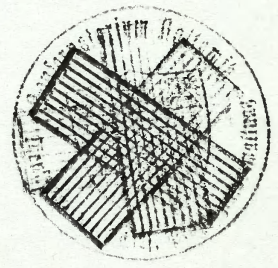


166/1

WERNER DANCKERT

210

DAS
EUROPÄISCHE
VOLKSLIED



MIT 364 NOTENBEISPIELEN

UND 19 TABELLARISCHEN ÜBERSICHTEN



BIBLIOTHEKA

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG BERLIN

Nr. inv. 230 Dr. lat.

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG BERLIN

B445



5441 B

Copyright 1939 by Bernhard Hahnfeld Verlag Berlin

Druck von C. G. Röder, Leipzig

166/2

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung

Sammlung und Sichtung nationalen Gutes 1 — Historische und nationale Grundlinien; tragende Kräfte 1 — Schlüsselstellung der vergleichenden Volksliedforschung 1 — Text- und Melodieforschung 2 — Liedproben 2 — Verdeutschungen 2.

GRUNDFRAGEN

Abendländische Geschichtsvölker und Randvölker 3 — Das Abendland als einheitlicher Stilkreis 3 — Urtümliches, vorgeschichtliches Liedgut 3 — Das europäische Lied als Ausdruck der abendländischen Hochkultur 4 — Stufen des nationalen Wachseins 4 — Die schöpferische Polspannung zwischen Mutter- und Tochter-schicht 5 — Die Produktionslehre 6 — Wendung zu den lebenshaltigen Grundkräften: Volkslied als Erlebnis 6 — Goethe und die Romantik. Wendung zum Unbewußt-Kollektiven 7 — Gesänge der „Naturvölker“ 7 — Kollektive Verfasser-schaft: der Angriffspunkt der realistischen Forschung 8 — Stellung der Aufklärung zum Volkslied 8 — Die Rezeptionslehre seit Liliencron und A. Keller 8 — John Meier und seine Schule. Kunstlieder im Volksmunde 9 — H. Naumanns „Bio-genetisches Gesetz“ der Volkspoesie 9 — Auch „primitive Gemeinschaftskunst“ hat Überlieferung und Stil 10 — Die poésie courtoise als Formenquelle 11 — Zersingen 11 — Analogie und Isolierung 11 — Überindividuelle Gesetzmäßigkeiten 11 — Die „primitive Seelenstruktur“; ein geschichtsloser Unbegriff 12 — Melodische Gestalt-wandlungen 13 — Tappert. Substanzgemeinschaft 13 — Das innere Gesetz des melodischen Gestaltwandels 13 — Formen, Modelle, Gestalttypen 14 — Zersingen in der Kunstdichtung 14 — Umgangsmäßige Kunst 14 — Archetypen 14 — Deut-scher Choralldialekt des Mittelalters 15 — Das frühdeutsche Volkslied 15 — Vor-mittelalterliches Tongut 15 — Zierstil der Wikingerzeit 16 — Westgermanen 16 — Nerthusvölker 16 — Westskandinavien 16 — Kelten 17 — Indogermanen 17 — Mehrgesetzlichkeit 17 — Gegenwartsaufgaben volkskundlicher Musikforschung 18 — Erforschung der Randgebiete 18 — Geschichtstiefe. Musikalische Mundarten 18 — Singart, psychophysische Bewegtheit, Rasse, Formkreis 18 — Klangaufnahmen 19 — Melodieaufbau 19 — Wandernde Liedweisen 19 — Alte Kulturvermächtnisse 20.

GERMANISCHE VÖLKER

Deutschland

Überlieferung, Umbrüche und neues Werden 21 — Altgut in den Randgebieten 21 — Austausch und Angleichung der Bildungsgüter 22 — Landschaftliche Verschieden-heiten 22 — Bekenntnis zur Gemeinschaft 22 — Chorischer Gemeinschafts-vortrag 23 — Unbewußtheit, Gefühlsbetonung 23 — Universalität, Naturgefühl 23 — Aufbruch und Rückschau 23 — Werden und Entwerden 24 — Pathische und aktive Haltung 24 — Elementarmotive, Auftaktreichtum 24 — Rhythmische Dehnung 24 — Deutsche Rhythmik 25 — Emanzipation der Musik von der Sprache 25 — Offene Formen 26 — Mehrstimmigkeit 26 — Der Südraum 27 — Historische Stilschichten 27

— Deutsches Kinderlied 27 — Pentatonismen im altdutschen Lied 28 — Nerthusstämme 29 — Brauchtum 29 — Schwerttanz 29 — Kultische Tänze und Umzüge 29 — wineliet 30 — Sequenzen, Hymnen 30 — Rufe und Leisen des deutschen Mittelalters 31 — Weihnachtsgesänge, Kindelwiegenlieder, Marienlyrik 35 — Geistliche Verkehungen 35 — Heldensang und geschichtliches Lied 36 — Spielmannsweisen, Hildebrandslied 38 — Volksballaden 39 — Tanzballaden 40 — Zeitungslied, Bänkelsang 40 — Minnegesang 41 — Terzschichtung 41 — Zeilenmelodik 41 — Meistergesang 43 — Deutsche Frührenaissance 43 — Melos des 15. Jahrhunderts 43 — Die tragenden Volkskreise des deutschen Gesellschaftsliedes im 15. Jahrhundert 44 — Das 16. Jahrhundert 46 — Lieddichtung des 17. Jahrhunderts 54 — Melodie und Text 54 — Frühbarock 54 — Hochbarock 54 — Dur und Moll 55 — Historisch-politische Lieder des 17./18. Jahrhunderts 55 — Gattungen des deutschen Barockliedes 56 — Schäferlied, neuere Tanztypen, Jägerlied 56 — Eindringen französischer Lieder 57 — Variationsthemen 57 — Norddeutsche und süddeutsche Überlieferung 57 — Empfindsamkeit 57 — Romantik 58 — Sturm und Drang, Realismus 58 — Umkehr und Rückbesinnung auf die Werte eigenständiger Melodik 59.

Landschaftsstile, Grenzlandräume, Sprachinseln

Landschaftsstile, rassische Träger 59 — Erhaltungsgebiete älteren Stilgutes 60 — Aufgaben der Sprachinselforschung 61 — Erhaltungs- und Rückzugsgebiete 61 — Auf- und absteigende Entwicklungslinien 62 — Fortbildungen, Neuschöpfungen 62 — Gottscheer Lied 63 — Übernahme unvolklicher Melodiewendungen, Strukturveränderungen 66 — Lieder der Wolgadeutschen 66 — Siebenbürger Sachsen 68.

Niederlande (Flamen)

Heidnisches 70 — Balladen 70 — Auseinandersetzung mit der französischen Balladenkunst 71 — Meistersingerlicher Liedtypus 73 — Die Rhetoriker 75 — Geistliche Lieder 76 — Geistlich und Weltlich 76 — Chansonmessen. Mystik und Weltfrömmigkeit 80 — Der „flämische Stil“ seit dem 16. Jahrhundert 80 — Das transzendente Prinzip 81 — Weltliche Lieder des 15. und 16. Jahrhunderts 83 — Antwerpener Liederbuch 84 — Souterliedekens 84 — Barocklied. Valerius 84 — Tanzlieder. Thysius 85 — Englische Weisen 85 — Calvinismus 85 — Der überalterte Humanismus 86 — Verfall 86.

Das flämisch-niederländische Lied im Verhältnis zum deutschen und französischen

Mittlerstellung des Flamentums 86 — Deutsch-niederländische Liedgemeinschaft 87 — Deutsche Lieder niederländischen Ursprungs 87 — Deutsche Lieder in den Niederlanden 87 — Französisches Lehngut 88 — Pieronelle 89.

England

Angelsachsen und Kelten 99 — Älteste Zeugnisse 99 — Ballade 99 — Balladtunes 100 — Stoffkreis 100 — Keltische Einflüsse 101 — Durchbruch des Angelsachsentums im Spätmittelalter 102 — Vielfalt der Formen 103 — Wachstumsgemeinschaft von Angelsächsischem und Keltischem 104 — Sammlung und Sichtung 105 — Das neuere Lied seit dem 16. Jahrhundert 105 — Tanzlieder 105 — Lieder der Shakespearezeit 106 — Volksliedbearbeitungen der Virginalisten 107 — Barock 107 — Geistliche Verkehungen 109 — Weltständigkeit 109 — Musik als Lebensförderung 110 — Verarbeitung des Volksgutes in der englischen Kunstmusik 110 — Kraftquellen und Grenzen englischer Musikalität 110 — Wachheit des Willens 110 — Tatbereitschaft und Willensfähigkeit 111 — Psalm tunes 111 — Eigenwilligkeit 111 — Das Variationsprinzip 112 — Pluralismus, Kanon 112 — Die unvollkommene Konsonanz 113.

Schweden

Grundgepräge des schwedischen Liedes 115 — Mystisch-transzendente Unterströmung 115 — Freiheitserlebnis 115 — Viehlockrufe und Hirtenweisen 116 —

Tanzlied, Tanzmusik 119 — Naturmythische Lieder 119 — Neck, Strömkarl 119 — Gesänge zu Volksfesten 120 — Die Wendung zum Lyrischen 120 — Zeitstilistische Wurzeln 120 — Kämpevisor 121 — Ballade 121 — Historisch-politisches Lied 126 — Sequenzen 127 — Schwedische Psalmen im Ausgang des Mittelalters 128 — Geistliches Lied 130 — Geistlich und Weltlich, Kontrafakturen 130 — Fremde Muster, Überlieferung und Austausch 131 — Deutsche Stoffe 132 — Umbildungen deutscher Ausgangsweisen 132 — Binnenskandinavischer und atlantischer Schlag 139 — Lyrisches Lied 139 — Schäferlieder 140 — Das neuere schwedische Lied 140 — Der neuschwedische Melodiastil (17./20. Jahrhundert) 140 — Einzelne Stilelemente 141 — Neuere deutsches Liedgut 146.

Dänemark

Stilschichten, Quellen 147 — Dänische Ballade, Kämpeviser, Überlieferung 147 — Ursprungsfrage 148 — Übernommene und nordische Stoffe 149 — Runenlieder, Verwandlungslieder 149 — Nachklänge der alten Balladendichtung 155 — Barock 156 — Liedaustausch 156 — Vergleich der dänischen Bewegtheit mit schwedischer und norwegischer Art 159 — Sprachakzent und Melos 160.

Färöer

Beziehungen zu West- und Mitteleuropa 160 — Verbindung mit Norwegen, Island, Dänemark 161 — Erste Blütezeit. Norwegische Mittlerschaft 161 — Kehrreim. Körperhythmik des Tanzes 162 — Melos und Rhythmus 162 — Tonalität 163 — Biblische Lieder und Psalmen 165 — Umsingungen deutsch-protestantischer Kirchenlieder 165.

Norwegen

Hirtengesänge, Viehlockrufe 167 — Stev 171 — Kämpeviser 171 — Naturmythische Lieder 172 — Verblässen der heroischen Stoffe 172 — Dichterische Formen 172 — Nachklänge der Skaldenmelodik 173 — Leitern und Tonartgefüge 173 — Überlagerungen 174 — Stilistische Neuprägungen 175 — Allmähliche Tonartfestigung 176 — Gemeinskandinavisches Liedgut 176 — Axel und Walborg 176 — Umformungen deutsch-protestantischer Gemeindelieder 183 — Neuere weltliche Lieder deutschen Ursprungs 184 — Eine norwegische Singweise wandert nach Wien 190.

Island

Island als Schatzkammer vorzeitlicher Überlieferungen 191 — Eddisches Melos, Völuspa 191 — Skaldischer Melodietyp 193 — Skaldengedicht „Lilja“ 193 — Distanzmelodik 195 — Tritonusmelodik 195 — Tritonusmelodik im Choral 197 — Zwiegesänge 197 — Vortragsweise der Zwiegesänge 198 — Rhythmik 200 — Reimweisen 200 — Melos der rimur 201 — Deutsche Kinder- und Schullieder 202 — Kirchenlied 202.

KELTEN

Volkstum und Formkreis 204.

Bretonen

Mittelalterliche Melodieformen 204 — Französischer Kulturdruck 204 — gwerz und sonn 204 — Texte 205.

Inselkelten

Altirische Musikkultur 208 — Pentatonik, Mutterrechtskultur, mittelländische Rasse 208 — Halbpentatonische, diatonische Melodien, Sol- und Fa-Modus, Viertel-töne 208 — Keltischer Altstil, Berührungen mit dem angelsächsischen Lied 209 — Totenklage. Ansehen des Sängers. Magisch-mythische Stoffe 209 — Das Atmosphärische 210 — Schottische Grenzballaden. Minstrels 210 — Ursprung und Stilisierung der „Child-Balladen“ 210 — Die schottischen Balladenmelodien 211 — Verlorene Texte, Burns' Nachdichtungen 212 — Anglisierung der schottischen Melodik 212.

ROMANEN

Frankreich

Rhythmus als Ausgangspunkt 227 — élan vital 227 — Nach vollbrachter Tat problemlose Geborgenheit 227 — Angreifender Schwung 227 — Zielstrebigkeit 227 — Lust an der Pointe, Freude am Zerteilen 228 — Hauptstadt und Provinz 228 — Modalrhythmik 228 — Gesellschaftliche Schichtung 229 — Die Provinz als Hort der Archaismen 229 — Impulsivität und Besonnenheit 229 — Verfestigung 229 — Formen und Formeln, Abstraktheit 230 — Klangworte 230 — Landschaften 231 — Ausstrahlungsgebiete, Enklaven 231 — Vorgeschichtliche Besiedlung, Rassen 231 — Gattungen, Erzählende Lieder 231 — Satiren, Spottlieder 234 — Historisch-politische Lieder 235 — Altfranzösische Volksromanze, Liebesballade. La Pernelle 237 — Pastourelle 241 — Erotisches Scherzlied 242 — Räuberballaden, Moritaten 243 — Sagen, Märchen, Legenden 243 — Geistliches Lied 244 — Kontrafakturen 245 — Weihnachtlieder 252 — Liebeslieder 258 — Trinklieder 260 — Arbeitsgesänge, Handwerkerlieder, Chansons à grand vent, Straßenschreie 261 — Hirtenrufe 262 — Wiegen- und Kinderlied 262 — Schöpfung der Frau 264 — Tanzlieder 264 — Neuzeitliches Straßenlied 265.

Das deutsche Lied bei den Rätoromanen und in der welschen Schweiz

Mundart, Volkstum, Rasse 266 — Rätoromanisches Altgut 266 — Eigenvölklicher Bewegungsstil, fremdes Melodiegut 267 — „Schwarzes Band“ 267 — Zeitstilistische Verschiedenheiten 268 — Überzeitliche Unterschiede 268 — „Es ritten drei Reiter“ 269 — Strukturverschiedenheiten 272 — Rhythmisches Bild 273 — Vortrag 273.

Spanien

Spanien als Vorposten und Grenzland abendländischer Kultur 274 — Rasse 275 — Spanischer Volkscharakter 275 — Geschichtliche Quellen 276 — Landschaftsstile 276 — Orientalischer Stilbereich 277 — Spanisches Nationalkolorit 277 — Altspanische Romanze 277 — Gattungen 279 — Kinderweisen, Wiegenlieder 279 — Improvisatorische Gesänge 280 — Goigs 280 — Tanzlieder 281 — Lyrische und tänzerische Liedformen 282.

Portugal

Überbleibsel des Troubadourgesangs 286 — Gattungen 286 — Fado 286 — Singtänze, Balladen 288.

Italien (Korsika, Sardinien)

Das „nationale Tempo“ 290 — Altmitteländisches Erbgut 290 — Gelöstheit des Singens, Naturfalsett, Vokalise 290 — Systole-Diastole, pflanzenhaftes Sprossentreiben, Improvisation 291 — Rhythmik 291 — Tonraum als Sphäre, Konsonanzprinzip, Strukturterz, Schwebemelos 291 — Natur und Kunst 292 — Überlieferung und Gestaltwandel 292 — Improvisation 292 — Zunftwesen, Sängerkasten 293 — Gattungen 293 — Ballade 294 — Assonanz 295 — Rispetti 295 — Canzona, Stramont, Strambotto 295 — Fiori, Stornelli 295 — Canzoni di carnalivari, orazioni, stori 296 — Villotta, Furlana 296 — Stilschichten 298 — Halbtonlose Pentatonik 298 — Totenklagen 299 — Korsische Wiegenlieder 301 — Altertümlicher Melodietyp aus Sardinien 301 — Bäuerliche Fa-Lieder 301 — Orientalische Stilschichten 302 — Venezianische Tasso-Melodien 305 — Ein weltliches Lied des 10. Jahrhunderts 307 — Lauden 308 — Melodien 308 — Mittelalter und Frührenaissance 309 — Gesellschaftslieder der Renaissance 310 — Fortuna-Lieder 310 — Zibaldone 311 — Calendimaggio-Lieder 312 — Villanellen, Frottolen, Villoten usw. 312. — Barock 312 — Nachklänge der Oper 313 — Kunst- und Volksmusik 314 — Lieder des 19. Jahrhunderts 314.

Rumänien

Wurzeln des rumänischen Volkstums 315 — Nachklänge des Mutterrechts 315 — Die altmitteländische Grundlage der rumänischen Volksmusik 316 — Schwebende

romant 316 — Konsonanzsphäre 316 — Organisch-vegetative Rhythmik 316 — Untergeordnete Bedeutung des Sprachlichen 316 — Vortrag und Klang 317 — Stilquellen 317 — Gattungen 318 — Musikdialekte 319.

DIE ÖSTLICHEN RANDVÖLKER

Einheitlichkeit der bäuerlichen Stile 326.

