

Festschrift Walter Wiora

Festschrift
Walter Wiora

Bärenreiter

Diese Beobachtung, die sich übrigens in gleicher Weise auch an dem Volkstanz machen läßt, dort nämlich, wo er noch nicht „gepflegt“ wird, sondern freiem Wachstum und freier, improvisatorischer Gestaltung unterliegt, ist, so möchte ich meinen, für die musikalische (und choreographische) Volkskunde von einer recht großen Wichtigkeit. Sie macht uns darauf aufmerksam, daß wir vielfach mit ganz anderen Formen der musikalischen Gestaltung zu rechnen haben, als es den Eindruck machte, wo wir uns nur auf die „Melodie-sammlungen“ verließen, und glaubten, es sei damit getan, diese in sich abgeschlossenen Kleinformen als volksmusikalische Einheiten zu betrachten. Wir sollten uns damit nicht begnügen. Denn wenn wir „echte“ Volksmusik des ersten Daseins, selbstverständlich in dem Zusammenhang mit der volkskundlichen Situation, in der Funktion als fester Besitz der Grundsichten betrachten wollen, um wieviel mehr müssen wir sie auch in der musikalischen Gesamtsituation betrachten, nicht nur als isolierte Abstraktion! Diese Beobachtung ist freilich nicht ganz einfach. Geht doch die überlieferte Form dieses Musizierbrauchs allenthalben immer mehr zurück. Aber noch ist es Zeit, derartige Beobachtungen da und dort zu machen, die uns die überlieferte Volksmusik mitten in ihrem Gesamtrahmen erkennen lassen. Die musikalische Volkskunde sollte nicht zögern, diese noch vorhandenen Möglichkeiten in der Feldforschung zu nutzen.

LAJOS VARGYAS

Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn

Die Totenklage ist jene archaische Gattung der europäischen Volksmusik, die mit Recht als ein Überrest aus urgeschichtlichen Zeiten betrachtet werden kann. Dementsprechend hat man in Ungarn versucht, sie mit Ergebnissen unserer Vorgeschichte in Beziehung zu bringen, sogar sie zur Lösung vorgeschichtlicher Probleme zu benützen. Der kürzlich erschienene Band ungarischer Klagelieder¹ ermöglicht und verpflichtet uns, die früheren Folgerungen im Lichte des gesamten Materials zu überprüfen.

Die wichtigsten Ansichten unserer Forscher lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Kodály hat zuerst festgestellt, daß die Totenklage eine von den übrigen ungarischen Volksweisen völlig abgesonderte, formlose, diatonisch-rezitierende Gattung bildet, die zwei Untertypen enthält: eine engmelodisch-pentachordische und eine weiträumige Oktaven-Form². Szabolcsi hat diese zwei Formen mit einigen obugrischen Melodien in Zusammenhang gebracht³, ferner das Gebiet einer finnisch-ugrischen, ungebunden-rezitierenden Diatonik von jenem turk-tatarischer Pentatonik mit geschlossener Strophenbildung scharf abgegrenzt⁴. Verfasser dieser Zeilen hat Szabolcsis Pfad weiterverfolgt und darauf hingewiesen, daß eine Unzahl Volksweisen als rhythmisch erstarrte Abkömmlinge des Klageliedes aufgefaßt werden können, durch die der Kreis der ugrischen Entsprechungen sich auf eine bedeutende Gruppe der ungarischen Volksmusik ausbreiten läßt. Das sind nicht-pentatonische Melodien mit Kadenzten auf der 2. und 1. bzw. 5., 4., 2., 1. Stufe, deren Melodik die Abstammung aus einer Rezitation noch klar verrät⁵.

Im Jahre 1954 wurden die früheren Ansichten über die Urheimat der Finnougrier in Frage gestellt. Die Theorie von Erik Molnár⁶, die die Urheimat in die Mongolei versetzte, wurde von Szabolcsi in einer öffentlichen wissenschaftlichen Diskussion unterstützt, der, im Gegensatz zu seinen früheren Auslegungen, auf die Verbindung der ungarischen Toten-

¹ *Síratók — Laments*, in: *Corpus Musicae Popularis Hungaricae V*, hrsg. von L. Kiss u. B. Rajeczky, Budapest 1966. Im weiteren: *Laments*.

