertragenen Form, wie wir es bereits bei den Dudelsacknachahmungen bemerken konnten. Oft erscheinen sie in schon stilisierterer Form, indem sie, entsprechend den Möglichkeiten der Geige, die 2. und 3. Stufe umschreiben bzw. deren Dominant- und Tonikacharakter hervorkehren. Auch in den skalenmässig sich bis zur Unterdominante schlängelnden Passagen funktionaler Bedeutung lassen sich die Diminutions-artigen Figurationen erkennen.

40.

Verbunk

M.F. 2617a, 2618. Kunszentmiklós. — Lajtha.





Die mit Text gesungene Variante dieses Stücks ist möglicherweise auch eine nachträgliche Textunterlegung. Das wird durch die ziemlich instrumentalen Kadenzen der gesungenen Form bestärkt und auch durch die ungewöhnliche Form selbst. Ursprünglich muss es trotzdem eine gesungene Melodie gewesen sein, deren Typus wir in unseren Volksliedern finden können. (Siehe z. B. Pt. 363.)

Die Tatsache, dass die Figuration auch nach Mollmelodien in Dur erscheint, ist ein Beweis für das intensive Fortleben der Erinnerung an die Dudelsack-Diminutionen. Solche Figuren nach der Melodie kommen in unseren Tanzstücken sehr häufig vor. Die nicht in Rechnung zu ziehenden besonderen Typen ausser acht lassend, finden wir solche Figurationen in 39 von 292 durchgesehenen Melodien, was 13,4% bedeutet, d. h. jedes achte instrumentale Tanzstück ist in dieser Art. Siehe z. B. *Lajtha:* Kőrispataki gyűjtés (»Sammlung in Kőrispatak«) Nr. 5, 15. Anmerkung, Nr. 16, 18 und 18 Anmerkung, Nr. 42, Széki gyűjtés (»Széker Sammlung«) Nr. 5 und 14.

In diesem Zusammenhang steht das Problem ähnlicher Erscheinungen in der Verbunkos-(Werbetanz-)Musik[14] des XIX. Jahrhunderts. Die sogenannte »Dísze« (»Verzierung«) (virtuos figuriertes Zwischenspiel) der Verbunkos-Weisen stammen offensichtlich aus der gleichen, traditionellen Praxis. Die ersten Meister des Verbunkos, die grossen Primas, in erster Reihe *Bihari* (Anfang XIX. Jhdt.) spielten offenbar überlie-

[14] Eine Art Tanzmusik, deren instrumentales, von Zigeuner-Kapellen vorgetragenes, stark figuriertes Musikmaterial von westlichen Komponisten (in Werken ungarischer Motivik) am meisten nachgeahmt worden ist. (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert u.a.)

fertes Material. Später erfuhr diese Praxis durch die Verbunkos-Komponisten *Lavotta, Csermák, Rózsavölgyi* usw. bereits eine Umdichtung, eine Umstilisierung. In diesen Kunstmusikstücken bzw. in deren virtuosen Zwischenspielen gelangte die bescheidene »Diminution« der Dudelsackpfeifer zu ihrer schönsten Blüte.

ABKÜRZUNGEN

Ethn. = Ethnographia
Gr. = Nummer der im Ung. Ethnogr. Museum befindlichen Schallplatten-Aufnahmen.
M. F. = Nummer der im Ung. Ethnogr. Museum befindlichen Fonograf-Aufnahmen.
M. N. T. = (Magyar Népzene Tára) Corpus Musicae Popularis Hungaricae.
M. Sz. = Nummer der im Ung. Ethnogr. Museum befindlichen Aufzeichnung (ohne Aufnahme).
Pt. = (Példatár) Volkslied-Sammlung zu Kodálys Ungarische Volksmusik 1952. (Zusammengestellt von L. Vargyas.)

In Notenbeispielen zeigen die Namen rechts oben die Sammlungsort (in der von den Sammlern angegebenen Form) und den Sammler. Im Klammer steht der Name dessen, von dem die Notation der Aufnahme stammt.