Baltische Finnen (Ostseefinnen)

Esten und Finnen

Vorgeschichte. Auseinandersetzung mit deutscher und schwedischer Kultur 326 — Estnische Chorbewegung 327 — Kalevipoeg. Gesellschaftliche Umschichtungen im 19. Jahrhundert 327 — Estnische Bauernlied. Melos und Vortrag 327 — Engmelodik: der Stil der arktisch-amerikanischen Altkultur 328 — Einwirkungen des turktatarisch-mongolischen Hirtenstils 328 — Finnische Altformen. Joiku, Klagegesänge 329 — Runengesänge 330 — Das Sängerpaar 331 — Nord- und mitteleuropäische Anregungen 331 — Nordgermanischer Ursprung der Runenmelodik 332 — Überlieferung 333 — Kantele, Distanzprinzip 333 — Väinämöinen 334 — Zauber 334 — Allbeseelung 335 — Lyrische Liedweisen 336 — Rhythmik 336 — Neuere Gattungen 337 — Estnische Lyrik 337 — Dichtersprache, Wiederholung und Gleichlauf 337 — Schweden und Finnland 338 — Das finnschwedische Lied 338 — Schwedische Liedstoffe. Umbildungen der Liedweisen 339 — Deutsche Einflüsse 346 — Geistliches Lied 346 — Weltliche Lieder deutscher Abkunft 348 — Hauptzüge der Finnisierung 350.

Ungarn

Stilkritische Sichtung 353 — Altfinnische und turktatarisch-mongolische Vermächtnisse 353 — Melodien alten Stils 354 — Der neue Stil 355 — Fremde Elemente 355 — Musikdialekte 356 — Gattungen 356 — Deutsche Einflüsse im Kinderlied 356 — Turktatarische Grundlagen 356 — Volkstümliches Kunstlied 358.

Litauer und Letten

Baltische und slawische Musikdialekte 358 — Rückblick auf die politische Geschichte 358 — Melos 358 — Tonarten 360 — Rhythmus, Metrum 360 — Vortragsweise 360 — Das Zuständliche 361 — Liedgattungen und Stoffe 361 — Dainasprache. Männer- und Frauenlied 362 — Ursprung und Alter 363 — Litauische Sangesfreudigkeit im 17. Jahrhundert 363 — Auseinandersetzung mit deutschem, finnischem und russischem Liedgut 368.

OSTSLAWEN (Großrussen, Weißrussen, Kleiner Russen)

Liederfülle 372 — Nachklänge heidnischer Mythologie 372 — Brauchtumslieder 372 — Tanzlied 375 — Standeslieder 375 — Historische Lieder 375 — Frauen- und Mädchenlieder 376 — Kleinrussische Liedgattungen 376 — Heldenlied 376 — Großrussischer Bylinengesang 376 — Tonmaterial 377 — Kadenzierung 377 — Skaldische Einschläge 377 — Bylina und Duma 378 — Kleinrussische Kosakenlieder 379 — Individual- und Gemeinschaftsdichtung, Kunst- und Volksmusik 381 — Dichterische Formen 382 — Musikalische Rhythmik 382 — Zeitmaß 382 — Landschaftliche Dialekte: ukrainischer Musikdialekt 382 — Byzantinische Vorbilder. Gedehte Gesänge 383 — Depressiver Zug 383 — Weite und Fülle 383 — Jüngere Melodik, Stilschichten 384 — Mehrstimmigkeit 384 — Abendländische Einflüsse 389 — častuški 390.

WESTSLAWEN (Wenden, Tschechen, Slowaken, Polen)

Die kulturelle Randzone 391 — Grundformen der Bewegtheit, Formkreise 391.

Wenden

Deutsche Vorbilder 391 — Melodien älteren Stils 394.

Tschechen

Stoff- und Stimmungskreis 395 — Instrumentalmusik 396 — Deutsche Balladenstoffe 396 — Deutsche Lied- und Tanzmelodien 396 — Rhythmik 400 — Takt, Tonalität 401 — Motivtechnik, architektonische Formen 401.

Slowaken

Älteste Schichten 402 — Deutsche Einwirkungen 404 — Ungarische Vorbilder 404.

Polen

Mittlerstellung 405 — Einfluß des Kunstliedes 406 — Tanzlieder 406 — Geistliches Lied 407 — Ballade, historisch-episches Lied 408 — Lyrik, Mailieder, Vokalisieren 408 — Melodiestil 408 — Konsonanzprinzip 409 — Hinweise auf ein präslawisches Bevölkerungselement 411.

SÜDSLAWEN (Slowenen, Serbokroaten, Bulgaren)

Slowenen

Kulturgeographische Lagerung 413 — Stilschichten und Gattungen 413.

Serbokroaten

Kulturströmungen 415 — Deutscher und italienischer Einfluß 416 — Islamische und byzantinische Vorbilder 419 — Zigeunerische Einwirkungen 420 — Dinarische Lyrik 420 — Liebeslieder 420 — Guslarengesang 423 — Vortragsart 424 — Guslarenmelos 424 — Hirtenmehrstimmigkeit 426.

Bulgaren

Tanz- und Brauchtumsgesänge 426 — Mythische Gesänge 427 — Heldenepen, Tanzballaden, landschaftliche Gliederung 428 — Einwirkungen des Ostens 428 — Altfinnische, altslawische Elemente 428 — Turktatarische Züge 429 — Sprachliche Rhythmik und Metrik 429.

Abkürzungen	432
Diakritische Zeichen	432
Liederverzeichnis	433
Namenverzeichnis	442

Einleitung

Seit dem Anheben einer zielbewußten Forschung im Ausgange des 18. Jahrhunderts bewegte sich die Volksliedkunde in allen europäischen Ländern auf der Linie der Sammlung und Sichtung nationalen Gutes. Nur selten und bestenfalls ansatzweise unternahm man den Versuch, das Ganze zu überblicken und die Ergebnisse der nationalen Forschungszweige einer vergleichenden Überschau einzufügen.

So erscheint der Wunsch begreiflich, einmal Halt zu machen und das bisher Gewonnene zusammenzufassen. Freilich stellen sich einem solchen Versuch beträchtliche Schwierigkeiten entgegen. Zunächst zeigt er um so deutlicher die Lücken, die allem bisher Geleisteten zutrotz noch immer bestehen. Nicht kann es sich darum handeln, ein Kompendium der europäischen Liedgeschichte zu bieten, überhaupt liegt Vollständigkeit im Stofflichen jenseits des anzustrebenden Zieles, wohl auch jenseits der Grenzen, die der Arbeitskraft eines Einzelnen gezogen sind. Vielmehr gilt es vor allem, vom Blickpunkte der vergleichenden Forschung her jene historischen und nationalen Grundlinien schärfer abzugrenzen, die bei der Aufhellung kleinerer wie größerer Einzelgebiete erfahrungsgemäß häufig übersehen oder doch nur teilweise umrissen zu werden pflegen. Über das Sammeln und Sichten und die Ermittlung geschichtlicher Beeinflussungen hinaus gilt es zur Erkenntnis der tragenden Kräfte in Volkstum, Rasse, Stammesart und Kulturzusammenhang vorzudringen.

Als der französische Liedforscher Champfleury im vorigen Jahrhundert den Satz prägte: „*L'analogie des chansons sera un jour une des faces de l'art les plus curieuses à étudier*“, bot er einen prophetischen Hinweis auf die Schlüsselstellung, die der vergleichenden Liedforschung im Bereiche der Volkskunde vorbehalten ist. Die Auswertung dieses Grundgedankens steht noch ganz in den Anfängen. Lediglich die Textforschung ist ein Stück, aber auch nicht allzuweit, vorangedrungen. Das Musikalische blieb noch größtenteils unbebaut, obwohl gerade in ihm die weitaus günstigsten Vergleichsmöglichkeiten beschlossen liegen. Ein Ausbau dieses Forschungszweiges wird uns vermutlich nicht nur ein Bild von den mannigfachen Wechselbeziehungen, vom Kulturaustausch der abendländischen Völker vermitteln, sondern darüber hinaus die Grundlagen zu einer musikalischen Völkerpsychologie. Denn in seiner zwingenden Bindung an die leiblich-seelische Bewegtheit erschließt uns der melodische und klangliche Gestaltwandel tief verwurzelte Bildekräfte, die unbeirrt von den Vermittlungen und Übereignungen fertig geprägter, übernommener Formen dem Unbewußten ent wachsen und lebendig fortwirken. Verehrte Goethe die Tonkunst als „das wahre Element, woher alle Dichtungen entstiegen und wohin sie zurück-

nehmen, so mochten wir diese seine Leitvorstellung vom „Elementarischen“ des Klanges noch weiter fassen und ganz allgemein von Grundformen der Bewegtheit sprechen, die in Klang und Wort als Urbilder gestaltender Dynamik eingehen.

Daß das Lied nur als ein gesungenes lebendig ist, daß seine Wurzel und Blüte im klingenden Vollzug erst sichtbar wird, haben uns Liebhaber und Forscher von jeher bezeugt. Gleichwohl betrieb man Liedsammlung und Liedforschung bis auf den heutigen Tag vorzüglich unter dem Gesichtswinkel der Textformen und Liedstoffe. Deren Bedeutsamkeit sei unbestritten, doch tiefer — eben ins Wurzelreich elementarischer Bewegtheit — vermag ohne Frage die vergleichende Melodieforschung zu dringen. Eine der Hauptaufgaben dieses Buches ist es, vom Melos her den abendländischen Liedkreis zu überschauen.

Bei der Auswahl der beigegebenen Liedproben handelt es sich darum, nicht nur stilgeschichtlich, stofflich oder gattungsmäßig Bedeutsames zu bieten, sondern in erster Linie solche Beispiele zu wählen, die als vollgültiger Wesensausdruck ihres tragenden Volkstums zu werten sind. Angesichts des begrenzten Raumes, der zur Veranschaulichung zu Gebote stand, mußte von vornherein darauf verzichtet werden, auch nur die jeweiligen Haupttypen vorzuführen. Auch das zwar irgendwie Charakteristische aber sonst Durchschnittliche — Dinge, die in Anthologien, die einen „Querschnitt“ durch die volkskundliche Wirklichkeit geben wollen, keinesfalls fehlen dürfen — mußte zurücktreten zugunsten solcher Formen, die auch bei ahistorischer, rein künstlerischer Bewertung eine Sonderstellung zu beanspruchen hätten.

Die deutschen Fassungen dem Metrum der Originale möglichst nachzuformen war ich bemüht. Jeder Kundige weiß, wie schwer es oft hält, den Erfordernissen der sprachlichen und musikalischen Form wie des Sinngehaltes gleichermaßen zu genügen. Dennoch glaubte ich auf diesen Versuch nicht verzichten zu dürfen, um wenigstens einen Nachhall von der rhythmischen Lebendigkeit des Ursprungswortes zu vermitteln. Die nicht metrisch gehaltenen Übersetzungen schließen sich dem fremdsprachlichen Wortlaut möglichst umschreibungslos an.

Für Rat und Hilfe bei der Verdeutschung fremdsprachlicher Texte bin ich den nachstehend Genannten zu aufrichtigem Dank verpflichtet: Dr. Josef Baum, Krefeld, Dr. Fine Erichsen, Berlin, Prof. Dr. Heinrich Gelzer, Jena, Lektor Lic. phil. R. Gomez de Ortega, Jena, Joël Hedén, Weimar, Frau Angela Hübner, Pennewitz, Kapellmeister Lindewall, Berlin, Prof. Dr. Max Luckow, Berlin, Dr. Ernst Opitz, Weimar, Prof. Dr. Gerhard Rohlf, Tübingen, Dr. A. Schorte, Chur, Dipl.-Ing. Adolf Welmar, Weimar.

Lebhaften Dank schulde ich auch den Herren Prof. Dr. John Meier, Freiburg, und Prof. Dr. J. M. Müller-Blattau, Freiburg, für wertvolle Hinweise und Ergänzungsvorschläge.

GRUNDFRAGEN

Das europäische Volkslied bestimmt sich uns als das volkläufige Lied der abendländischen Geschichtsvölker und der angrenzenden europäischen „Randvölker“, die von der geschichtlichen Lebensdynamik der abendländischen Kultur berührt worden sind. Als Randvölker sind in erster Linie die ost- und südosteuropäischen Volksgruppen anzusprechen, aber in einem weiteren Sinne wird man auch Restvölker, wie Kelten, Basken, Rätoromanen, hierher rechnen dürfen, in deren Volkstum sich wesentliche Bestände alteuropäischer, vorabendländischer Artung lebendig erhielten.

Es handelt sich hier gewiß nicht um eine doktrinäre, vom grünen Tisch her getroffene Unterscheidung, sondern um einen tiefwurzelnden, in der Natur der Sache selbst liegenden Gegensatz. Ob sich der Kreis der abendländischen Volkslieder in diesem weitgefaßten Sinne als Stileinheit erschließt, mag beim ersten Zusehen zweifelhaft erscheinen, doch lassen sich immerhin vielverheißende Ansätze einer solchen Betrachtungsweise gewahren. Die Ursprungsverwandtschaft und wurzelhafte Substanzgemeinschaft einer großen Zahl von west-, mittel- und nordeuropäischen Liedertexten, -motiven und -stoffen steht außer Frage. Ein musikalisches Seitenstück bilden die von Volk zu Volk wandernden Melodien. Wenn sich diese Substanzgemeinschaft hier vorerst auch noch nicht für die frühen Jahrhunderte der abendländischen Kultur bündig dartun läßt, so bleibt doch die auffällige Tatsache zu verzeichnen, daß der Kreis des europäischen Liedes sich im ganzen gesehen als eine musikalische, melodische Einheit mit aller Deutlichkeit vom Melos der angrenzenden Primitiv- und Hochkulturen abhebt. Gewiß sind manche Grenzen fließend, gewiß sind hie und da Überschneidungen zu bemerken — als Beispiele wären die europäisch-morgenländischen Kontaktzonen in Südspanien und auf dem Balkan zu nennen —, dennoch bleibt ein Gegensatz der Grundhaltungen deutlich spürbar. Nur das europäische, von den abendländischen Kernvölkern geschaffene und von ihrer Musikkultur berührte Melos ist Liedmelos im eigentlichen Sinne. Überschreiten wir die Grenze unseres Kulturbezirks, so stoßen wir alsbald auf Gesangsformen nichtariosen Gepräges, denen wir instinktiv (und wie die stilkritische Nachprüfung lehrt, mit vollem Recht) den Charakter des Liedes absprechen. Einen lappischen Juoigosruf, einen wotjakischen Hirtengesang, aber auch eine neugriechische (von arabisch-islamischer Musikkultur völlig überformte) Volksweise empfinden wir deutlich als Gebilde, die von den zeugenden Formkräften des Abendlandes völlig unberührt geblieben sind.

Begreiflicherweise haben sich Niederschläge dieses Altgutes auch innerhalb der abendländischen Volkskulturen erhalten. Altgermanische Zaubersprüche, die im Kinderlied fortleben, Viehlockrufe Skandinaviens und

der Alpenländer, Juchzer und Kuhreigen, alte Horn- und Rindentrompetenmelodien, die einförmige Runenweise des altfinnischen Epos, die uralten Totenklagen der Mittelmeervölker und der Kelten sind als Hauptbeispiele zu nennen. Auch an diesen urtümlichen, „vorgeschichtlichen“ Melodien bewährt sich unsere Unterscheidung: auch sie gehören, streng genommen, nicht in den engeren Kreis unserer Betrachtungen, sie stehen — grundsätzlich gesehen — jenseits der Liedgeschichte. Gleichwohl sind sie als Wurzelformen von hoher Bedeutung. Es ist wohl kein Zufall, daß sich die Grenzscheide zwischen Lied und „primitivem Gemeinschaftsang“ am schärfsten dort abzeichnet, wo die bäuerliche Grundkultur, die Mutterschicht der abendländischen Hochkultur, an Lebensformen steppenhaften Gepräges angrenzt. Das Melos der östlichen Viehzüchternomaden empfinden wir sogleich als eine uns völlig ferne Ausdruckswelt, und diese Beobachtung deckt sich gut mit der allgemeinen Erfahrung der musikalischen Völkerkunde: Melos liedhaften, ariosen Gepräges entspringt vornehmlich pflanzenrischen oder bäuerlichen Lebenskreisen. Einen eindrucksvollen Einzelbeleg zu dieser Erfahrung vermittelt etwa das ungarische Bauernlied, das nur in seinen Archaismen noch steppenhaften Ursprung des tragenden Volkstums verrät, in seinem Grundgepräge jedoch durchaus dem Liedkreise der osteuropäischen „Randvölker“ zuzurechnen ist.

So erweist sich das abendländische Lied, im ganzen gesehen, doch als annähernd geschlossene Stilprovinz. Liedhafte Bindung einerseits, zielstrebige, entwicklungsdynamische Formgebung andererseits sind als tönender Ausdruck einer einmaligen, geschichtlich gewachsenen Lebensverfassung zu deuten.

Sicherlich haben wir mit diesen Feststellungen nur eine Unterscheidung getroffen, die im großen und ganzen gilt und die im übrigen, um sich völlig zu bewähren, verfeinernder Abstufung bedarf. Zunächst gilt es, die verschiedenen Stufen des Wachseins und der damit verknüpften geschichtlichen Dynamik der Volksorganismen schärfer ins Auge zu fassen. Dabei können wir von der Erfahrung ausgehen, daß nur die großen europäischen Nationen des Kerngebietes Geschichtsvölker im engeren Sinne zu nennen sind. Mit Abstand wird man die germanischen Völker Skandinaviens und die Bevölkerung der iberischen Halbinsel hinzurechnen dürfen. Sobald wir jedoch den Blick nach Osten, Nordost, Südost richten, tritt uns eine vergleichsweise unentfaltete, vielfach noch unwache oder erst im Erwachen zur Geschichtlichkeit begriffene Völkerwelt entgegen. Die volkliche Bewußtwerdung, das „Erwachen der Völker“, das man für einen Teil der mittel- und der westeuropäischen Nationen in das Zeitalter der Renaissance setzt, hebt für die Ostvölker etwa mit der Wirksamkeit Herders an und dehnt sich bis in die Gegenwart hin aus¹⁾.