² Z. Kodály, *Die ungarische Volksmusik*, Budapest 1956 (Kap. V.); erstveröffentlicht (ungarisch) 1937.

³ B. Szabolcsi, *Oszttyák hősdalok — magyar siratók melódiái* (Ostjakische Heldenlieder — Melodien ungarischer Totenklagen), in: *Ethnographia* 1933, S. 71.

Ders., *Oszttyák és vogul dallamok. Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához* (Ostjakische und vogulische Melodien. Neue Angaben zum Problem der Klagelieder des ungarischen Volkes), in: *Ethnographia* 1937, S. 340.

⁴ B. Szabolcsi, *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz* (Elemente aus der Völkerwanderungszeit in der ungarischen Volksmusik. Angaben zu den östlichen Beziehungen der ungarischen Volksüberlieferungen), in: *Ethnographia* 1934, S. 138.

⁵ L. Vargyas, *Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik*, in: *Acta Ethnographica* 1950, S. 161. Ungarisch, erweitert: *Ugor réteg a magyar népzeneben*, in: *Zenatudományi Tanulmányok I*, S. 611, Budapest 1953. Es ist also unrichtig auf meine Studie so hinzuweisen, als habe sie sich mit der Pentatonik des Klageliedes befaßt. Vgl. *Laments*, S. 130, Anm. 175.

⁶ E. Molnár, *A magyar nép őstörténete* (Vorgeschichte des ungarischen Volkes), Budapest 1954.

klage mit der turk-mongolischen Pentatonik hingewiesen hatte, während Verfasser dieses Aufsatzes wieder den Unterschied zwischen dem Klagelied und dem finnisch-ugrischen Stil einerseits, dem turk-tatarischen, fünfstufig-strophischen Stil andererseits betonte.

Wie werden wir jetzt durch neues Material in dieser Hinsicht unterrichtet?

Vor allem hat sich herausgestellt, daß es kein einheitliches Klagelied gibt: es sind mehrere Typen, unter denen auch fünfstufige vorkommen. Einige seltenere Arten können zwar als gelegentliche Variationen aufgefaßt werden, die z. B. durch Umdeutung der Neben- und Hauptschlüsse aus 2–1 eine Reihenfolge 1–2 geformt hatten und dadurch eventuell phrygischen Eindruck zutage brachten. Diese außer acht lassend, haben wir noch immer sechs wichtige Typen, die sich auch geographisch absondern und für unsere Frage Bedeutung erhalten:

I. Die früher bekannte Oktavform, die diatonisch von der Oktave auf die Kadenz der 5. und 4. Stufe absteigt und dann über die Mollterz ($\flat_3$), aber ohne die 2. Stufe zu berühren, abwärts zur Tonika führt. Dieser Typus hat also im unteren – manchmal auch im oberen – Teil einen gewissen fünfstufigen Charakter, der obere Teil aber hat im allgemeinen eine ausgesprochene diatonische Prägung und fällt im übrigen völlig mit der engmelodischen Form zusammen. Er ist am reichlichsten vertreten und kommt im nördlichen Teil des Sprachgebietes vor (Vgl. *Laments* Nr. 1–3).

II. Eine Oktavform der „Großen Ebene“ mit Kadenz auf den Stufen 5, 4, 2, 1, mit Moll- oder Dur-Terz, also nicht pentatonisch (Vgl. *Laments* Nr. 91–92).

Die drei folgenden Typen haben ausgesprochen fünfstufigen Charakter und kommen in Siebenbürgen und in der Moldau vor:

III. Weiträumig, entweder mit Schluß auf do oder auf la, ja sogar auf sol: Ein Ebenbild der I. Form in ausgeprägter Pentatonik (Vgl. *Laments* Nr. 159).

IV. Dieser Typus hat gleichfalls Kadenz auf den Stufen 5, 4, 2, 1, aber in einer Interpretation, in der diese nicht als sol, fa, re, do der Dur-Reihe, sondern als re, do, la, sol der Fünfstufigkeit gedeutet werden. Sie stimmen also wieder mit dem Typus II mit Ausnahme der Pentatonik überein (Vgl. *Laments* Nr. 194).