NACHWORT

Dem Auftrag der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft gemäss haben wir in unser Gedenkbuch Studien lediglich aus dem Gebiete der Musikfolklore aufgenommen. Unsere Gesellschaft ging von der Überzeugung aus, dass sie dem Andenken Bartóks ein würdiges Denkmal setzt, wenn sie durch gründliche Arbeit seine Lehre, die Musikfolklore, weiterführt. Deshalb enthält unser Sammelband nur solche Originalstudien, die sich mit Fragen der Volksmusikforschung beschäftigen, jedoch weder auf Bartóks Werk als Komponist noch auf andere musikwissenschaftliche Fragen näher eingehen. In zwei Fällen dehnten wir diese engen Grenze aus, nämlich mit der Veröffentlichung der Artikel von C. Brăiloiu und W. Beljaew. Diese sind zwar keine Studien über die Musikfolklore im engeren Sinne, berühren aber einerseits in mehreren Punkten — wenn auch in bezugnehmender Form — die Fragen der Volksmusik, andrerseits ist ihr Thema für die Volksmusikforschung bedeutend (sei es die Pentatonie oder die Anfänge der Mehrstimmigkeit, die zur Erforschung der Mehrstimmigkeit in der Volksmusik dient). Unser Sammelband müsste viel umfassender sein, sollte er die bedeutenden Musikfolkloristen aller Nationen vereinigen, was ursprünglich unser Ziel war. Aber infolge der Kürze der uns zur Verfügung stehenden Zeit gelang es uns einerseits nicht, jeden zu erreichen, andrerseits konnten einige Autoren ihr früher gegebenes Versprechen nicht einhalten.

In unserer Zusammenstellung erhielt die Volksmusik Osteuropas einen besonderen Platz. Damit wollten wir auch im Sinne von Bartók handeln, der sein Wirken auf diesem Gebiet am stärksten entfaltete und wo sein Werk am meisten einer Weiterführung harrt.

Obwohl die Reihe unserer Mitarbeiter nicht vollständig ist, sind wir dennoch davon überzeugt, dass sie genügend umfangreich ist, die Wissenschaft der Musikfolklore zu vertreten und dem universellen Geist Bartóks würdig zu sein.

Die Redakteure

POSTFACE

Chargés par la Société Ethnographique Hongroise, nous avons rédigés ce livre consacré à la mémoire de Bartók composé exclusivement d'études relevant du domaine du folklore musical. Notre Société est convaincue d'honorer le mieux la mémoire de Béla Bartók et d'une façon digne d'une société scientifique, en offrant une contribution sérieuse à la science préférée de Bartók: au folklore musical. Pour cette raison, ce volume ne comprend que des études originales traitant des questions concrètes des recherches cocernant ce folklore, études qui ne s'occuppent pas de l'oeuvre de Bartók en tant que compositeur, ni d'autres questions touchant la science musicale. Il n'y a que deux cas dans lesquels cette conception a été élargie: c'était au sujet des articles de C. Brăiloiu et V. Beljaev. Malgré le fait que les articles en question ne sont pas, d'une façon stricte, des études de folklore musical, ils touchent les problèmes de celui-ci sur plusieurs points, et, d'autre part, le thème de ces articles est important du point de vue des recherches sur le terrain de cette branche du folklore (p. e. la pentatonie, les origines de la polyphonie, offrant des conclusions quant aux recherches dans le domaine de la polyphonie populaire).

Le présent volume devrait avoir des cadres beaucoup plus larges. Toutefois, le temps disponible était trop court pour pouvoir nous mettre en rapport avec tous les auteurs qui pouvaient entrer en ligne de compte; d'autre part, plusieurs auteurs n'étaient pas en mesure de satisfaire à leurs promesses faites préalablement.

Dans cette collection, la musique populaire de l'Europe Orientale aura une place particulièrement en vue. De cette manière également, notre intention était d'honorer la mémoire de B. Bartók, qui a consacré la plus grande partie de ses activités aux études de ce genre; ses successeurs sont censés de continuer son oeuvre surtout dans ce domaine-ci.

Quoique la liste de nos collaborateurs ne soit pas complète, nous sommes d'avis qu'elle est suffisamment large pour représenter le folklore musical, ainsi que pour rendre hommage, d'une façon digne, à l'esprit universel de Béla Bartók.

Les Rédacteurs

POSTSCRIPT

In accordance with the request of the Hungarian Ethnographical Society, only papers treating the field of musical folklore were considered when we compiled the material for this Memorial Book. The members of the Society are of the opinion that the most genuine tribute to Bartók's spirit is to advance the science of musical folklore through worthwhile contributions to this field. Therefore this volume is restricted to original papers on various questions of folk-music and does not contain any evaluations of Bartók's oeuvre as a composer, nor does it treat other musicological problems. In the case of two articles, however, we relaxed these self-imposed limitations: C. Brăiloiu's and V. Beljaev's studies are not strictly studies in musical folklore, but they bear several references to the questions of folk-music, and their subjects are of significance for musical ethnology (whether relating to pentatony or to the origins of polyphony — valuable in exploring polyphony in folk-music).