Wie es auch um die Stufen der volklichen Bewußtwerdung dieser Randvölker stehe: sicher ist, daß erst das Erwachen zur hochkulturellen Lebensform, zur Geschichtlichkeit, ein Volkslied im engeren Sinne ermöglicht. Geschichtliche Lebensreize wecken das Lied aus dem Schlummer primitiver Gemeinschaftskunst, führen es allmählich ästhetischer Eigenständigkeit ent-

¹⁾ Max Hildebert Böhm: Das eigenständige Volk, Göttingen 1932, S. 59.

gegen; doch der Fortbestand der „primitiven“ Grundlage sichert seinerseits den neuerstehenden Gebilden Lebenskraft und organisches Wachstum. Daher die unleugbare volkskünstlerische Schöpferfreudigkeit und Schöpferkraft von Volksorganismen an der Schwelle der Geschichte, im Übergang von halbgeschichtlicher zu vollgeschichtlicher Lebensstufe. Schon Th. Vischer (Ästhetik III, 1357) hat diesen Zusammenhang gesehen. „Weil die lyrische Poesie wesentlich ein Erzeugnis nicht des hellwachen, sondern des als Seele in Natur versenkten, ahnenden Geistes ist: so liegt gerade hier ein besonderer Beruf zu dieser Dichtart, dessen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksseele vom schärfsten Geiste der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion auferüttelt zu werden.“

Erst das hochkulturelle Werden bringt auch die ständische Gliederung aller Lebensformen und führt damit jene schöpferische Polspannung und stilbildende Dynamik herauf, die wir mit Viktor v. Geramb¹⁾ als ein Kraftfeld volklichen Werdens ansprechen dürfen. Ohne Zweifel ist es die schöpferische Dynamik der jeweils führenden Kulturträgerschicht, die stilbildend, zeugerisch wirkt, die Normen, Typen, Nomoi, vorbildliche Gestalttypen aufrichtet. Demgegenüber erscheint die Unterschicht, besser Mutterschicht der bäuerlich-bürgerlichen Artung zunächst mehr empfängnishaft-erleidend, aufnehmend, verarbeitend, um- und fortprägend, aber auch in ihrem nicht zeugerischen, sondern ausgebürenden, vegetativen Wirken liegt schöpferische Lebendigkeit. Der Volksgeist manifestiert sich, wie Geramb sagt, vornehmlich in diesem Zwischenbereich, als schöpferische Polspannung zwischen der Individualkultur der Oberschicht und der Gemeinschaftskultur der Mutterschicht. Schon Albert Dieterich²⁾ hat jenes Wechselspieles innerhalb der Volksgemeinschaft mit den Bildern des Mutterbodens und der Wachstumsganzheit gedacht. Ähnlich neuerdings Max Rumpf³⁾, der im Anschluß an W. H. Riehl das „gemeine Volk“ als die Mutterschicht unseres deutschen Volkes umschreibt und mit den folgenden zusätzlichen Bestimmungen näherhin kennzeichnet. Auch das gemeine Volk „muß durchaus schon als Kulturvolk angesprochen werden“ (S. 2). Mag es sich subjektiv als „geschichtslos“ empfinden, so hat es objektiv hingegen eine recht eigene Geschichte. Nur ist der Wandel hier ein viel langsamerer als bei den geistig schon erregteren und bewegteren Oberschichten (S. 412). Jede lebendige volkskundliche Betrachtung wird sich den elastischen Wechsel der Blickpunkte bewahren müssen. Während „der Aspekt von oben“ die jeweils richtunggebenden Urbilder sichtbar macht, erschließen sich dem unteren Blickfeld jene oft kaum erhellten, unbewußt verlaufenden Wachstums- und Umbildungsvorgänge, jene pflanzenhaft aufblühenden Sprossen, die der mütterliche Nährboden des Volkstums nach oben hin entsendet. So fassen wir die Hauptaufgabe der musikalischen Volkskunde völlig übereinkommend

¹⁾ Viktor v. Geramb: Zur Frage nach den Grenzen, Aufgaben und Methoden der deutschen Volkskunde; Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde, 37./38. Jg., 1927/28, S. 163 ff.

²⁾ Albert Dieterich: Über Wege und Ziele der Volkskunde; Hessische Blätter für Volkskunde I, 1902, S. 176.

³⁾ Max Rumpf: Das gemeine Volk, Bd. II: Religiöse Volkskunde, Stuttgart 1933, S. VII.

mit der Zielsetzung, die v. Geramb¹⁾ der deutschen Volkskunde eröffnet: „Die deutsche Volkskunde hat als nächste Aufgabe die Besonderungen innerhalb des deutschen vulgus zu erforschen. Diese Besonderungen unterscheiden die materiellen und geistigen Lebensäußerungen der deutschen Mutterschicht sowohl von den ethnologischen und völkerpsychologischen Erscheinungen der Primitivkulturen aller ‚Naturvölker‘, wie auch von der individualisierten Kulturwelt ihrer eigenen Tochterschichten. Sie enthalten aber gerade dadurch, daß sie eben ‚Besonderungen‘ sind und daß sie mit der national differenzierten Oberschicht in dauernder Wechselwirkung stehen, die Keime und Quellen ‚deutschen Wesens‘. Die Bezeichnung ‚deutsche Volkskunde‘ trifft also in jeder Hinsicht zu.“

Seit der Wiederentdeckung des Volksliedes durch die naturverbundenen Strömungen des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Tage spiegelt sich in Wesensbestimmung und Forschungsziel der verschiedenen volkskundlichen Schulen immer aufs neue (oft verschärft durch theoretische Voreingenommenheit oder durch Begrenzung des Blickfeldes auf einen bestimmten Erfahrungsausschnitt) der schöpferische Widerstreit der kulturtragenden Pole. Die Vertreter der „Produktionstheorie“ von Montaigne, Herder, Rousseau, De La Borde über Schubart, Thibaut, Jacob Grimm bis auf Pommer und Pulikowski richten ihren Blick bis zur Ausschließlichkeit auf die selbstschöpferischen Regungen der Volksdichtung und Musik. Nur was in den unteren Volksschichten selbst entstanden, was sich dort gleichsam unbewußt und absichtslos entfaltete, was sich „selbst gemacht“ hatte, gilt ihnen als echtes Gut. Ihre Neigung zum Ursprünglichen, Erdgebundenen läßt sie das Volk als ein Stück bewußtloser Natur, als eine Wachstumsganzheit der mythischen, geschichtslosen Zeit erschauen. Dieses mythische Volk lebt jenseits aller intellektuellen Bildungen, sein ungestörter „Volksgeist“ entfaltet sich groß, rein und heilig, wie Jacob Grimm dichtete, denn über ihm leuchtete noch „der Schein des göttlichen Ausgangs“. Namentlich die chthonische Unterströmung der deutschen Romantik war es, die im Volksliede ein Stück vom paradiesischen Urstande des Menschen zu greifen suchte: „denn wir suchen alle etwas Höheres: das goldene Vlies, das allen gehört...“ (Achim von Arnim).

Deutlich spürt man, daß hinter diesen von Liebe und Verehrung getragenen Bekenntnissen nicht so sehr der nüchterne Erkenntnistrieb am Werke ist als vielmehr eine unmittelbare Lebensregung. Des Ursprünglichen und Naturhaften sucht man sich zu versichern, weil man seiner selbst bedarf. Nach dem Zusammenbruch des aufklärerischen Weltgefühls gilt es, alle verfügbaren Kräfte lebenshaltiger Art zu wecken, alles Ursprungshafte und quellend Lebendige zu fördern, das die einseitige Verstandeskultur des 18. Jahrhunderts mit Verschüttung bedroht hatte. Wenn Herder von der Dichtung vor allem Leidenschaft und Musikalität fordert, wenn er, an Young anknüpfend, die gemütsbewegenden Kräfte der Dichtung wachzurufen sucht, so ist damit im wesentlichen der neue Erlebnisgehalt des Sturm und Drang umschrieben. Der neue Typus des unmittelbaren Erlebnisliedes und das leiden-

¹⁾ Viktor v. Geramb: Zur Frage nach den Grenzen, Aufgaben und Methoden der deutschen Volkskunde, S. 179.

166/8
schaftliche Hinhorchen auf die Stimmen der Völker entspringen der gleichen Seelenlage. So ist denn auch der überaus wirksame, aber im Grunde ungeklärte, rätsel- und widerspruchsvolle Begriff des Volksliedes bei Herder zunächst nichts anderes als „die pseudohistorische Einkleidung eines neuen lyrischen Willens“¹⁾. Oder, wie E. Kircher den Herderschen Grundgedanken ausgesprochen hat: „Volkslied ist keine bestimmte poetische Gattung, Volkspoesie keine einmalige historische Erscheinung, sondern eine Tonart, ein Erlebnis.“ „Volksartig“ heißt ihm „leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge sowie der reichen und für alle fühlbaren Natur“ (Herder).

Diese naturalistischen Motive überdauern trotz unmerklichen Bedeutungswandels die Zeitspanne vom Erwachen des Sturm und Drang bis zum Ende der Romantik. Für Goethes Ethos der Selbstverwirklichung besteht kein zwingender Anlaß, Individualdichtung vom Gemeinschaftslied streng abzusondern. Daher konnte er unter dem Eindrucke des Wunderhorns sagen: „Was ein vorzügliches Individuum hervorbringt, ist doch auch Natur.“ Mit der Romantik verstärkt sich die Wendung zum Unbewußt-Kollektiven. Volkslieder gehen „wie alles Gute in der Natur aus der stillen Kraft des Ganzen leise hervor“, sagt Jacob Grimm. Ihr weiter nachzuforschen wäre Sakrileg, denn: „Über die Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier des Geheimnisses gedeckt, an das man glauben soll“²⁾. In den Erläuterungen zur dänischen Ballade von Axel und Walborg (Altdänische Heldenlieder, Heidelberg 1811, S. 541) sagt Wilhelm Carl Grimm: „Die Frage nach dem Verfasser scheint auch überflüssig, da ein Volkslied sich selbst dichtet.“

Es ist klar, daß die Produktionslehre in ihrer schlichtesten Form auf geschichtliche und soziologische Fragestellungen Verzicht leistet. In ihrem Grundbestreben, die schöpferische Lebendigkeit und Urwüchsigkeit des Liedes herauszustellen, übersieht sie die hochkulturelle Polspannung der abendländischen Volkstümer. Daher vermag sie auch keine Grenze zwischen den Liedern unseres Kulturkreises und den Gesängen der „Naturvölker“ zu ziehen. Schon Herder und der sensationslüsterne Abt Vogler zogen Gesänge entlegener außereuropäischer Primitivstämme in den Kreis ihrer Betrachtungen. Noch Thibaut³⁾ fordert, man solle „vielseitig sein, nicht gerade an gangbaren Liedern des werten Vaterlandes hängen, sondern die ganze Welt zu umfassen und sich mit den Liedern in den Charakter aller Völker hinein-zudenken suchen“: ein musikalisches Gegenstück zu Goethes Weltliteratur. Daß diese Anschauung fast bis auf den heutigen Tag fortlebt, zeigt z. B. eine Wesensbestimmung, die Otto Böckel⁴⁾ in seinem Handbuch des deutschen Volksliedes vertritt: „Volkslied ist der dem Gefühlsleben unmittelbar entsprungene Gesang der Naturvölker.“ Ähnlich sprechen sich Vilmar, Jungbauer, etwas vorsichtiger Pommer und Pulikowski aus.

¹⁾ Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart; Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, Bd. II, München 1925, S. 204f.

²⁾ Jacob Grimm: Über den altdutschen Meistergesang, Göttingen 1811, Vorrede.

³⁾ A. F. J. Thibaut: Über die Reinheit der Tonkunst, 1826, Kap. „Über Volksgesänge“, Neuausgabe von Raimund Heuler, Paderborn 1907, S. 49.

⁴⁾ Otto Böckel: Handbuch des deutschen Volksliedes, 4. Ausgabe, Marburg 1908, S. 2.

Häufig — so vor allem bei Herder und Jacob Grimm — verbindet sich die Anschauung von der Naturentsprungenheit des Liedes mit dem Mythos von der kollektiven Verfasserschaft. Es fragt sich allerdings, ob die Romantiker, wenn sie vom dichtenden Volksgeist sprechen, nichts anderes meinten als gruppenhafte Liedverfertigung nach dem Muster improvisierter Schnaderhüpfel-Ketten. Vielleicht dachten sie doch zuerst an die fast „biologischen“ Schaffensgeheimnisse volkhafter Stilprägung, an den rationalsoziologisch nicht voll erklärbaren Consensus gemeinschaftlicher Lebensgefühle. Es ist begreiflich, daß gerade an diesem, dem ungeklärtesten, vieldeutigsten Punkte der Produktionslehre die scharfe Kritik der neueren realistischen Forschung einsetzte. Unbekümmert um den mythischen Volksliedbegriff der Romantik, oft aber auch ohne die tiefer begründete Ehrfurcht jener älteren Generationen rückte sie vor allem die abwärtsgerichteten, von dem oberflächlichen Bildungskreise ausgehenden Strömungen in ihr Gesichtsfeld.

Eine gewisse Vorläuferschaft erwächst dieser Richtung in den volksliedfernen, rationalistisch beeinflussten Dichtern und Forschern des Barock- und Aufklärungszeitalters. Den Verdruß des Barockpoeten Georg Schoch¹⁾ erregt es, daß „unsere so herrliche und gute Lieder in allen Dorfschänken, Bierbänken und Wachstuben herumher siehlen“. Ähnlich Christian Weise²⁾, der die Befürchtung ausspricht, „daß die gemeinen Kerlen in allen Bauernschänken seine Lieder aufgreifen“, „wie es den kriegerischen Arien ergangen ist, welche man viel höher hielte, wann nicht alle Sackpfeifer und Dorffiedler die herrlichen Melodeyen zerlästerten und gemein machten“. Den aufklärerischen Geist der Berliner Liederschule vertritt noch im Ausgang des 18. Jahrhunderts J. N. Forkel³⁾, wenn er nur jene Lieder als wertvoll gelten läßt, die von oben herab dem Volke geboten werden. Wertlos hingegen erscheinen ihm die volkläufigen Weisen, die „bis zu Knechten und Mägden herunter gesungen werden“. Das hier entstehende Lied enthält im Text „meistens läppische, gedankenleere Reimereien oder schmutzige Zweideutigkeiten, und die Melodie dazu ist ihrem Charakter nach so unbedeutend, daß sie auf jeden anderen Text ebensogut passen würde“. So ist denn das Volkslied für den Aufklärer „ein unbedeutender Gegenstand der Kunst“⁴⁾. Einen ähnlichen Standort bezog der Aufklärer Friedrich Nicolai mit der Veröffentlichung seines „Kleinen feynen Almanachs“ (1777), der die Volksliedbestrebungen Herders und Goethes parodieren sollte.

Die Ebene wissenschaftlicher Erörterungen und geschichtlicher Erkenntnisbemühungen erklimmt die „Rezeptionslehre“ mit Liliencron⁵⁾. Das sin-

¹⁾ Georg Schoch: Poetischer Lust- und Blumengarten, Leipzig 1660.
²⁾ Chr. Weise: Überflüssige Gedanken, 1692. Gemeint sind die Arien von Adam Krieger. — Vgl. John Meier: Kunstlieder im Volksmunde, Halle 1906, S. LXXff, und Karl Neß: Zur Geschichte des Volksliedinteresses; Festschrift für Hermann Kretschmar, Leipzig 1918, S. 105.
³⁾ J. N. Forkel: Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802, S. 30 Anmerkung.
⁴⁾ J. N. Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik, 1801, S. 771.
⁵⁾ Ausführliche Zusammenstellung der einschlägigen Stellen bei Julian v. Pulikowski: Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933, S. 167f.

gende Volk „erfindet seine einfache Musik nicht selbst, es singt nicht gleich jenem anderen Vogel, so wie ihm der Schnabel eben gewachsen ist“, sondern empfängt seine Vorbilder aus der jeweils führenden Kunstmusik. „Geschichtlich betrachtet, ist die Kunst der Musik seit dem Eintritt des Christentums in die Weltherrschaft in der kirchlichen Schule entwickelt. Ins Volk ist sie unter ihrer fortschreitenden Entwicklung durch mancherlei vermittelnde Elemente übertragen, vor allem durch technisch geschulte fahrende Sänger und Spielleute als Gesangs- und Tanzmusik.“ Die Fahrenden vereinfachten und erleichterten Rhythmus und Melodie. „Von dieser mittleren Klasse der Kunstübenden ging dann weiter Art und Wesen des Musizierens auf die ungeschulte Menge des Volkes über. Von dort her erhielt also auch das Volk für seine harmlose Kunstübung Norm und Richtung.“ Zusammengefaßt: Das Volkslied ist „ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit“. Ähnlich bestimmt Adelbert Keller (Vorrede zu den Volksliedern aus der Bretagne, Tübingen 1841, S. 11) die Volksdichtung als eine „in der Literatur antiquierte, in einem Teile der Nation aber noch fortgepflegte Entwicklungsphase der Kunstpoesie. Das Heldenlied wird zum Volksbuch, die alte Mythe zum Ammenmärchen“.