V. Ein auf den Stufen do–re–mi psalmodierender Typus mit Endung auf la aus der Moldau (Vgl. *Laments* Nr. 199).

Zu diesen streng ortsgebundenen Arten zählt

VI. Der früher schon gekannte Pentachord-Typ mit Kadenz auf den Stufen 2 und 1; er ist jedoch über das ganze Sprachgebiet verbreitet und auch zahlenmäßig der bedeutendste (Vgl. *Laments* Nr. 4–9).

Sehr auffallend ist, daß alle diese Arten eng mit Volksliedtypen verknüpft erscheinen, als ob sich diese Weisen aus dem Klagelied entwickelt oder aber die Totenklage-Arten sich unter dem Einfluß dieser Volkslied-Typen entfaltet hätten. In dem Verbreitungsgebiet des I. Typus ist eine alte Weise stark vertreten, die als die kennzeichnendste Melodie dieser geographischen Gegend gilt.

a) *Parlando rubato*

1. Két he-te már a - vagy há - - rom, Hogynem lá - tom a ju - há - szom.

2. Áj, Kom. Abauj, Tschecoslowakei 1940

3. A - - molt jön már, én úgy lá - tom, 4. Fe-ke-te szó - rü 5. sza - má - ron.

1a 1b 2a 2b

2c 2d 2e 3a

4a 4b 5a 5b 5c

5d 5e 5f

b) *Parlando rubato*

Lo-vat lo-pott Fe-hér Lász - - ló A Fe-ke-te ha-lom a - - latt.

Kovácsi, Kom. Gömör, Tschecoslowakei 1940

El-vit-ték őt vig E - ger-be, Vig E-ger-nek tem-le - - cé - - be.

Diese Weise besteht aus Melodiezeilen, die in der Totenklage in ungebundener Reihenfolge frei variiert vorkommen.

Typus II (mitsamt Typus VI) zeigt jene Melodiestruktur, die ich in meiner oben angeführten Studie an ungarischen Volksweisen reichlich aufgezeigt habe und die seitdem auf Grund verschiedener neuer historischer Quellen als der Haupttyp altungarischer Tanzmusik angesehen wird. Auch in diesem Falle kann man einen „geographischen“ Zusammenhang feststellen zwischen dem Klagelied des geographischen Mittelpunktes und den verbreitetsten, gesamtungarischen Melodiearten. Die pentatonischen Typen III und IV entsprechen den ausgeprägten fünfstufigen Melodien der Szekler und Moldauer. Hier aber macht ein neues Forschungsergebnis den Zusammenhang völlig klar. Unter den Szeklern ist noch heute ein Liedtypus am Leben, die sogenannten *Keserves* („Jammerlieder“, „Trauerlieder“), die zum „Selbstbeklagen“ dienen und auch anlässlich der Bestattung gesungen oder vorgespielt werden. Diese bilden eine strophisch halb gebundene Form der dort üblichen, unge-

⁷ B. Sárosi, *Sírató és keserves* (Klagelied und Jammerlied), in: *Ethnographia* 1963, S. 117.

bundenen Totenklage, sind aber eng verwandt auch mit einigen Volksweisen von geschlossener Form⁷. Der Übergang vom formlosen Klagelied zu den gebundenen Volksweisen ist also dort noch zu beobachten.

Typus V endlich stimmt mit den sehr seltenen, archaischen psalmodierenden Melodien der Szekler und Moldauer — aber in ungebundener Form — vollständig überein.

Die erste Lehre dieses Materials ist also, daß ein fester Zusammenhang zwischen Totenklage und Volksliedtypen besteht, der sich auf Grund der Erfahrungen unter den Szeklern wirklich als eine Entwicklung von dem ungebundenen-formlosen Klagelied zu strophisch geschlossenen Liedformen zeigt. Meines Erachtens ist diese Frage hier die wichtigste, abgesehen davon, ob diese Entwicklung vom Text oder von der Melodie her geregelt wurde⁸. Mein früherer Standpunkt ist also nicht nur bestätigt, sondern auch auf andere Klagelied- und Volksliedtypen ausgedehnt worden.

Wie steht nun die Sache mit den vergleichenden Feststellungen der früheren Versuche, nämlich mit denen, die sich auf die Pentachordform, auf den verbreitetsten Typus VI (oder auf ihre Quart-Transposition mit Kadenzen 5, 4, 2, 1) bezogen?