We are aware of the fact that our list of authors is by no means exhaustive and that the papers included do not encompass every area of musical folklore. A much larger volume would have been needed to compile works by all the major experts of folk-music of every nation, as we originally intended. The fact is that time was too short to contact everybody who might have contributed, and some of those we were able to contact failed to send in the contributions they had promised earlier.

The folk music of Eastern Europe has received special emphasis in this compilation. We believe that this is in keeping with Bartók's spirit, for his greatest efforts were concentrated in this field and his work in this field is worth following up.

Though the list of contributors may be far from complete, we believe it is still comprehensive enough to be representative of the science of musical folklore and to be worthy of Bartók's universal genius.

The Editors

ПОСЛЕСЛОВИЕ

По поручению Венгерского этнографического общества настоящий юбилейный сборник мы составили из статей, посвященных исключительно музыкальному фольклору. Наше общество исходило из убеждения, что достойный научному обществу памятник Бартоку оно ставит, продвигая вперед серьезными трудами музыкальную фольклористику. Поэтому в сборнике помещаются оригинальные статьи, посвященные вопросам исследования народной музыки. В него не включены статьи о деятельности Бартока как композитора или о других вопросах музыкологии. Однако по отношению к двум статьям — К. Браилою и В. Беляева — мы отказались от соблюдения этих пределов. Эти статьи, правда, не являются очерками музыкального фольклора, взятого в строгом смысле слова, но с одной стороны в некоторых пунктах соприкасаются — хоть и в форме ссылок — с вопросами народной музыки, с другой же стороны их тематика имеет важное значение для исследования народной музыки (будь то пентатонии, или начала полифонии).

Чтобы соединить в сборнике значительных фольклористов-музыкологов всех стран, что и было нашей первоначальной целью, он должен был бы быть более объемистым. Но вследствие краткости находившегося в нашем распоряжении времени отчасти нам не удалось связаться со всеми компетентными учеными, отчасти же некоторые музыковеды не были в состоянии сдержать данное раньше обещание.

В сборнике мы придали особый вес народной музыке Восточной Европы. И этим мы намеревались действовать в духе Бартока, который развернул преобладающую часть своей деятельности именно на этой территории, и труд которого ожидает продолжения здесь же.

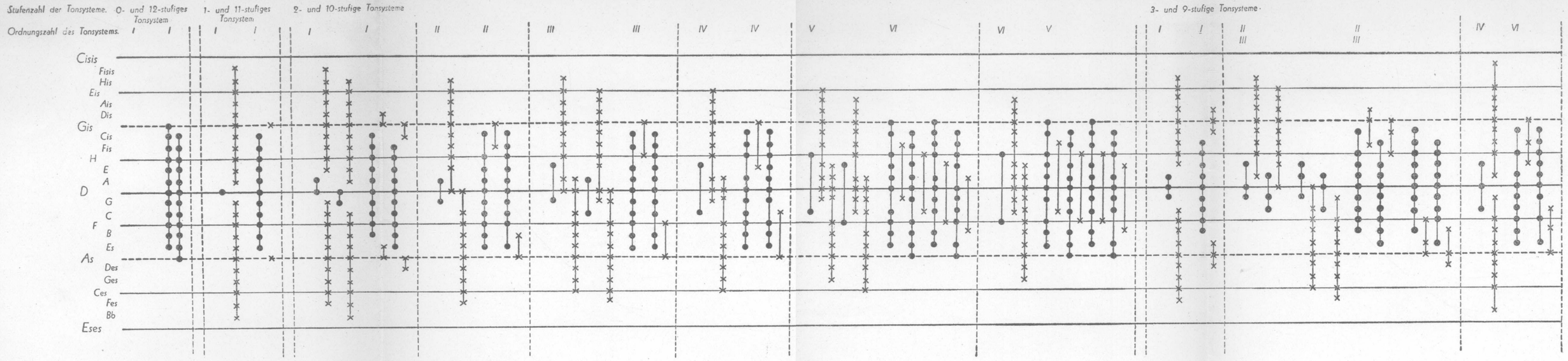
Если и список наших сотрудников не полон, мы считаем его достаточно охватывающим для того, чтобы сборник представлял науку — музыкальный фольклор и был достойным универсального духа Бартока.