Den völligen Bruch mit der romantischen Volksliedlegende vollzog die neuere literargeschichtliche Forschung, gipfelnd in der Schule John Meiers. Schon längst wußte man um das Bestehen von Kunstliedern im Volksmunde. Dichtungen von Goethe, Uhland, Hauff wie „Das Heideröslein“, „Der gute Kamerad“, „Das Morgenrot“, Melodien von J. A. P. Schulz, Mozart, Reichardt, Schubert, Silcher wurden volkläufig. Immer mehr erweiterte sich der Kreis dieser Einsichten. Ein Großteil der heute allgemein verbreiteten deutschen Lieder stellt textlich wie musikalisch Bildungsgut vornehmlich des 18. Jahrhunderts dar. Die Almanachdichter, die Mitläufer und Nachfahren der Romantik lieferten die gangbarsten Liedtexte der letzten hundert Jahre. Komponisten der älteren Liederschulen, der Liedertafel, steuerten ihre Weisen bei. Auch die Schauerballaden und die rührseligen Weisen vom Schlage des *Mariechen saß weinend im Garten* haben ihren Ursprung in der überalterten Empfindsamkeit ausgesprochener Bildungsschichten. Als einer der Hauptvertreter sei der „Balladendichter“ von Zedlitz genannt.

Wenn aber die beliebtesten Lieder der Jüngstvergangenheit nichts anderes darstellten als zersungene und herabgesunkene Kunstlieder vom Ende des 18. Jahrhunderts, so lag es nahe, ähnliche „Sickervorgänge“ auch für das Lied der weiter zurückliegenden Jahrhunderte anzunehmen. Hans Naumann¹⁾ spricht unumwunden aus: „es ist niemals anders gewesen“. Es sei gewissermaßen ein biogenetisches Gesetz der Volkspoesie, die Stufen der vorangegangenen Kunstdichtung in ihrer Art wieder aufzunehmen. „Der Geschmack der Unterschicht hinkt um einen großen Zeitraum um den Geschmack der Oberschicht nach.“ Gewiß können auch „Leute aus dem Volke nicht nur Träger sondern auch Dichter von Volksliedern sein, aber sie ‚dichten‘ dann eben im Stile der vorangegangenen und nunmehr gesunkenen Kunstdichtung ihrer Zeit, sonst wären sie Kunstdichter wie die Arbeiterdichter unserer Tage“. Nicht nur für die Jüngstvergangenheit, sondern für die gesamte

¹⁾ Hans Naumann: Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921, S. 4ff.

166/9

Geschichte des Volksliedes (ausgenommen die „primitive Gemeinschaftsdichtung“) gilt der Hoffmann-Krayersche Satz: „Das Volk produziert nicht, es reproduziert.“ So dringen im 17. Jahrhundert „die allerdings stark volkstümlichen Lieder der Kunstpoesie in die Volksliedersammlungen ein. Lieder von Rist, Simon Dach, Zesen u. a. stehen im ‚Venusgärtlein‘ neben älteren Volks- und Gesellschaftsliedern — ein typisches Bild! Die Lieder sind populär geworden, geraten in die Sammlungen und werden Volkslieder. Andere entstehen neu — in ihrem Stil. Sie sind das Vorbild. Das Volkslied des 14. und 15. Jahrhunderts zeigt zwar den freieren Blick und frischeren Geist dieser Form und Bindung sprengenden, langsam Persönlichkeit entwickelnden Jahrhunderte, aber im Grunde ist es doch nach Stil, Form, Stoffen und Motiven die gesunkene ritterliche Standespoesie des 12. und 13. Jahrhunderts. Was im 14. Jahrhundert jener aussätzige Barfüßermönch vom Maine sang und was sofort Volkslied wurde — die Limburger Chronik überliefert uns davon ein Paar Notizen und Verslein —, das zeigt die Züge des Minnesangs. Wir nehmen vor dem Minnesang heute kein Volkslied mehr an, wohl aber ein primitives Gemeinschaftslied, das im Minnesang, namentlich dem frühen, seine deutlichen Spuren hinterlassen hat. Artikulierte und modulierte ‚Rufe‘, Arbeitslieder, Kinderlieder, Schnaderhüpfl, Liebesverslein, Hochzeitslieder, Totenklagen, Marschlieder, Kriegslieder, kultische Lieder, Festlieder, kleine, kurze Vierzeiler wohl bei uns zumeist, primitive Urlyrik, die mit eigentlicher Lyrik nichts zu tun hat, weil sie Massendichtung, nicht Individualpoesie ist, — solche hat es gegeben. Reste sind erhalten, ewig gebaren sie sich bis heute wieder neu, bei uns wie bei den Wilden, aus dem Schoße der primitiven Gemeinschaft; Zaubersprüche und Volksrätsel gehören auch in diese Kategorie hinein¹⁾.“ Unmittelbar volksentsprungen ist nach A. Hübner²⁾ vor allem die Kleindichtung: Tanz-, Spiel- und Unterhaltungsverse, Scherz- und Spottgedichte, Kinder- und Wiegenlieder, Schnaderhüpfl, Schumperlieder.

Gegen Naumanns Begriff des „primitiven Gemeinschaftsliedes“ wendet C. Brouwer³⁾ zu Recht ein, es sei äußerst fraglich, ob solche primitiven Lieder tatsächlich „unbeeinflusste dichterische Erzeugnisse des Volkes“ sind. Positiv gewendet: auch die sog. „primitive Gemeinschaftsdichtung“ wurzelt in einer Überlieferung. Sie hat oft fester geprägten Stil als „höhere“ Volksdichtung, auch ihr scheinbar freies Improvisieren geschieht nicht willkürlich, sondern zum Teil nach Vorbildern, andernteils nach unbewußten, aber festen und durchaus nicht willkürlichen Gestaltungsprinzipien. (Merkwürdigerweise glaubt Brouwer ernstlich, es verhalte sich mit der primitiven Urlyrik, z. B. der Eskimo, anders. In Wirklichkeit halten auch hier spontanes Schöpfungstum und Nachbildung überlieferter Modelle einander durchaus die Waage.) Überhaupt kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die von Naumann und seiner Schule vertretene Richtung der Volkskunde mit dem Begriff des „primitiven Gemeinschaftsliedes“ sich ein völkerkundliches Rückzugsgebiet offen hält, in welches kurzerhand alle Formen verwiesen werden, die sich nicht als gesunkenes Bildungsgut unserer abendländischen Hochkultur

¹⁾ Hans Naumann: Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921, S. 5f.

²⁾ Arthur Hübner: Die Lieder der Heimat, Breslau 1926, S. 42f.

³⁾ Cornelis Brouwer: Das Volkslied in Deutschland, Frankreich und Holland, Groningen, Den Haag 1930, S. 114.

fassen lassen. Inzwischen ist aber die Völkerkunde selbst von der entwicklungsgeschichtlichen Konstruktion der undifferenzierten, individualismuslosen Primitivgemeinschaft und ihrem „psychisch-assoziativen“, nicht logischen Seelenmechanismus energisch abgerückt. Auch die Primitivkulturen haben „Stil“, und es kann keine Rede davon sein, daß man die nächsten Entsprechungen ihres Gemeinschaftslebens „ohne Scheu im Tierreich, bei Ameisen, bei Bienen, Affen usw. suchen muß“.

Die Ergebnisse von John Meier, Seemann, Naumann und anderen deutschen Volksliedforschern wurden durch eine neuere Arbeit von C. Brouwer¹⁾ noch überboten. Hauptformen, Bilder, Vergleiche, Eingänge, Schlüsse, stehende Formeln und eine Fülle von inhaltlichen Motiven des mitteleuropäischen Liedes entspringen nach Brouwer letztlich der ritterlichen Standesdichtung Westeuropas, der französischen *poésie courtoise*.

Der bildnerische, aktive Anteil des Volkes an seinem Liede beschränkt sich nach der Rezeptionslehre Naumannscher Richtung auf das „Zersingen“. Der abschätzigste Nebensinn, der in diesem Begriff liegt, rechtfertigt sich vor allem an mancherlei Verkümmernprozessen des neuzeitlichen Liedes. Die literargeschichtliche Forschung hat eine Unzahl von schlagenden Beispielen dafür beigebracht, wie sich das Volk unverstandenes Bildungsgut auf seine Weise zurechtlegt. In einem südtüringischen Dorfe singt man heute den Eingang des alten Liedes

Es steht ein Lind in diesem Tal,
Ist oben breit und unten schmal

in folgender, völlig abgesunkener Form:

In unserm Garten steht ein Pfahl,
Ist oben breit und unten schmal.

John Meier betonte in einer älteren, seinerzeit grundlegenden Schrift²⁾, daß Weiterbildungen, Umformungen, kurz, die Entwicklung, die bei jedem neuen Singen eintritt, absichtslos, ohne vorherige Reflexion vor sich geht. „Gewisse Erinnerungsbilder verknüpfen sich analogisch“, was voraussetzt, daß vorhandene Verbindungen sich lösen, verselbständigen, daß andere Erinnerungsbilder undeutlich wurden und verlöschten. Fortbildung beruht also im letzten Grunde auf einer Wechselwirkung von Analogie und Isolierung.

Es ist klar, daß diese Erklärung nicht den vollen Umkreis der Umbildungsvorgänge zu erfassen vermag, sondern nur die unproduktiven, absinkenden, die Sphäre des Verschleißes, der Auflösung, für die ja tatsächlich bis zu einem gewissen Grade mechanische Gesetze gelten. Wie entseelter Stoff aus der Form gerät, wird hier vor allem deutlich. Man hat von einem „Herrnverhältnis des Volkes zum Stoff“³⁾ gesprochen, eine Formel, die im Hinblick auf die rezeptive, pathische, erleidnishaft Grundhaltung des „gemeinen Volkes“ gewiß nicht sehr glücklich gewählt ist. Sicherlich weiß oder empfindet das Volk nichts von individuellen Anrechten, aber diese Feststellung kann nicht gleichbedeutend sein mit der Annahme, jeder Einzelne nehme im ein-

¹⁾ Cornelis Brouwer: Das Volkslied in Deutschland, Frankreich und Holland, S. 137f.

²⁾ John Meier: Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle 1906, S. 18f.

³⁾ John Meier: Kunstlied und Volkslied, S. 14f.

zahlen Falle zu dem gegebenen Stoffe „eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung ein“. Dies aussprechen heißt die Umbildungsvorgänge als Ausfluß bloßer individueller Willkürakte deuten. Nun zeigt aber gerade der Gruppenvergleich von Liedvarianten eine Fülle von überindividuellen, eben volkhafte, auch landschafts- oder stammesgebundenen sowie gattungshaften Eigenheiten. Neben dem mechanisch-destruktiven „Zersingen“, das sicherlich nicht allgemein, sondern eben nur für gewisse in Auflösung befindliche Überlieferungskreise bezeichnend ist, birgt das Umsingen vielfach durchaus schöpferische Bildvorgänge in sich.

Im „Rückblick und Ausblick“ (S. 33f.) zum I. Balladenband der Reihe „Das deutsche Volkslied“ (Leipzig 1935, Reclam) betont John Meier nachdrücklicher diese produktiven Züge des Umsingens. Das Volk ändert „nach Form und Inhalt, oft so stark und eingreifend, daß etwas ganz Neues entsteht...“; die Änderungen erfolgen „meist unbewußt und absichtslos“, wobei „zeitliche und landschaftliche Eigenheiten auf Wort und Weise in verschiedenster Art und in verschiedenster Richtung einwirken können“. An Triebkräften des Umsingens nennt er: „Versagen des Gedächtnisses, eigene Einfälle, Erinnerung an in anderen Liedern verwandte Formulierungen und Situationen.“ In einer anderen, methodischen Fragen gewidmeten Studie¹⁾ betont er abermals — gegen Naumanns Überspitzungen der Rezeptionslehre — die auswählende und fortbildende Tätigkeit der Unterschicht und wirft im Anschluß an diese Erwägungen die Frage auf, ob außer dem freien Spiel von Augenblicks Kräften auch mit landschaftlichen oder stammeshaften Antrieben zu rechnen sei, durch welche „die Entwicklung von vornherein in eine bestimmte Richtung gelenkt wird“. — Ich glaube zeigen zu können, daß wir mit der Wirksamkeit solcher „konstitutiven Faktoren“ auf textlichem, mehr noch auf musikalischem Gebiete durchaus rechnen müssen. Ihre Erschließung und Deutung ist eine der dringlichsten Gegenwartsaufgaben der Volksliedkunde.

Der Begriff des Zersingens mit seinen Hilfsbegriffen wie primitive Assoziation, Variation, schließlich primitive psychische Struktur überrascht durch „die Außerachtlassung alles historisch Konkreten“. Namentlich diese „überzeitliche, übernationale und überraschungsreiche ‚primitive Struktur‘ ist ein fiktiver und gänzlich ungültiger Begriff. Dabei entschwindet das Besondere des deutschen Volksliedes und seiner Lebensbedingungen dem Blickfelde. Es ist überhaupt fraglich, ob von dem in seiner Bedeutung oft überschätzten Zersingen der Zugang zu den entscheidenden Fragen gefunden werden kann. Zersingungen sind Bewegungen innerhalb der Volksliedschicht und damit nicht das wesentliche Material; sie selber muß Aufschluß geben, warum die Einstellung vollzogen wurde, warum sie also ihren Menschen gemäß war.“ (Wolfgang Kayser: Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 39.) Diesen Ausführungen ist insofern beizupflichten, als sie vor einer Überschätzung genetischer Fragestellungen warnen. Deren Verdienste seien unbestritten, doch bedürfen sie der Ergänzung durch Wesensforschung, Gestaltungsdeutung. Sonst droht immer die Gefahr, daß man den Wald vor Bäumen,

¹⁾ John Meier: Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung; Deutsche Forschung, Heft 6, Berlin 1928, S. 24f., 26f., 40.

166/41
die Gestaltungskräfte vor den Elementen und formalen Beziehungen nicht mehr erblickt.

Fernerhin bleibt zu bedenken, daß die Zersinge-Forschungen in allererster Linie und bis auf den heutigen Tag fast ausschließlich den Gestaltwandlungen neuzeitlicher Liedertexte galten. „Es ist eine Tatsache, daß man zu sehr aus dem Auge verloren hat, daß das Volkslied an erster Stelle ein Lied ist, das gesungen wurde. Die Melodie bildet das Volkslied, nicht der Text; die Worte haben in vielen Fällen für den Sänger keine Bedeutung¹⁾.“ Die musikalischen Umformungen fanden kaum Berücksichtigung, und einzelne Versuche, sie nach dem Muster des textlichen Zersingens zu erklären, verfehlten völlig die tieferliegenden Gesetzlichkeiten des melodischen Gestaltwandels²⁾.

Als ein musikwissenschaftlicher Vorläufer der literargeschichtlichen Lehre vom Zersingen ist noch vor allem Wilhelm Tappert zu nennen. In seinem Versuch über „Wandernde Melodien“ (2. Aufl. Berlin 1889) verknüpfen sich gewisse grundlegende Einsichten mit materialistischen und evolutionistischen Voreingenommenheiten. Sehr treffend erkannte Tappert den unablässig sich fortspinnenden Faden der Substanzgemeinschaft, der älteres mit neuem Liedgut verbindet und der vor allem auch die Prägung von zeitgebundenen Stilen ermöglicht. Neuerdings hat H. Besseler³⁾ diese Lehre, die gleichermaßen für Kunst- und Volksmusik gilt, weiter entwickelt. Jeder Stil läßt sich zunächst als ein Vorrat fester Formeln und Wendungen erfassen. Nie und nirgends gibt es eine freischwebende, völlig individuell ausdrucksgezeugte Tonsprache. Ganz im Gegenteil: individuell zugespitzter Ausdruck ermöglicht sich erst unter der Voraussetzung vorbestehender, mehr formelhaft geprägter Gemeinsprache.

So kann denn auch keine Rede davon sein, daß ein Umsingen und Zersingen des Liedes anhebt „nach Gesetzen, denen alle Lieder auf die gleiche Weise unterworfen sind⁴⁾“. Gewiß können auch Melodien mechanisierendem Zersingen anheimfallen, aber diese Fälle sind doch verhältnismäßig selten. Viele Wechselformen, die man voreilig durch gedankenlose Kontamination, Umstellung, durch Abschleifen, Fortlassen, durch die Vergeßlichkeit oder mangelndes Intonationsvermögen des Sängers zu erklären versucht hat, erweisen sich bei näherer Betrachtung (vor allem Gruppenvergleich der Lesarten) als durchaus sinnvolle, einem inneren, folgerichtig wirkenden Gestaltungsgesetz entsprungene Abwandlungen. Besonders beim Eintritt eines Liedes in eine fremde Landschaft, in den Lebensbereich einer anderen Stammesart, noch mehr beim Liedaustausch zwischen selbständigen Großvölkern zeigt sich mit aller Deutlichkeit, daß beim Gestaltwandel keineswegs nur destruktive, verschleißende Regungen am Werke sind, sondern eine Fülle von aufbauenden, organischen Bildekräften.

¹⁾ C. Brouwer: Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien usw., S. 9.
²⁾ G. Brandsch: Deutsches Lehnlied in finnischen Volksweisen; Jahrbuch f. Volksliedforschung, hrsg. von John Meier, II. Jg., Berlin 1930, S. 95ff.

³⁾ Heinrich Besseler: Grundfragen der Musikästhetik; Jahrbuch Peters für 1926, Leipzig 1927, S. 63ff.

⁴⁾ Erich Seemann: Volkslied; Deutsche Volkskunde, hrsg. von John Meier, Leipzig u. Berlin 1926, S. 289.

Auch sind weder stehende Formeln noch die Vorgänge des Zersingens auf die Sphäre der Volksmusik und -dichtung beschränkt. Die Formelhaftigkeit, der festgeprägte sprachliche Formelvorrat, den Albert Daur¹⁾ als oberstes Kennzeichen der deutschen Volkspoesie herausstellt, ist nach Brouwers Forschungen ebenso sehr der älteren ritterlichen Ständedichtung, vor allem des Westens, eigen. Und ein Seitenblick auf die Melodien der Rondeaux, Virelais und Balladen der Trouvèrezeit, ebenso aber auch auf die Melodien des späteren deutschen Minne- und Meistergesangs bringt uns dieselbe Grundtatsache — Arbeit nach festgeprägten Modellen, Gestalttypen usw. — auf musikalischem Gebiet nicht minder deutlich zum Bewußtsein.