Außer den obugrischen Parallelen haben sich seit meiner Studie auch andere herausgestellt, nämlich die auch von mir erwähnten rumänischen Totenklagen, dänische Balladenweisen und serbische Frauenlieder in Bartóks Notierung. Rajeczky's einleitende Studie kann außerdem auf Liedarten aus anderen Teilen Europas und Sibiriens hinweisen. Es handelt sich hier also um eine sehr archaische, ureuropäische Melodieart, die in verschiedenen Rückzugsgebieten und in im Rückzug befindlichen Bräuchen vorkommt. Ändert das vielleicht die früheren Hypothesen über obugrische Abstammung derselben Melodiearten bei den Ungarn? Ich glaube keineswegs, es bekräftigt sie sogar. Ein so altertümlicher, in voneinander entfernten Rückzugsgebieten lebendig gebliebener Typus — der bei uns eben in der Totenklage erhalten ist — muß auf die Periode der ugrischen Einheit zurückgehen, wenn ihn beide voneinander abgetrennten verwandten Volksgruppen bewahrten. Es ist kein Zufall, daß eben diejenigen Kulturercheinungen, die das Leben einer Menschengruppe am längsten begleiteten — die also für die „nationalsten“ gehalten worden sind — sich auf Grund ihres rudimentären Gepräges als die internationalsten erweisen.

Viel schwieriger ist die Frage zu beantworten, handelt es sich um eine nachträgliche Pentatonisierung der Totenklage, besonders der Form I im Falle der siebenbürgischen Form III, oder schon in dem Schluß der Form I um die Pentatonisierung des Typs VI, ferner des Typs II (mit Kadenzen 5, 4, 2, 1) im siebenbürgischen Typ IV? Oder sind alle diese Typen selbständige, althergebrachte Totenklage-Arten von verschiedener Herkunft? Im ersten Fall hätten wir es mit dem Kampf zweier Melodie-Prinzipien und Tonsysteme zu tun, die einander auch in strophischen Volksliedern durchkreuzten; daher die Übergangsformen, die wir meistens als Verdunkelung der Pentatonik, manchmal aber als nachträgliche Pentatonisierung diatonischer Melodien erklären. Das zweite Verfahren konnten wir manchmal auch in Kunstliedern feststellen. Man muß also annehmen, daß auch einige Melodien westlichen Ursprungs mit sinkender Melodieführung nachträglich pentatonisiert werden konnten, und jetzt gemeinsame Stileigenheiten mit denen östlichen Ursprungs aufweisen. Im zweiten Fall dagegen wäre die diatonische (finnisch-ugrische) und pentatonische (türkische) Totenklage als ein Erbe ins neue Land mitgebracht worden.

Die einzige Schwierigkeit im letzten Fall liegt darin, daß man so auf beiden Stilgebieten mit dem Vorhandensein einer formlosen, ungebundenen, prosaisch-rezitativischen Klage- liedart zu rechnen hätte, die sich aber selbständig voneinander ausbilden sollten. Natürlich

⁸ Vgl. *Laments*, S. 121 (und Anm. 178).

kann man annehmen, daß eine solche Gesangsart unter primitiven Umständen vielerorts vorhanden sein mußte, und die Totenklage, als eine Art konservativster Überlieferung, die urwüchsigen Verhältnisse in beiden Musikstilen aufbewahrt hat.

Sei es eine nachträglich pentatonisierte, diatonische Totenklage, oder eine originelle, fünfstufige Art Klagelied nebst diatonischer Form, wir müssen jedenfalls die Abstammung der zwei großen Gruppen unserer Klagelieder aus zwei verschiedenen Musikstilen ableiten. Diese Annahme stimmt mit dem zusammengesetzten Charakter des Ungarntums völlig überein: mit der erwiesenen vorgeschichtlichen Abstammung von Ugriern und einigen Türkenstämmen. Keineswegs wird dieser Umstand diejenigen Ansichten ändern, die wir über die Absonderung der Musikstile beider Völkergruppen früher vertraten. Die neuen Erfahrungen machen nur die Lösung des Problems der Herkunft einzelner ungarischer Liedtypen verwickelter, wobei wir, noch mehr als bisher angenommen, auf die Kenntnis der Zusammenhänge des gesamten europäischen und sibirischen Gebietes angewiesen sind.