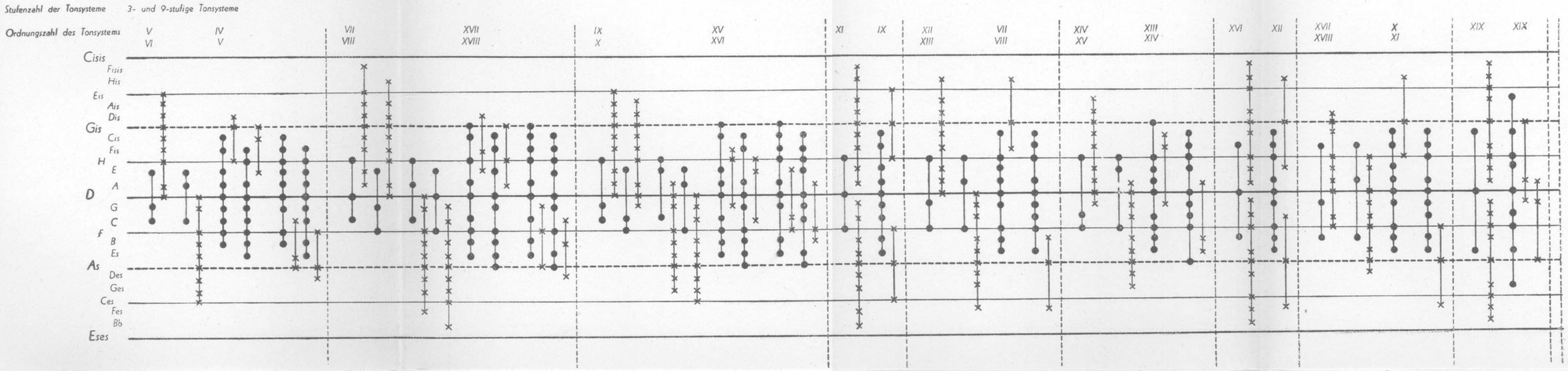
Редакторы

CORRIGENDA

Pag. 159., inc. 2., lin. 26. lege: movement actually occurs depends on factors . . .
Pag. 162., inc. 5., lin. 3. lege: We may begin with the function . . .
Pag. 166., ex. 20. et 21. commutentur.
Pag. 376., ex. 16., lin 2., syll. 14.: *μαι*
Pag. 380., ex. 22., lin. 1., syll 12.: *σὸ*
Pag. 401., super ex. 75. lege: de la troisième des *Trois chansons* . . .
Pag. 406., super ex. 102. lege: *Arabesque* fleure . . .
Pag. 418., ex. 162., nota 2.: *la*.

Béla Avasi: Tonsysteme aus Intervall-Permutationen III. Tafel





Stufenzahl der Tonsysteme. 4- und 8-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. I I II III II III IV IV V XXXIII VI VII XXV XXVI VIII IX XXXI XXXII XXIX XI XII V VI XIII

Cisis Fisis His Eis Ais Dis Gis Cis Fis H E A D G C F B Es As Des Ges Ces Fes Bb Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 4- und 8-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. XIV XV XVIII XIX XVI XVII XXIII XXIV XVIII XIX XXVII XXVIII XX XXII XXI XXII XIV XV XXIII XL XXIV XI XXV XXVI IX X XXVII XXVIII XX XXI

Cisis Fisis His Eis Ais Dis Gis Cis Fis H E A D G C F B Es As Des Ges Ces Fes Bb Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 4- und 8-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. XXIX XXX | XII XIII | XXXI | XXX | XXXII | XVI | XXXIII | VII | XXXIV XXXV | XXXV XXXVI | XXXVI | XVII | XXXVII XXXVIII | XLI XLII | XXXIX XL | XXXVII XXXVIII | XLI | XXXIV | XLII | XXXIX | XLIII | XLIII

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 5- und 7-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems I | I | II III | XXXI XXXII | IV V | XIX XX | VI | II | VII VIII | XI XII | IX X | XXIII XXIV | XI XII | XXVII XXVIII | XIII | L

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 5- und 7-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. XL XLI | XLIV XLV | XLII XLIII | XXXIV XXXV | XLIV XLV | LI LII | XLVI | LVII | XLVII XLVIII | XLVIII XLIX | XLIX | XXXVI | L LI | XXV XXVI | LII LIII | XXXVII XXXVIII | LIV LV | XLVI XLVII