Die deutsche Lyrik der Frührenaissance tritt in jeder Hinsicht, nach Wort und Weise, das Erbe der minnesingerischen Lied- und Spruchkunst an. Was diese an Form, Motivschatz und Ethos ausgebildet hatte, erfährt sinngemäße Fortbildung und zugleich erlebnistypische Wandlung im Liebes- und Gesellschaftslied der bürgerlich-ständischen Kreise. Hier waltet dieselbe Grundart „nicht nur wie im geistlichen Lied der Zeit — hier macht die Erscheinung der ‚Kontrafakturen‘ die Einsicht besonders leicht — sondern auch wie im reich blühenden historischen Lied und sogar in der Lyrik der Meistersinger. Daß die eine Grundart sehr mannigfaltig ausgebildet ist, soll damit keineswegs geleugnet werden. Wohl aber wird damit der Irrglaube abgelehnt, als bestünde zwischen den anonymen ‚zersungenen‘ Gebilden jener Zeit und den Erzeugnissen ihrer namentlich bekannten ‚Meister‘ ein Wesensunterschied, dem gar durchweg ein Wertunterschied zugunsten des ‚Volksliedes‘ entspräche²⁾.“

Typenarbeit, Zersingen, Umsingen sind also keineswegs Sondermerkmale der Volkskunst, sondern umgangsmäßiger, daher z. B. auch scharf ständisch umgrenzter Gemeinschafts- oder Gesellschaftskunst, Dichtung und Musik. Jede lebendige Überlieferung schließt das „Umschaffen des Geschaffenen“ in sich. Wie bei allem Lebendigen sind es ja nicht tote, starre Bausteine, die durch Überlieferung und Nachbildung weitergereicht werden, sondern lebendig fließende Bilder, wie denn überhaupt Lebendigkeit und Wandlungsfähigkeit des Liedes als Wechselbegriffe anzusprechen sind. Schon W. Grimm (Altdänische Heldenlieder, S. 426) erkannte, „daß die Volksdichtung in einem beständigen Leben auf unendliche Art stets sich neu gestaltet, und immer verschieden, immer doch auf demselben Grund wie auf einem Urfelsen ruht. Es ist dies der wichtige Punkt, wodurch sie sich von der durch Bücher verbreiteten Poesie unterscheidet.“

So vermittelt denn die Zersinge-Lehre zwar äußerst wertvolle Einsichten in die geschichtliche Lebensdynamik des Liedes, aber erschöpfend ist das von ihr gezeichnete Bild keineswegs. Das „Entropiegesetz“ einer anorganischen Schicht des Liedwandels (zumal der neueren Zeit) ist überspitzt, wogegen die aufbauenden, positiven, neuschöpferischen Bildekräfte übersehen oder geleugnet werden. Einseitige Stellungnahme im Sinne des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeutet die Verabsolutierung der Individualdichtung, die Unter-

schätzung von Archetypus und Substanzgemeinschaft in Kunstdichtung und -musik. Hier sah bereits Liliencron richtiger, der die form- und ethos-schaffende Kraft früher geistlicher Formen, also wiederum „umgangsmäßiger“ Sakralkunst, als Vorbild hoch bewertete. Archetypen unserer alten Volksmelodik lieferte die skopische und Spielmannsüberlieferung, andere die Gregorianik. Zum melodischen Archetypus gehören Tonvorrat, Leitern, Tonalitätskreise, stehende Melodieformeln („Tropen“), Klauseln, Melismen usw.

Mit diesen Feststellungen erschöpft sich allerdings nicht der Kreis der wirkenden Mächte. Früh schon, etwa seit dem 12. Jahrhundert, zeigen sich zunächst in der deutschen Gregorianik selbst, dann aber auch in ihren Schöb-lingen und Absenkern, Kräfte eigenständigen Volkstums. Ein unverkennbar deutscher Choraldialekt bildet sich heraus — offenbar umgangsmäßig, unbewußt und doch durchaus sinnvoll, Ausdruck eines inneren nationalen Gestaltungsgesetzes. Seine Hauptmerkmale bestehen in Erhöhung der Gipfeltöne, überhaupt Betonung der aufstrebenden Linienzüge und in der Herausstellung ausdrucksstarker Töne und Melismen. Aus dem Terzaufbau entspringen häufig heptachordale an Stelle von hexachordalen Melodiezügen. Halbton- oder Tritonusscheu sowie Pentatonisierung können nicht zur Erklärung herangezogen werden, sondern einzig der tragende Formkreis (Aszendenzmelos), d. h. eine von romanischer Art grundverschiedene Auffassung des tonräumlichen und zeitlichen Aufbaues, eine typisch „westgermanische“ Grundform emporgreifender Bewegtheit. Freilich war nur in Deutschland selbst der Antrieb zur Umbildung der fremden gregorianischen Formen im Sinne volkseigener Art so mächtig wirksam. England war gerade in den entscheidenden Jahrhunderten (10.—13.) kulturell völlig romanisiert und übernahm daher widerspruchlos den romanischen Musikdialekt. Die Ausstrahlungen der deutschen Mundart reichten nach Schweden, Norwegen, Island und Polen. Hier wie namentlich in Dänemark überschritten sich zum Teil die beiden Einflußbereiche¹⁾.

Die gleichen Grundkräfte waren offenbar auch im frühdeutschen Volksliede am Werke. Wir spüren sie im Hochdrang der Linie, im terzmäßigen Aufbau der Gerüsttöne, in der Vielzahl der Kadenzstufen, in der Vorliebe für „agogische“ Leittonwirkungen, Dehnungen des rhythmischen Grundmaßes. Lauter Züge überdies, die sich in ähnlicher Art im Kreise aller westgermanischen Geschichtsvölker wiederfinden, von denen wir also vermuten dürfen, daß sie zum mindesten bereits in einem Großteile der älteren germanischen Völkerfamilie sich auf sinnverwandte (wenn auch gewiß nicht gleichlautende) Art ausprägten.

Wie im übrigen die vormittelalterliche Tonsprache der Nordvölker beschaffen war, welche Leitern, Wendungen, Tonformeln ihr eigen waren, können wir kaum noch abschätzen, geschweige denn zuverlässig ergründen. Denn leider haben sich gerade vom Tongut heidnischen Ursprungs nur äußerst geringfügige Restbestände erhalten. Neben den oft angeführten Überbleibseln alter Zaubersprüche in pentatonischen Kinderweisen Westfalens (die aber möglicherweise nur als landschaftliche Sonderprägung zu bewerten sind) wird man in erster Linie der zahlreichen Fa-Melodien zu gedenken haben, die

¹⁾ Erik Abrahamson: *Éléments romans et allemands dans le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark*, Kopenhagen 1923.

¹⁾ Albert Daur: *Das deutsche Volkslied*, Leipzig 1909, S. 21, 28.

²⁾ Günther Müller: *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*; Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Oskar Walzel, Bd. 8, Wildpark-Potsdam 1927, S. 8f.

Alpenländer (namentlich Alemannen) wie hoher Norden — also zwei typische Rückzugs- und Erhaltungsgebiete germanischer Altkultur — bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. Nachbildungen der Naturtonreihe auf Blasinstrumenten wie Alphorn, Kuhhorn, hat man gesagt. Darüber hinaus aber sicherlich Restbestände uralter Tonsubstanz, Überbleibsel vorgeschichtlichen Hirtentums¹⁾. Einen Nachklang der mittelalterlich-christlichen Ächtung des Fa-Modus bedeutet es, wenn man noch im 16. Jahrhundert den fünften Kirchenton als „ausschweifenden“ Ton brandmarkt.

Mit dem Begriff des „primitiven“ Gemeinschaftsliedes dürfen wir uns allerdings dem Bestande vorabendländischer, insonderheit keltischer und germanischer Musik nicht nähern. Allgemein glauben wir heute zu wissen, daß die Gleichung germanisch-vorchristlich-primitiv nicht restlos aufgeht. Im Sinne der Kulturkreislehre handelt es sich durchaus um „höhere Mittelkulturen“, die ihrerseits wiederum als Mischungen, Überschichtungen und Fortbildungen älterer Formen anzusprechen sind. Längst wissen wir, daß Gerätebestand, Ornamentik und Instrumentarium der schriftlosen Nordvölker durchaus nicht primitiv, sondern zum Teil hochspezialisiert waren. So dürfen wir auch beim Versuch einer Rekonstruktion germanischer Musik nicht der Feld-, Wald- und Wiesenromantik populärer Musikgeschichtsdarstellungen folgen, vor allem müssen wir uns hüten, den Bronzeluren, Hörnern und Harfen unserer Altvorden moderne Durmelodien zu entlocken. Isländische und norwegische Melodien hohen Alters lassen eher an einen tonal ziemlich komplizierten „Zierstil“ der Wikingerzeit denken. Bei äußerst vorsichtiger Berücksichtigung aller gegebenen Vergleichsmerkmale und Restbestände gelangen wir zu folgenden umrißhaften Bildern alteuropäischer Musikübung:

1. Im westgermanischen Kulturkreise und in Altschweden handelte es sich wohl wesentlich um Diatonik, vielleicht mit „pentatonischen“ Leiterlücken, die aber weniger auf Quartbeziehungen als Terzschichtung beruht haben dürften. Fernerhin sind anzunehmen: verhältnismäßig weiter Umfang, Aszendenzmelos, reperkussaler Einschlag, breite, schwerbewegliche „Blockrhythmen“, wuchtig breite Akzente, verbunden mit agogisch gedehnter Vortragsweise, Thorakalklang (Rutz' Typus II).

2. Bei den mutterrechtlich unterschichteten Nerthusvölkern herrschte möglicherweise halbtönlöse Pentatonik, nachklingend in Zauberspruch und (westfälischem) Kinderlied (musikethnologisch begründete Hypothese²⁾).

3. In Skandinavien (vor allem Westskandinavien) dürfen wir ansetzen: Melodik durchschnittlich geringeren Umfangs, tetrachordale Struktur, Deszendenzmelos, Blockrhythmik mit wuchtigen, aber schärferen Akzenten, streng zeitmessend (Chronos-protos-Prinzip). Gespannter Klang, statuarische Vortragsweise (Rutz' Typus IIIa vorherrschend). Vielfach „distanzmelodische“ Einschläge wie neutrale Terzen, vielleicht auch Viertel- und Dreivierteltöne; vgl. die aufschlußreichen Beobachtungen von Richard Wolfram³⁾. Daher auch — ähnlich in Altschichten alpenländischer Musik — Bevorzugung des geschärften Fa-Modus. Der skaldische Melodietyp war

¹⁾ Werner Danckert: Grundriß der Volksliedkunde, Berlin 1938, Kap. 3 und 4.

²⁾ Werner Danckert: Altnordische Volksmusik; Die Musik, Jg. 30, 1937, S. 4 ff.

³⁾ Richard Wolfram: Fragen zur musikalischen Volkskunde; Oberdeutsche Zeitschrift f. Volkskunde, 7. Jg., Bühl-Baden 1933, S. 67 ff.

166/13
diatonisch nur im jeweiligen Tetrachord, zum Teil aber „chromatisch“ in den aus wechselnden Tetrachorden gefügten „Leitern“.

4. Altkeltische Musik dürfte nach Ausweis der Überbleibsel sowie auf Grund allgemeiner Kulturvergleichung ein der westskandinavischen ähnliches Grundbild dargeboten haben. Sicherlich war ihr Konsonanzgehalt höher; pentatonische (mutterrechtliche) Unterschichtung spielte vermutlich eine bedeutsame Rolle. Vielleicht war diese pflanzerische, ursprünglich von Menschen mittelländischer Rasse getragene, dann indogermanisierte Inselkultur auch die Trägerin einer primitiven Mehrstimmigkeit, die bereits simultane Terzklänge kannte. Dafür sprechen nicht nur das bekannte Zeugnis des Giraldus Cambrensis sondern auch musikethnologische Vergleichserfahrungen. Die lebhaften Kulturbeziehungen zwischen Kelten und Skandinaviern zur Wikingerzeit waren möglicherweise auch auf musikalischem Gebiete folgenreich. Ihnen verdanken wir vielleicht das älteste, heute noch auf Island lebendige Organum. Vermutlich deuteten die Skandinavier diese terzgesättigte in eine quart- und quintbetonte Mehrstimmigkeit um, während die westgermanischen Angelsachsen — vom Terzaufbau ihres Melos beeinflusst — frühzeitig zu organalen Formen gelangten, die reicher an „unvollkommenen Konsonanzen“ waren. — Ob die „Vierteltöne“ der irischen und der isländischen Volksmusik abermals auf eine alte gemeinschaftliche Grundlage (etwa aus der Skaldenzeit) hindeuten, läßt sich zwar noch nicht beweisen, aber mit der Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges ist zu rechnen.

5. Eine musikalische Entsprechung zur sprachgeschichtlich rekonstruierten Ursprache der Indogermanen läßt sich nur ganz vermutungsweise und unter äußersten Vorbehalten aufstellen. Höchstwahrscheinlich handelte es sich um Deszendenzmelos (Formkreis III); die „tonsprachlichen“ Eigenheiten lassen an eine feine Differenzierung der Tonschritte im Sinne des „Distanzprinzips“ denken. Vielleicht handelte es sich um ein verhältnismäßig enges, kleinschrittig rezitierendes Melos, dessen Restbestände im vedischen Gesang und in der indischen Sruti-Lehre, dessen Ausstrahlungen noch in der reperkussalen Isotonie und in den „Vierteltönen“ Polynesiens anzutreffen sind. Die engmelodische Grundlage ist arktisch-altamerikanisch-nordeurasisch, sie findet sich heute noch bei finnischen und altasiatischen Primitivstämmen; ihre distanzmelodische Fortbildung dürfte die jüngere, typisch indogermanische Entfaltungsstufe kennzeichnen. Für Deszendenzmelos sprechen außer den keltischen und altnordischen Melodieresten auch die stark abwärtsgerichteten Juchzer und Alpschreie und das abwärtsgleitende Schlußaportamento der alpenländischen (hirtenkulturlichen) Altschicht (Muotatal, zum Teil auch Appenzell), die Abwärtszählung der Leitern des vedischen Saman-Veda-Gesanges und der ihr nahestehenden Sanghyang-dedari-Leitern Javas¹⁾, endlich die allgemein zu beobachtende Vorherrschaft des deszendenzmelodischen Formkreises unter den älteren Völkern der indogermanischen Familie.

Unsere Rückschau zu den Wurzelformen und ältesten erkennbaren Schichten abendländischer Volksmusik sollte uns nicht zuletzt den Blick schärfen für die Geschichtstiefe volksmusikalischer Überlieferungsreihen. Hier

¹⁾ J. Kunst und C. J. A. Kunst-van Wely: De Toonkunst van Bali II; Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, Deel LXV, Batavia 1925, S. 392 ff.

wie auch in jüngerer Zeit dürfen wir nicht nur mit dem Nebeneinander recht Ursprungs- und altersverschiedener Formen rechnen: nicht zu vergessen bleibt die Überlagerung der Stile in einer einzigen Form. Das Bild der Überlagerung oder „Mehrgesetzlichkeit“¹⁾, der anorganischen Welt entnommen, reicht freilich nicht immer hin, wenn es gilt, das lebendige Fortwirken älterer Überlieferungen und Formkräfte in jüngeren Lebensverbänden zu begreifen. Ittenbach ist geneigt, den Gemeinschaftserzeugnissen, die aus der Wechselwirkung von Kräften ohne letztliche „Stilisierung“ zu einer Einheit zusammenwachsen, die Ganzheit kunstdichterischer Stile abzusprechen. Er übersieht wohl dabei, daß auch ausgeprägte Individualstile keineswegs im luftleeren Raume schweben, sondern stets eine Vergangenheit, einen geschichtlichen Wurzelboden haben, dem sie entwachsen. Auch aus der Symbiose Ursprungs- und altersverschiedener Elemente können in unbewußten Verschmelzungsvorgängen organische Ganzheiten erwachsen. Gerade in elementarer Gemeinschaftskunst gibt es „prägnant einheitliche Stile“ (Bartók). Voraussetzung ist natürlich, daß eine lebendige, zielgerichtete Kraft die auseinanderstrebenden Elemente durchdringt und so zur organischen Einheit bindet. Man muß m. a. W. das bloß mechanische Nebeneinander erstarrter, abgestorbener Bauglieder, wie wir sie etwa in sehr stark zersungenen Liedtexten finden, vom lebendigen Wechselspiel echter Stilsymbiosen unterscheiden, an denen namentlich die Melodiegeschichte besonders reich ist.

Der Abschluß unserer grundsätzlichen Betrachtungen gilt den wichtigsten Gegenwartsaufgaben der Volksliedkunde.

Zunächst gilt es, die noch vorhandenen Überbleibsel vorabendländischer Volksmusik, wie sie sich vor allem in den Randgebieten — in Skandinavien, in den deutschen Alpenländern, in den keltischen Provinzen, bei den Basken und in Südeuropa — erhielten, endlich einmal durch großzügig angelegte Schallaufnahmen der Forschung zu erschließen und vor unwiederbringlichem Verlust zu bewahren. Wie die Forschungsreise W. Sichert²⁾ im Alpengebiet gezeigt hat, ist in diesen Bezirken noch weitaus mehr zu ernten als die Ergebnisse der vielfach blickbegrenzten Lokalforschung erwarten lassen.

Hier wie im Bereiche des jüngeren Liedes heißt die dringliche Aufgabe: Erforschung der jeweiligen Geschichtstiefe. Nicht minder bedeutsame Aufgaben der musikalischen Landschaftsforschung harren der Lösung. Musikalische Mundarten, tönende Stammeseigentümlichkeiten gilt es zu beobachten; ihre Ausprägung ist gleichermaßen in Vortragsart, Singweise und Klangfärbung wie in den strukturellen, gestalthaften Prägungen der Melodien zu erwarten.

Stets wurzeln ja, wie die musikethnologischen Erfahrungen schlagend gezeigt haben, Singart, Tongebung und allgemeine melodische Bewegtheit im Elementaren leibseelischer Haltung, gleichlautend in Gebärde und Gebaren, in Gestus, Schritt, tänzerischem Ausdruck. Letztlich sind es elementare Gegebenheiten der Rasse und Konstitution, die hier zur tönenden Erscheinung

¹⁾ Max Ittenbach: Mehrgesetzlichkeit. Studien am deutschen Volkslied in Lothringen, Frankfurt a. M. 1932.

²⁾ Wolfgang Sichert: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns; Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft, hrsg. von Werner Danckert, Bd. 2, Berlin 1938.

empordrängen. Die Schwierigkeiten musikstilistischer (überhaupt seelischer) Rassenbestimmung liegen darin, daß die beteiligten Ausdrucksschichten nicht neben- sondern ineinander liegen, wobei jedoch hierarchische Abstufungen durchaus nicht abzuweisen sind. Das körperliche Erscheinungsbild mag oft zusammengesetzter, aggregatthafter anmuten als das entsprechende Psychogramm. Auch die Seele mag Schichtungen aufweisen, aber ohne Frage kann sie nicht der Zentrierung um eine „Achse“ entbehren. Diese zusammenfassenden, übergreifenden Kräfte gilt es vor allem ausfindig zu machen, wobei als Hilfsmittel erster Ordnung die Formkreis- oder Personaltypenlehre sich darbietet. Zwar sind wir noch ziemlich weit davon entfernt, den europäischen Rassetypen der physischen Anthropologie gleichlaufende Typen musikalischer Bewegtheit oder gar melodischer Gestaltung zuzuordnen, aber immerhin lassen sich bereits gewisse Entsprechungen aufzeigen. Vor allem schält sich das musikalische Erscheinungsbild des mittelländischen Stammes und der nordischen Rasse mit ihren beiden Hauptschlägen, dem atlantisch-nordischen und binnenskandinavischen, völlig einprägsam heraus (vgl. die Abschnitte Germanische Völker, Italien, Rumänien, Polen); vieles bleibt künftiger Forschung noch zu endgültiger Klärung vorbehalten.

Sehr viel klarer würden wir sehen, wenn an Stelle mehr oder minder schematisierender Melodieaufzeichnungen vollgültige, sinnlich eindrucksvolle und lebendige Klangaufnahmen vorlägen. Hier ist noch unendlich viel Versäumtes nachzuholen. Es versteht sich, daß für diesen Zweck nur Schallgeräte auf vollendeter technischer Grundlage, keine unzulänglichen, klangverzerrenden Phonogramme in Betracht kommen.

Wenn wir als oberstes Leitprinzip künftiger Volksliedforschung den Ausgang vom lebendig erfüllten Klangbild bezeichnen, so sind doch andererseits genaue Übertragung, Analyse und Strukturforschung keineswegs zu vernachlässigen. Auch in der Masse der älteren Aufzeichnungen schlummert noch viel nicht ausgewerteter Stoff: strukturelle Eigenheiten der Melodik, der tonräumlichen und zeitlichen Entfaltung sind ans Licht zu rücken, Grundformen der jeweils herrschenden Bewegtheit sind herauszustellen.

Mehr noch als die Individualanalyse erschließt vergleichende Betrachtung gestaltverwandter Melodien, vor allem die Betrachtung wandernder Liedweisen¹⁾. Dem Gestaltwandel, der durch Landschaft, Stammesart und Zeitgeschmack innerhalb eines geschlossenen Volkstums bedingt ist, stellt sich der tiefer einwirkende, oft einem strukturellen Umbruch gleichkommende Formwandel zur Seite, den die Liedweisen in der Regel beim Überschreiten der heimatlichen Volkstumsgrenze zu erfahren pflegen. Aber auch hier gibt es wohl zu beachtende Unterschiede. Melodien, die z. B. innerhalb des westgermanischen Völkerkreises ausgetauscht werden (Deutschland, Niederlande, England), sind von solchen Umbrüchen viel seltener betroffen als solche, die vom romanischen West- oder Südeuropa zu den westgermanischen Völkern wandern. Deutsche Lieder erfahren in baltischen oder slawischen Ländern außerordentlich tiefgreifende Umbildungen. Ähnlich ergreift es beispielsweise ungarischen und slowakischen Weisen in Rumänien, italienischen im Südslawentum.

¹⁾ Danckert: Wandernde Liedweisen; AfMf Jg. II, 1937, S. 101 ff.

Leitbilder und Grundkräfte des Wandels sind vor allem im allgemeinsten Bewegungshabitus zu erblicken, sie wurzeln in Formkreis und Rasse, geringerenteils auch in kulturellen Vermächtnissen, geschichtlichen Überlieferungsreihen. So werden die finnischen Umbildungen deutscher Melodien einmal — im Grundaufbau — von dem herrschenden Formkreis der raummessenden Deszendenzmelodik bestimmt, zum anderen von der (primitiv-finnischen) Neigung zur Verengung des Tonraumes, einem Vermächtnis arktischer Altkultur¹⁾.

¹⁾ Rudolf Theil: Das deutsche geistliche und weltliche Lied in Finnland, SVkMw, Bd. 3, in Vorber.

166/15

GERMANISCHE VÖLKER

Deutschland

Von allen Liedkreisen des Abendlandes ist der deutsche am fühlbarsten von den Wandlungen der Stilgeschichte betroffen. Eine rastlose historische Dynamik läßt namentlich in den letzten Jahrhunderten immer neue Klangschichten emportauchen, während alte ebenso rasch versinken und dem Gedächtnis entswinden¹⁾. Die textliche Überlieferung zeigt wesentlich mehr Beharrung und Stetigkeit. Eine Fülle von Liedstoffen läßt sich von der Gegenwart bis ins hohe Mittelalter zurück verfolgen, wogegen melodisches Altgut nur in wenigen günstig gelagerten Fällen noch lebendig blieb. In verhältnismäßig rascher Folge vollziehen sich tiefgehende stilistische Umbrüche. Ein erster, verhältnismäßig tiefgreifender Umbruch setzt auf musikalischem Gebiete um den Ausgang des 15. Jahrhunderts ein. Viel älteres minnesingerisch oder frührenaissancemäßig gefärbtes Melodiegut wird durch neue Weisen von hochrenaissancemäßiger Färbung verdrängt. Besonders mögen mancherlei ältere Balladenweisen von dieser Umschichtung betroffen worden sein. Fred Quellmalz²⁾ weist sehr treffend darauf hin, wie wenige Weisen, welche die großen Liedersammlungen des 15. Jahrhunderts, vor allem das Locheimer, Glogauer und Schedelsche Liederbuch, enthalten, noch im 16. Jahrhundert belegt sind. Ein Großteil der heute gesungenen Lieder entstammt dem frühen 19. Jahrhundert, vieles reicht noch bis ins 18., einiges ins 17. Jahrhundert zurück. Noch ältere Weisen tauchen gelegentlich in bäuerlichen Randgebieten und innerhalb der auslandsdeutschen Kulturinseln auf.

Im niederdeutschen Sprachgebiet haben sich ungleich mehr mittelalterliche Weisen erhalten als im Südraum³⁾. Das ist keineswegs verwunderlich, son-

¹⁾ In der Einleitung zum „Altdeutschen Liederbuche“ (S. LXIXf.) hatte Fr. M. Böhme versichert, über das Alter einer Singweise zu urteilen sei ohne Text völlig unmöglich; höchstens könne ein Musikkennner sagen: „sie ist eine aus der mittelalterlichen Musik hervorgegangene, oder von neuem Gemachte aus dem 17.—19. Jahrhunderte. Nur aus dem Text und durch denselben kann man auf das ungefähre Alter einer Melodie schließen.“ So sind denn auch die stilkritischen Bemerkungen, die Böhme hin und wieder seinen Neuausgaben beigibt, höchst lückenhaft. Seinerzeit hatte der reine Sammeleifer den Vorrang vor jeder stilkritischen Sichtung; auch war der Sinn für melodische Eigenwerte zu abgestumpft, um feine historische Scheidungen zu ermöglichen. Beim gegenwärtigen Stande der musikwissenschaftlichen Forschung bieten sich weitaus günstigere methodische Ansatzpunkte zur Lösung stilgeschichtlicher Fragen.

²⁾ Fred Quellmalz: Die älteren Melodien zur Ballade von der Frau von Weißenburg; Jahrb. f. Volksliedforschung, Jg. IV, 1934, S. 94.

³⁾ Als Beispiele seien genannt: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort II, Nr. 78e, 413c, III, Nr. 1502.

166/16

dern entspricht der allgemeinen Kulturlage, derzufolge die Nordstämme ungleich später als die Altstämme des Südens ins helle Licht geschichtlicher Wachheit eintreten. Hier konnte der Einfluß jüngerer kunstmusikalischer Zeitstile naturgemäß nicht so schnell und in solcher Breite Aufnahme in den niederen Bildungsschichten finden wie im altdeutschen Kernlande.

Die Hochblüte des deutschen Liedes im 15. bis 16. Jahrhundert erwächst zum wesentlichen auf bürgerlich-städtischem Grunde. Fortab vollzieht sich eine merkliche Angleichung der verschiedenen Standes- und Bildungsschichten. Auch die niederen Volksteile nehmen regen Anteil an dem Bildungsgut der oberen Stände. Ihren höchsten Rang erreicht diese Formprägung im Lied des 15. und 16. Jahrhunderts, im Zeitalter der großen A-cappella-Polyphonie, deren Vorbild fast allerwärts spürbar ist.

Schon in alter Zeit, im 15. und 16. Jahrhundert, treten landschaftliche und stammesmäßige Verschiedenheiten stark hervor. Vor allem macht sich der für die deutsche Sprach- und Kulturgeschichte so grundlegende Gegensatz des Südraumes zum Nordraume immer aufs neue bemerkbar. Auch sondern sich bereits deutlich bajuvarische, fränkische und alemannische Art. Über die Vergrößerung des Tonschrittes und des Umfangs bei süddeutschen Melodien, insbesondere bei schweizerischen und Tiroler Lesarten, finden sich bei Schünemann (Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland, München 1923, S. 125) einige treffende Bemerkungen. Ausführlicher behandelt diese Frage W. Sichert (Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns, SVkMw, Bd. 2, Berlin 1938). So ist denn die Zahl der gleichzeitig umlaufenden Lesarten einer Grundweise zu allen Zeiten groß; mehr noch: die Abwandlungen bedeuten vielfach nahezu Neuschöpfungen. Aus alledem spricht die hinlänglich bekannte Vorliebe des Deutschen für individuelle Lösungen und dynamische Umsetzungen gegebener Formen.

Angesichts solcher Bewegtheit ist es nicht leicht, vom Grundwesen des deutschen Liedes, das all jene Wandlungen der Form überdauert, zu sprechen, und doch scheint es gewisse Züge zu geben, die aus allen zeitbedingten Verkleidungen unzerstörbar hervorleuchten. Da ist zunächst das Verhältnis des Einzelwesens zur Gemeinschaft zu nennen. Das deutsche Lied erfüllt sich schwerlich als bloßes Gebrauchsgut wie das englische. Über das Privatpersönliche hinaus strebt es ins Allgemeine, Übergreifende. Es kennt nicht das unaufhebbare Verlorensein des schwedischen Liedes, nicht das unproblematische Gemeinschaftserlebnis der niederländischen Weisen. Im deutschen Lied bekennt man sich zur Gemeinschaft, die von der Bürde der Individuation erlöst. Das Überfließen des persönlichen Gefühls in den Ozean der Gemeinschaft ist des Sängers höchster Lohn. Formen und Brauchtum wie der bürgerliche Meistergesang des 15. und 16. Jahrhunderts, die alten Collegia musica der Städte und Universitäten, der protestantische, aber auch katholische Gemeindegesang, chorisches Gesellschaftslied und Suite der Renaissance, späterhin die breite Geselligkeitsliteratur des 18. Jahrhunderts, das studentische Kommerslied, die Liedertafel, das Männergesangsvereinswesen, schließlich die Singbünde der Jugendbewegung sind ebenso beredte Zeugnisse dieses Jahrhunderte überdauernden Gemeinschaftsgeistes wie die bäuerlichen Singgemeinschaften: singende dörfliche Jugendverbände, Altersgruppen, die Sangesgemeinschaften der Spinnstuben, Lichtstuben, Kommstunden.

Der für das slawische, vor allem russische Volkslied so überaus bezeichnende Wechsel von Vorsänger und Chor hat im deutschen Singen kaum Eingang gefunden. Typisch deutsch ist der chorische Gemeinschaftsvortrag der ganzen Weise, worauf vor allem J. W. Bruinier¹⁾ hinweist: „Lieder für Einzelstimmen, in denen der Chor nur den Kehrreim zu singen hat, sind nicht beliebt, weil eben jeder in seinem Tatendrange selbst mitsingen will.“ Hier zeigt sich wiederum das Gemeinschaftswesen deutschen Singens.

Ein Lied, das sich solcherart im Gemeinschaftlichen und Zuständlichen erfüllt, muß wesensnotwendig scharf geprägten Ausformungen widerstreben. Gemeinschaftsbrauch tilgt und meidet das Allzupersönliche, scharf Zugespitzte. So ist der Lebensgehalt der deutschen Liedweise von jeher durch eine gewisse Unbewußtheit, Gefühlsbetonung gekennzeichnet, die sich in Zeiten wie der Romantik bis zur Dumpfheit steigern kann. Das rege Wachsein des Angelsachsentums, das schon im 16. Jahrhundert mit rasch umspringenden Synkopentrhythmen sich ausspricht, hat in Deutschland nie tieferen Anklang finden können, selbst in unserer Jüngstvergangenheit nicht, da die angloamerikanische Jazzseuche fast den ganzen Kontinent zu überschwemmen drohte. Das Wesen des deutschen Liedes ist vergleichsweise besinnlich-„unwach“; auch heitere, ja ausgelassene Weisen und rasche Zeitmaße haben an dieser nationalen Grunddynamik teil.

Talvj²⁾ rühmt die Universalität des deutschen Volksliedes, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Formen und Darstellungen. Wackernell³⁾ bezeichnet das deutsche Lied als „überwiegend heiter, kräftig, tatenlustig, vieltönig“; nach B. Widmann⁴⁾ spiegelt sich in den deutschen Volksliedern der unergründliche Dualismus des deutschen Wesens am wunderbarsten ab. Mit den Liedern der Briten hat die deutsche Volksdichtung insbesondere das „tiefe, freudige Naturgefühl gemein“. Dagegen findet sich „nirgends eine Spur von der tragischen Größe der altskandinavischen“ noch von der „ungeheuer konzentrierten Kraft und schauerlich düsteren Wildheit einiger schwedischer und dänischer Volkslieder“ (Talvj). Phantasie Reichum und Innerlichkeit sind nach derselben Autorin Hauptzüge des deutschen Liedes. Fügen wir den bekennnerischen Trieb hinzu, das Ergriffensein von einer wesenhaften Überwelt, die nicht offen zutage liegt, sondern immer aufs neue gesichtet, entdeckt, gerufen und bezeugt sein will.

Diese Feststellungen schließen jedoch gewisse aktive Gehalte keineswegs aus. Die Freude am kräftigen Zupacken und an der Durchdringung stofflicher Gegebenheiten ist dem deutschen Liede wohl zu allen Zeiten eigentümlich gewesen. Zu der nie erlahmenden Betriebsamkeit eines englischen Puritanerliedes aus dem 17./18. Jahrhundert wird man freilich im Deutschen schwerlich Gegenstücke finden. Dem zielstrebigem Antrieb folgt unweigerlich ein Augenblick der Rückschau, der Besinnlichkeit. So ist die Freude am Eröffnen, am Bewegungsanstoß entscheidender als das Gefühl der Erfüllung im Hier und

¹⁾ J. W. Bruinier: Das deutsche Volkslied, 5. Aufl., Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 7, Leipzig u. Berlin 1914, S. 9.

²⁾ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakterisierung der Volkslieder germanischer Nationen, Leipzig 1840, S. 390f.

³⁾ J. E. Wackernell: Das deutsche Volkslied, Hamburg 1890.

⁴⁾ Benedikt Widmann: Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise, Leipzig 1885, S. 6f.

Jetzt. Man lauscht dem Nachhall, dem Verklingen; zwischen Erlebnis und unmittelbar gelebtem Augenblick tut sich fast immer eine Kluft auf. Offenbar ist es diese Besinnlichkeit, dieses Wechselspiel tätigen Vordringens und besinnlichen Rückschauens, das sich im ganzen deutschen Dasein als der Widerstreit von Welttätigkeit und metaphysischem Schauvermögen, als unaufheblicher Drang ins Künftige verbunden mit sehnächtiger Rückschau zu den Quellgründen, zu den Müttern, kundgibt.

Der deutsche Rhythmus und die deutsche Vortragsweise nehmen ihren Ausgang vom Dynamischen. Hier ist ein Widerspiel von Ausdruck und Verhaltenheit, von Werdelust und Entwerden zu verspüren. Leitbild ist nicht der in sich bestehende, sondern der werdende und hinschwindende Klang. Transzendente Kräfte ringen sich aus der Tiefe zur Erscheinungsoberfläche durch, so wie Oskar Hagen¹⁾ die deutsche Bildgestaltung schildert. Alles Gebärdenhafte erfährt dabei starke Betonung.

Zwischen pathischer und aktiver Haltung den mittleren Ausgleich zu finden: hierin liegt eine Hauptgestaltungsfrage namentlich für das neuere deutsche Umgangslied. Man könnte auch von einem Widerstreit zwischen Strömung und Ausdruck sprechen. Fast unmittelbar schlägt eine alltägliche Wendung um ins Ekstatische.