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 5- und 7-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. LVI LVII | XIXXX XL | LVIII LIX | LXII LXIII | Gisis | LX LXI | LX LXI | LXII LXIII | LVIII LIX | LXIV LXV | LXIV LXV | Gisis | LXVI | Aisis LXVI

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses

Asas | Asas | Geses

Stufenzahl der Tonsysteme. 5- und 7-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. XIV XV | XV XVI | XVI | XLI | XVII XVIII | VI VII | XIX XX | XXI XXII | XXI XXII | LIII LVI | XXIII | V | XXIV XXV | XIII XIV | XXVI XXVII | XXIX XXX

Cisis Fisis His Eis Ais Dis Gis Cis Fis H E A D G C F B Es As Des Ges Ces Fes Bb Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 5- und 7-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems. XXVIII XXIX | IX X | XXX XXXI | XVII XVIII | XXXII XXXIII | III IV | XXXIV | VIII | XXXV XXXVI | XLII XLIII | XXXVII | XXXIII | XXXVIII XXXIX | LV LVI

Cisis Fisis His Eis Ais Dis Gis Cis Fis H E A D G C F B Es As Des Ges Ces Fes Bb Eses

Stufenzahl der Tonsysteme. 6-stufige Tonsysteme

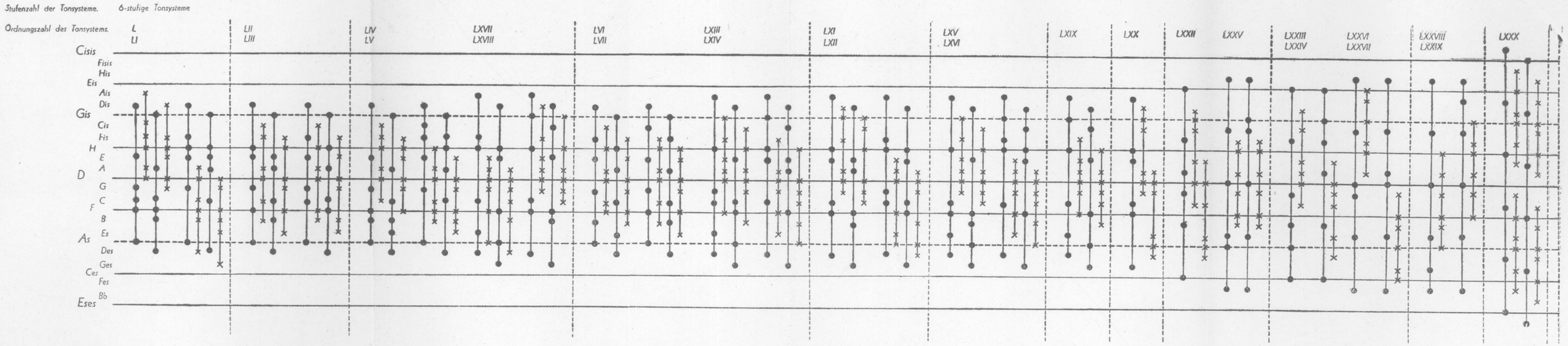
Ordnungszahl des Tonsystems. I | II III | IV V | XLIV XLV | VI | LXVIII | VII VIII | XXVII XXVIII | IX X | XI | XLVI | XII | XXXV | XIII | XXXIII | XIV XV | XVI XVII | XXXI XXXII

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, As, Es, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses

Stufenzahl der Tonsysteme 6-stufige Tonsysteme

Ordnungszahl des Tonsystems XVIII XIX | XX XXI | XXII XXIII | XLII XLIII | XXIV XXV | XXVI | XXIX XXX | XXXIV | LVIII | XXXVI XXXVII | XXXVIII XXXIX | LIX LX | XL XLI | XLVII | LXXI | XLIX

Cisis, Fisis, His, Eis, Ais, Dis, Gis, Cis, Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, As, Es, Des, Ges, Ces, Fes, Bb, Eses


Stufenzahl der Tonsysteme.
6-stufige Tonsysteme
Ordnungszahl des Tonsystems.
L
LI
LII
LIII
LIV
LV
LXVII
LXVIII
LVI
LVII
LXIII
LXIV
LXI
LXII
LXV
LXVI
LXIX
LXX
LXXII
LXXV
LXXIII
LXXIV
LXXVI
LXXVII
LXXVIII
LXXIX
LXXX
Cisis
Fisis
His
Eis
Ais
Dis
Gis
Cis
Fis
H
E
A
D
G
C
F
B
Es
As
Des
Ges
Ces
Fes
Bb
Eses