Die rasch fortschreitende Dynamik der Liedgeschichte bietet einer formalstilkritischen Erfassung des deutschen Liedes nur wenige handgreifliche Ansatzpunkte. Zu allen Zeiten wird man im Melodischen eine Hinneigung zum Aufbau der Linie aus kleinen Elementarmotiven feststellen können. Häufig werden die elementarmotivischen Gebilde durch Tonwiederholung voneinander getrennt. Dieselbe Neigung zum Neuansatz tritt in der ungemein auftaktreichen Kleinmotivik zutage. Ein statistischer Vergleich des deutschen Liedes mit dem Melos der angrenzenden Völker ergäbe sicherlich eine Höchstzahl an Auftaktbildungen im deutschen Bereiche. Häufig wechselt die deutsche Rhythmik zwischen motorisch vorantreibendem und aufstauendem Kräftespiel. Eine ziemlich weitgehende Angleichung der Abstufungsverhältnisse ist die Folge, die sich freilich in recht wechselvollen geschichtlichen Formen äußert. Für das alte deutsche Volks- und Gesellschaftslied des 15./16. Jahrhunderts ist z. B. die Neigung kennzeichnend, metrisch gleichbleibende Takteinheiten durch verschiedenartige Unterteilungen zu gliedern („cross rhythm“) oder die vorgezeichnete Mensur nur als „Durchschnittsmaß“, als äußerliche Ordnung hinzunehmen, die jeweils durch ausdrucksheischenden Taktwechsel durchbrochen, überdehnt werden mag. Hier wirkt zwar niederländischer Einfluß mit, aber die Anwendung erscheint doch typisch deutsch. Im übrigen überwiegen einfache Binnengliederungen und gerade Taktarten. Es fehlt das messende Gepräge, ganz fern liegt deutscher Liedrhythmik die schematische Zeitteilung des Westens.

Zu den grundlegenden Erfordernissen deutscher Liedgestaltung ist hingegen die rhythmische Dehnung zu rechnen. Naturgemäß ändern sich ihre Erscheinungsformen im Wandel der Zeitstile, aber das Grundwesen bleibt bestehen. Die oft überlangen oder nur „kurz angerissenen“ Auftakte der deutschen Weisen im 15./16. Jahrhundert, der Wechsel zwischen bewegter Melis-

¹⁾ Oskar Hagen: Deutsches Sehen, München 1920.

166/12

matik und breiten, lang ausklingenden Endungen, ferner die mannigfachen Taktwechsel und veränderlichen Binnenteilungen der Taktfüllungen sind beredte Zeugnisse für die ältere Zeit. Mag auch vielfach der Einfluß der Niederländer solche Bildungen begünstigt haben: die arteigenen Regungen waren gewiß beiden stammverwandten Völkern gemeinsam. Keinesfalls ist es gutzuheißen, wenn neuere Bearbeiter all diese „Unregelmäßigkeiten“ kurzerhand ausmerzen und statt dessen glatte Fassungen anbieten, wie sie das Jahrhundert der Aufklärung nicht besser hätte hervorbringen können. Im Laufe der letzten drei Jahrhunderte verwandelt sich die notenbildlich festgelegte zusehends in die unmeßbare „agogische“ Dehnung (ihr erster Theoretiker ist Hugo Riemann!). Je mehr der zusammenfassende rhythmische Betonungsstoß an Wirkung gewinnt, um so merklicher tritt die subjektive, nur im Vollzug spürbare Zeitdehnung als Gegenspieler in Erscheinung.

Tief verwurzelt in deutscher Art ist eine gewisse Freizügigkeit des Rhythmischen, das irrationalen „Unterströmungen“ entspringt. Oberstes Gesetz ist nicht, wie etwa im Liede der Westromanen, die gleichmäßige, messende Abgrenzung des Zeitstromes, sondern das Erlebnis von Stauung, Strömung, Nachhall. Gern verkürzen oder verlängern sich die Auftakte im Verhältnis zum Grundmaß, mehr oder minder ausgeprägte Dehnungen von Gipfeltönen und Endungen lassen das innere Ausdrucksgesetz, die ausdrucks haltige Gebärde, als die eigentliche Grundform rhythmisch-melodischer Bewegtheit erkennen. Es ist durchaus anzunehmen, daß schon in den Liedern minnesingerischer Prägung (ebenso wie im Minnegesang selbst) diese ausdrucks haltige Grundhaltung, die im deutlichen Gegensatz zur schematischen Modalrhythmik des Westens steht, sich ausprägte¹⁾. Später, seit der deutschen Renaissance, galt es, diese freizügige, dynamische Art im Widerstreit zu der Maßgesetzlichkeit der von Westen eindringenden Mensuralmusik zu behaupten. So entstanden vielfach eigenwillige, oft reizvolle Konfliktbildungen, die das vorgezeichnete, offenbar nur als äußerlichen Rahmen aufgefaßte Mensurbild durchbrechen und an seiner Stelle freien ausdrucksgezeugten Wechseltakt (Polymetrie) setzen. Gewiß bedeuten die Tenores in den mehrstimmigen Liedbearbeitungen des 15./16. Jahrhunderts vielfach Zubereitungen, gelegentlich wohl auch Verkünstelungen der ursprünglichen einstimmig vorgetragenen Liedweise, aber sie bergen dennoch fast immer wertvolle Hinweise auf die agogisch freischwebige Rhythmik des Vorbildes. Und nichts kann darum irriger sein als die bekannten Versuche, diese in das Schema des neuzeitlichen Akzentgruppentaktes und der achttaktigen Periode zu pressen.

Die Gerüstprobleme der französischen Musik sind der deutschen fremd. Daher stellt sich denn auch die Sprache bzw. der sprachliche Rhythmus kaum jemals als Grundgerüst der musikalischen Rhythmik dar. In irgendwelchen Zügen löst sich wohl stets das Musikalische vom Sprachlichen; ausdrucks haltige Einzelzüge werden hervorgekehrt, bestimmte Gefühlsgehalte, oft

¹⁾ Auch der Minnesang, der in formaler Hinsicht romanischen Vorbildern stärker verpflichtet war, löst sich doch — nach seinen letzten rhythmischen Triebkräften betrachtet — vom Vorbild. Man vergleiche, was Walther Bücheler (Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbildung bei den deutschen Minnesängern, Diss. 1930, S. 14, 51) über deutschen Wechseltakt und französisches Gleichmaß im Strophenbau zu sagen hat.

im Widerspruch zu ihrer logisch-syntaktischen Bedeutung, gestisch herausgearbeitet. So kann von einem Vorrang der sprachgezeugten Rhythmik keine Rede sein. Auch ist die binnenrhythmische Gliederung meist zu schlicht, unausgeprägt, um „oratorische“ Wirkungen etwa im Sinne westlicher Rhythmenschärfung zu ermöglichen.

Bis zum Barockzeitalter bleibt die geschlossene tonale Form in Geltung; doch waltet im inneren Gefüge der Melodien ein der „Rahmentonalität“ entgegenwirkendes dynamisches Prinzip, leicht kenntlich an der bekannten Vielzahl der Kadenzstufen. In den letzten beiden Jahrhunderten treten jedoch immer häufiger offene tonale Formen zutage; an erster Stelle ist hier der (empfindsam-romantische) Schluß auf der Durterz zu nennen.

Ein nationales Stilmerkmal des jüngeren deutschen Liedes ist die mehrstimmige Vortragsweise. Vereinzelte Ansätze sind schon im spätmittelalterlichen Volksgesang nachweisbar. So berichtet uns ein spanischer Edelmann, daß im Jahre 1438 das Schweizer Volk zu Baden im Aargau bis zu den gemeinen Leuten herab kunstgemäß dreistimmig singen könne wie geübte Künstler (Schweizer Volkskunde 17, 21). Allgemeine Geltung dürfte der mehrstimmige Volksgesang jedoch erst seit der Barockzeit, seit dem Durchbruche der Dur- und Moll-Tonalität, erlangt haben. Seit dem 18. Jahrhundert häufen sich jedenfalls die einschlägigen Zeugnisse. A. Zarnack¹⁾ hörte die meisten seiner aufgezeichneten Lieder zweistimmig singen. Auch Zuccalmaglio fand, „daß das deutsche Volk gewöhnlich mehrstimmig singt, daß gerade der ungebildete Theil desselben einen feinen Sinn für Sammtklang (Harmonik) hat, der ihm angeboren, der ein Erbtheil des deutschen Stammes ist“²⁾. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermerkt der Sammler Dittfurth³⁾ mit Genugthuung, daß in Franken und Schwaben selbst kleine Kinder völlig richtig zweistimmige Weisen sangen. Neuere Autoren⁴⁾ übertreiben indessen, wenn sie behaupten: das deutsche Volkslied wurde stets und von jeher mehrstimmig vorgetragen. Die deutsche Mehrstimmigkeit beruht nicht nur auf „tieferer Natureigentümlichkeit“; sie ist, geschichtlich betrachtet, von der Kunstmusik her übereignetes Kulturgut! Freilich setzt die bereitwillige Aufnahme dieses Gutes gewisse produktive Grundanlagen des deutschen Volkstums voraus. In der Harmonie erfüllt sich die Gemeinschaft. Terzen und vor allem Sexten sind die Vorzugsklänge beim zweistimmigen Singen, Hauptträger eines sich überbreitenden Klangideals⁵⁾. Es gibt zahlreiche neuere deutsche Lieder, die einstimmig beginnen, um späterhin, „auf der Penultima“, in voller Harmonie auszutönen; diese Gruppe zeigt mit besonderer Deutlichkeit das seelische Grunderlebnis der Weitung, der transzendentalischen Überbreitung.

¹⁾ August Zarnack: Deutsche Volkslieder... I, Berlin 1918, S. XVIIIff.

²⁾ Wilhelm von Zuccalmaglio: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, 2. Teil, Berlin 1840, S. 2.

³⁾ Wilhelm Freiherr v. Dittfurth: Fränkische Volkslieder II, S. XXIX, Anmerkung.

⁴⁾ Z. B. Otto Böckel: Handbuch der deutschen Volkskunde, Marburg 1908, S. 6; ähnlich Zimmer.

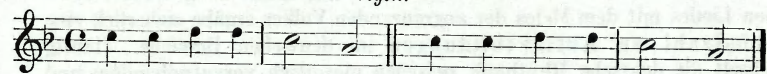
⁵⁾ In diesem Zusammenhange ist daran zu erinnern, daß auch die Kunstmusik der drei westgermanischen Hauptvölker — England, Niederlande, Deutschland — frühzeitig Terz- und Sextklänge schätzt!

Am nachhaltigsten hat die ältere Mehrstimmigkeit den alten Kulturboden des deutschen Südraumes durchdrungen. Starken Einfluß dürfte hier die Kirchenmusik (seit der Renaissance) ausgeübt haben. „Je weiter wir nach Süden kommen, desto ausgeprägter ist der harmonische Sinn; zutretende Bässe, Übersingen der Melodie, mindestens an deren Schlußtakten, schafft ein vielstimmiges Gewebe“¹⁾. Zum anderen treten hier sicherlich auch Wesenszüge der Stammesart zutage. Vor allem ist der naturwüchsigen Vitalität und der aufgeschlossenen Wesensart des bajuvarischen Stammes zu gedenken (ausgeprägter Sinn für Harmonik in den mehrstimmigen, oft kanonischen Jodlern der Ostalpen).

Viele dieser allgemeinen Wesenszüge rücken in hellere Beleuchtung, wenn man den historischen Stilbereichen ergänzende Berücksichtigung widerfahren läßt. Im folgenden sei ein stilgeschichtlicher Abriß geboten.

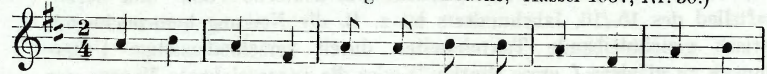
Auf die Bedeutung des Kinderliedes als eines Erhaltungsgebietes ältester Formen hat schon Fr. M. Böhme²⁾, neuerdings in verstärktem Maße J. Müller-Blattau³⁾ hingewiesen. Verstreute Spuren des Wortgutes der alten Zauber und Segen leben, vielfach bis zur Unkenntlichkeit entstellt, im deutschen Kinderlied fort, so z. B. Sprüche gegen den Brand am Körper (G. Züricher: Kinderlieder der deutschen Schweiz, Nr. 435 und 436). Ferner erhielten sich Überbleibsel und Trümmer alter Balladen und Brauchtumslieder, mittelalterliche Reigengesänge, Spuren des alten Kranzsingens. Es fragt sich, ob auch die zugehörigen Liedweisen Überbleibsel der vorchristlichen Musikübung in sich bergen. Wenn man die offenkundig jüngeren Durprägungen beiseite läßt, so bleibt vor allem ein Grundtypus des Kinderliedes bestehen, der möglicherweise Überbleibsel uralter Zeilenmelodik enthält:

Gemeindeutsch. Heile heile Segen.

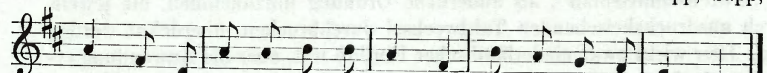


Hei-le hei-le Se-gen, Mor-gen gibt es Re-gen,
Ü-ber-mor-gen gibt es Schnee, Hat das Kind-lein kein Weh-Weh.

Saft, Saft, Seide. (Josef Wenz: Die goldene Brücke, Kassel 1937, Nr. 50.)



Saft, Saft, Sei-de, Hol-der, Erl und Wei-de! Sipp, Sapp,



See-pe, ich mach mir ei-ne Flö-te. Ei, du lie-bes Pfeif-lein.

Eine Reihe (zum Teil wohl jüngerer) Nebenarten führt Müller-Blattau (Musikalische Studien, S. 544) an. Hauptkennzeichen dieses Typs sind neben

¹⁾ Erich Seeman: Volkslied; Deutsche Volkskunde, hrsg. von John Meier, Berlin u. Leipzig 1926, S. 283.

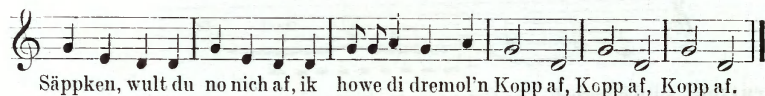
²⁾ Fr. M. Böhme: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, Leipzig 1897.

³⁾ J. M. Müller-Blattau: Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung; Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, III. Jg., Halle 1925, S. 536 ff. — Ders., Die Tonkunst in altgermanischer Zeit; Germanische Wiedererhebung, hrsg. von H. Nollau, Heidelberg 1926, S. 423 ff.

geringem Umfang durch Tonwiederholung getrennte Elementarmotive und das Hervortreten der Terz als Hauptintervall des Aufbaus: Elemente also, die der frühdeutschen Liedüberlieferung allgemein eigen sind. Neben diesem als gemeinwestgermanisch anzusprechenden Typus findet sich im westfälischen Kinderlied ein anderer Typus gleichfalls hohen Alters, der durch halbtönlose Pentatonik, absteigende Grundrichtung, Quartbetonung, eckiges Pendel-melos und eigentümlich gezählte, offenbar dehnungsfreie Volltaktrhythmik sich scharf von dem gemeindeutschen Typ abhebt. — Von gemeindeutscher Art abweichenden Quartaufbau zeigen aber auch zahlreiche ältere und neuere Gesänge Westfalens, die dem Bereiche des Kinderlieds völlig fern stehen. Vgl. etwa von Haxthausens Geistliche Volkslieder, Paderborn 1850, Nr. 50, 52 oder die westfälische Lesart (Nr. 81) von *Es ist das Heil uns kommen her* im Anhang meines „Grundriß der Volksliedkunde“. Zweifellos handelt es sich hier nicht um einen historischen, sondern um einen stammesheitlich-rassischen Zug: wahrscheinlich ist die *fälische Rasse* dem deszendenzmelodischen Formkreis zuzuordnen.

Westfälisch. *Säppken, Säppken Sunnerhot.*

(Paul Eickhoff: Westfälisch-mittelalterliche Volkslieder; VfjMw, Jg. 8, Leipzig 1892, S. 509.)



Aufbau: $a^1 g^1 e^1 d^1$, in einer anderen Lesart sogar $e^2 a^1 g^1 e^1 d^1$. Pentatonik

ist dem Wesen des altdutschen Liedes sicherlich fremd. Vereinzelte „Pentatonismen“ wie z. B. die Kadenzen *f d e d* oder *g e d* innerhalb diatonisch-kirchentonartlicher Melodik können unmöglich als Restbestände einer gemein- oder altgermanischen Fünftönigkeit gedeutet werden. Die einzige rein pentatonische Weise des deutschen Mittelalters, die Pfingstleise *Nun bitten wir den heiligen Geist*, zeigt trotz mancher tetrachordaler Wendungen ein

Terzgefüge. Ihre Halbtönlosigkeit hat sie sicherlich unmittelbar von gregorianischen Vorbildern des fünften oder sechsten Kirchentons übernommen. Diese beiden Kirchentöne bergen eine ansehnliche Reihe von halbtönlosen pentatonischen Melodien, deren Entstehung offenbar der bekannten Scheu vor dem *Mi contra Fa*, vor dem Paganismus des Tonus lascivus entspringt.

Es fragt sich also, welchem Überlieferungskreise die zweifellos ursprünglichere Fünftönigkeit der westfälischen Kinderlieder entstammen mag. Neuere musikethnologische Forschungen¹⁾ haben erwiesen, daß halbtönlose Pentatonik keineswegs ein „primitives“ Allerweltsgut, sondern eine Leitform mütterrechtlicher Musikkultur darstellt. Von diesem Ergebnis vergleichender Betrachtung ausgehend, scheint mir die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß wir in dem westfälischen Kinderliedtyp einen Restbestand jener germanischen Nerthusstämme zu erblicken haben, von deren Kult einer See- und Erdgöttin uns Tacitus berichtet. Ein Überbleibsel dieser weiblich-tellurischen Sinnbetonung scheint auch noch im Wortgut eines dieser Lieder zu schlummern. Das beim Bastabklopfen und Verfertigen einer Stempelflöte gesungene Zauberspiel enthält neben anderen mythisch bedeutsamen Zügen wie dem Worte *Sonnenhaut* und dem *Kopp af*, dem Köpfen des Pfeifendämons, die höchst aufschlußreiche Stelle *de Moder was de Pape* (die Mutter war der Pfaffe, die Priesterin)!

Mit Vorliebe hielt sich eine ältere, romantisierende Deutung ans Kinderlied, um hier Niederschläge vorchristlicher Mythen zu entdecken. Im ganzen genommen sind Wort- und auch Musikgut des Kinderliedes sicherlich weitaus jünger als jene Forschungsrichtung glaubt. Besser als Sage oder Lied hat das Brauchtum (Osterfeuer, Pfingstbraut, Todaustragen usw.) heidnische Glaubensreste bewahrt²⁾.

Nachklänge altgermanischen Mittwinterkultes birgt z. B. der Schwerttanz der mittelalterlichen Gilden, in welchem Grundzüge alten Fruchtbarkeitszaubers, Totenkults und Wiedergeburtsskizzen fortleben. Allerdings dürfen wir nicht erwarten, im städtischen Schwerttanz ein getreues, unverändertes Abbild kultischen Brauchtums aus der heroischen Zeit germanischer Bauernfreiheit wiederzufinden³⁾. Noch im 18. Jahrhundert gab es in manchen norddeutschen Dörfern Schwerttänze, bei denen der Haupttänzer, der König benannt, sich an sein Volk mit einer Rede wandte⁴⁾. Auch das nordenglische „Fool Play“ enthielt Schwerttänze, allerdings bereits in einer zum Kinderspiel entarteten abgesunkenen Form⁵⁾. Die erhaltenen Melodien sind jung, die ältesten stammen vermutlich aus dem 16. Jahrhundert.

Im Gegensatz zu Heusler, der dem nordischen Altertum Tanz und Tanzgesang schlechthin abspricht und seine „orchestrische Dichtung“ auf Schlacht-

¹⁾ Werner Danckert: Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise; Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXVII, 1937, S. 53 ff. — Ders.: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; Anthropos Bd. XXXII, Wien 1937, S. 1 ff.

²⁾ Arthur Hübner: Die Lieder der Heimat, Breslau 1926, S. 65.

³⁾ Kurt Meschke: Schwerttanz und Schwerttanzspiel, Leipzig 1931, S. 17, 136. — Richard Wolfram: Schwerttanz und Männerbund, Kassel 1937.

⁴⁾ Eduard Duller: Das deutsche Volk, geschildert von E. D., Leipzig 1847, S. 188. — C. Engel: Musical myths and facts, Vol. II, London 1876, S. 168.

⁵⁾ John Brand: Observations on Popular Antiquities, London 1813, Vol. I, S. 396, 401. — C. Engel, l. c. S. 169.

geschrei und Arbeitsverse eingrenzt, vertritt Gustav Keller¹⁾ germanischen Ursprung nicht nur des Schwerttanzes, sondern einer ganzen Reihe kultischer Tänze und Umzüge, wie Pfluggesang, Opferleich, Brautlauf, vielleicht auch Tanz zur Totenfeier. Am wenigsten ist der rein gesellige Tanz belegt: hier denkt Keller an ein Aufpfropfen südlicher Gesellschaftstanzformen seit dem 11. Jahrhundert auf ältere volkstümliche Gebräuche (Reie). *Leich*, *gart*, auch *gartsang* oder *zilsang* haben Beziehungen zum Kränzstanz, Reigengesang. *Hugisang*, *wunnisang*, deuten auf das Gelage oder auf den sakralen Bereich hin; *sisu*, *didsisu* (Totenlied) sowie *galdar*, *galster* (Zauberspruch) gehören dem magischen Bereiche an. Die rein westgermanische stabreimende Formel *Singen und Sagen* nimmt anscheinend von der kirchlichen Liturgie ihren Ausgang und dringt von dorthin allmählich in den Sprachgebrauch der späteren Spilleute.

Schwer ist zu sagen, auf welche Art von volkläufigen Gesängen sich die zahlreichen früh- und hochmittelalterlichen Verbote von *incantationes*, *carmina diabolica* usw. beziehen. Die *psalmi plebei* werden in althochdeutscher Zeit mit *winileod* = Freundschaftslied, Liebeslied, auch *scofleod* glossiert, auch heißen sie *seculares cantilenae*, *cantica rustica et inepta*. Diese Verbote haben sehr verschiedenartige Auslegungen gefunden. Robert Stumpfl²⁾ sagt zusammenfassend dazu: „Überblickt man die gesamte Überlieferung, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß im 8. und 9. Jahrhundert auch auf deutschem Gebiet das Eindringen volkstümlich-heidnischer Elemente in Kirchhöfe und Kirchen der Geistlichkeit ernstlich Sorge machte. Wie weit dabei uraltes, vielleicht kultisches Brauchtum nachwirkte, bleibt zu erweisen.“ John Meier³⁾ deutet *winileit* als Tanzlied epischen Gepräges.

Den Kernbestand der ältesten Volksliedüberlieferung des deutschen Mittelalters bilden die geistlichen Gesänge, die in ihrer schlichten Zeilenmelodik einesteils an die Rufe der lateinischen Litanei, zum anderen aber sicherlich auch an das magische Formelwesen der heidnischen Zeit anknüpfen. Viel erörtert, aber noch ungelöst ist die Frage, ob in den Sequenzen volkläufiges germanisches Tongut verborgen liegt. Mit (west-)germanischen Formkräften dürfen wir ohne Frage bei einer beträchtlichen Zahl von Sequenzen rechnen, aber abzulehnen ist Szadrowski-Toblers Vermutung, Notker habe in seine Sequenzen Figuren der alpenländischen Jodler, Kuhreigen und Alphornweisen aufgenommen. Ich verweise auf die einschlägigen Ergebnisse der Untersuchungen von W. Sighard⁴⁾. Außer Frage steht jedenfalls das Hinüber- und Fortwirken von Sequenz, Antiphon, Hymne und ihren deutschen Nachbildungen im Volksgesange. Aus Wipos Ostersequenz *Vexilum paschali laudes* entstand das Osterlied *Christ ist erstanden*; die Melodie der Sequenz *Laus tibi Christe* bildete sich zum bekannten Spott-Tone des Armen Judas fort. Noch die Lutherzeit übersetzt ja bekanntlich alte lateinische Hymnen

¹⁾ Gustav Keller: *Tanz und Gesang bei den alten Germanen*, Diss. Bonn 1927.

²⁾ Robert Stumpfl: *Kultspiele der Germanen*, Berlin 1936, S. 112. — Vgl. auch den Art. „winileod“ von H. de Boor in Merker-Stammmlers *Reallexikon der deutsch. Literaturgesch.*, Berlin 1928.

³⁾ John Meier: *Das deutsche Volkslied*, Bd. I, Balladen, 1. Teil; Leipzig (Reclam) 1935.

⁴⁾ Wolfgang Sighard: *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, SVk Mw, Bd. 2.

und schafft daraus neue Gesänge mit protestantischer Färbung. Melodisch haben wir die schon genannten aszendenzmelodischen Fortbildungen (Germanisierungen) gregorianischer Modelle zu verzeichnen, textlich zahlreiche Verdeutschungsversuche, so durch den Mönch von Salzburg (um 1390), Oswald v. Wolkenstein (um 1400), Heinrich Loufenberg (um 1420).

Die Hauptgattung des frühdeutschen geistlichen Liedes bilden die Leisen, ausmündend in den Ruf *Kyrieleison*, und das aus der religiösen Erweckung der Geißler entspringende Liedgut. Schon im 8. Jahrhundert sang das Volk *Kyrie eleison* oder auch kurze deutsche Versreime mit dem *Kyrie* als Beschluß. Auf ihren Ursprung hindeutend nannte man diese Laiengesänge Leisen. Man sang sie bei Wallfahrten, wie das von Gottfried von Straßburg bezeugte *In gotes namen varen wir*, das auch als Kreuz- und Kriegsfahrtslied diente. Das deutsche Petruslied des 9. Jahrhunderts ist das älteste Beispiel: mit einer dorischen, aber nach altd deutscher Art nicht lückenlos diatonischen, in Terzschichtung aufgebauten Weise (Rekonstruktion nach der alten linienlosen Neumierung durch Müller-Blattau). Die dichterische Form besteht aus Reimpaaren mit Endreim. Verschiedentlich treten die Leisen als eine Ersatzform für die alten, von der Geistlichkeit verbotenen Zaubersprüche auf. Selbst beim Aus- und Eintreiben des Viehes oder wenn ein mit Wein beladener Wagen ins Wasser gefallen war, auch zur Gewitterabwehr sang man *Kyrie eleison*. Seit dem 13. Jahrhundert erklang zu Ostern die Leise *Christ ist erstanden*, zu Pfingsten *Nu bitten wir den heiligen Geist*. Im Pestjahr 1349 begleiteten die Geißler ihre Umzüge und Kasteiungen mit den Leisen *Nu ist die betfart so here, Maria muoler reinu mail*¹⁾. In einer Handschrift des 14. Jahrhunderts findet sich die Weihnachtsleise *Syt willekomen heire kirst*.

Deutsch, um 1325. *Syt willekomen heire kirst*. (Aachener Hs.)

Der tonale Aufbau ist in erster Linie durch das Terzengerüst $d^1 f^1 a^1 c^2$ bestimmt. Die beiden Quartan c^1-f^1 und f^1-b^1 haben weniger tektonische als ausdrucksmäßige Bedeutung. Man beachte vor allem die ausdrucksvolle Herausstellung des Tones b^1 und den damit verbundenen empordringenden Grundzug des Ganzen.



Deutsch, mittelalterlich. *In Gotes namen faren wir*.

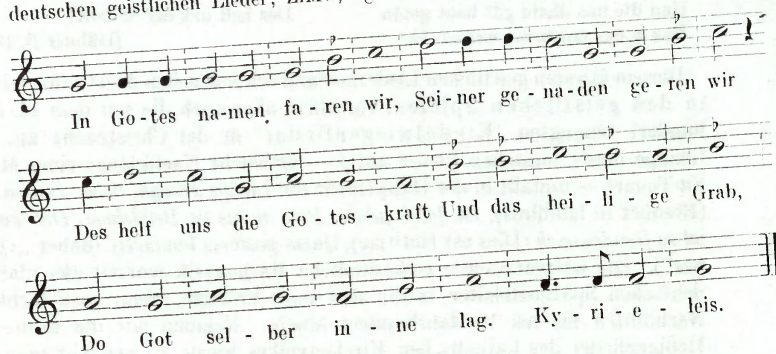
Die berühmteste Leise (Kreuzfahrer-, später Wallfahrerlied) des deutschen Mittelalters, seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts textlich bekannt (bei Gottfried von Straßburg angeführt), bei Gölheim (1298) als Schlachtgesang angestimmt. Spätere Melodie- und Textfassungen bei Böhme, Altd. Ldb. Nr. 568, E.-B., D. Ldh. III, Nr. 2019, Meister I, Nr. 213, Wackernagel II, Nr. 678—683, Zahn I, Nr. 1951, Hoffmann v. Fallersleben Nr. 12, 97—99. Unsere Lesart folgt den beiden Tenoren und dem Contraaltus tertius der achtstimmigen Bearbeitung der Trienter Kodizes

¹⁾ Paul Runge: *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349...*, Leipzig 1900.

(15. Jahrhundert), DTOc VII, S. 226ff. Vgl. auch Luthers Fortbildung *Dies sind die heiligen zehn Gebot*.

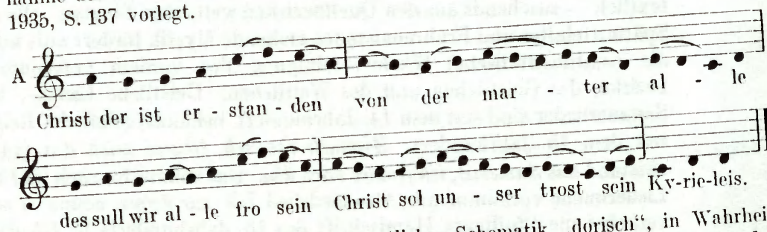
Abgewandelte, deutsch-volkshafte Gregorianik des hohen Mittelalters. Tonart: Dorisch auf *g* oder Mixolydisch (nur hexachordaler Ausschnitt!). Typisch frühdeutsch sind außer der blockrhythmischen Anlage die rückungsartigen Kadenzierungen (auf *c*², *c*², *f*¹, *b*¹ oder *h*¹, *a*¹, *g*¹) und die auffällige Betonung des auf der Confinalis *f*¹ aufgebauten Terzengerüsts.

Weltlich abgewandelt lebt der Grundriß der Melodie fort in dem Tone *Wer das elend bauen will*; vgl. J. Müller-Blattau: Zu Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder; ZfMw, Jg. 17, S. 134f.



Deutsch, 1325. *Christ der ist erstanden*.

Das älteste deutsche Osterlied, zugleich die älteste Volksmelodie, die noch heute lebendig ist. Entstanden aus der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo von Burgund, später fortgebildet in Luthers *Christ lag in Todesbanden*. Text und Melodiefassung (A) nach Cod. Ms. 1213 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg bei Wien. Die erste Textzeile ist bereits in zwei Wiener Hss. des 13. Jahrhunderts angeführt. Melodie in linienlosen Neumen aufgezeichnet, deren Entzifferung — unter Zuhilfenahme der bekannten späteren Lesarten — J. Müller-Blattau in der ZfMw 17, 1935, S. 137 vorlegt.



Die Liedweise ist nach kirchentonartlicher Schematik „dorisch“, in Wahrheit aber vertritt sie eine frühdeutsche Sondertonalität, für die aufstrebender Grundzug, ausdrucksbetonte Gipfeltöne, Terzschichtung und Ausfall des Leittons (*h*¹) in der Höhenzone kennzeichnend sind. Genau denselben Aufbau und den gleichen Tonstoff verwendet offenbar bereits das berühmte Petruslied *Unser trohtin hât farsalt*, aus dem 9. Jahrhundert in linienloser Neumierung überliefert; Übertragung von J. Müller-Blattau in ZfMw 17, 1935, S. 141.

Unsere Frühfassung des *Christ (der) ist erstanden* zeigt überdies in ihrer reichen, die Kerntöne umspielenden Melismatik den mutmaßlichen deutschen „Zeitstil“ des 13./14. Jahrhunderts, der sich offenbar eng an die hohen Vorbilder aus der Blütezeit des Minnesangs (Walter von der Vogelweide!) anschließt.

Starrer, straffer in der mutmaßlichen Rhythmik (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ usw.) und melismenärmer geben sich die deutschen Fassungen des 15. Jahrhunderts (D, E), die offenbar den vergleichsweise „realistischen“ Grundzug der deutschen Frührenaissance verkörpern. Ihr tonlicher Grundaufbau ist noch der alte: Terzschichtung! (Zusammenstellung der Lesarten B—E bei Müller-Blattau in ZfMw 17, 1935, S. 138.)

Zwei böhmische Lesarten (B, C) des 15. Jahrhunderts hingegen verwerfen die Terzschichtung ihres deutschen Vorbildes und prägen statt dessen die Quart als Gerüstintervall und Tonraumbegrenzung aus. Mit eckiger Bewegtheit steuern sie die jeweiligen Zieltöne an; der charakteristische deutsche Ausdruckswert der emporstrebenden Liniengebärde fehlt hier völlig! Es handelt sich um „Deszendenzmelos“, wie es auch für später überlieferte böhmische Weisen durchaus gemeinlich ist. So zeigt sich an dieser „wandernden Liedweise“ schon früh der Unterschied der nationalen Grundhaltungen (deutsch-tschechisch), darüber hinaus der Völkergruppen (westgermanisch-slawisch) und Formkreise (II—III).



Zum Beschluß unserer vergleichenden Übersicht sei eine Fassung des 19./20. Jahrhunderts (F) angeführt. (Nach R. Neusser: Ein altes Osterlied; Das deutsche Volkslied, Jg. 21, 1919, S. 67.) Gleich zu Beginn kann man an den neueingeführten Leittönen *gis* und *h* die Umdeutung ins Harmonikale ablesen. Ähnlich wirkt der zerlegte Dreiklang des 5. Taktes. Zusätzliche Auftakte führen eine der alten Weise fremde Zügigkeit herauf, die übrigens auch in den neu eingeführten Zwischen- und Gleittönen des Alleluja sich ausspricht.

F

Der Hei-land ist er - stan - den, Be-freit von To - des - ban - den,

Der als ein wah-res O - ster-lamm Für uns den Tod zu lei - den kam.

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

Deutsch, 1349. Geißlerlied *Maria muoter rainiu mait*.

Text und Weise (Neumierung) nach dem Chronikon des Hugo von Reutlingen. Vgl. Paul Runge: Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, Leipzig 1900; Arthur Hübner: Die deutschen Geißlerlieder, Berlin 1931; J. Müller-Blattau: Die deutschen Geißlerlieder; ZfMw 17, 1935, S. 10.

„Modaler“ Rhythmisierungsvorschlag: W. D.

Typisch deutsch-hochmittelalterlich, minnesingerisch beeinflusstes Tonartgefüge (Do-Modus): Aufbau in Terzen, emporstrebendes Melos; besonders zeittypisch ist das Auf und Ab, die Gegenbewegtheit der Zeilenschlußformen.

Ma - ri - a muo - ter rai - niu mait, er-barm dich ü-ber die cri - sten-heit!

Er-barm dich ü - ber di - niu kint, diu noch in die-sem e - lend sint!

Maria müter rainiu mait,
Erbarm dich iuber die cristenhait!
Erbarm dich iuber diniu kint,
Diu noch in disem ellind sint!

Maria müter gnade vol,
Du kanst und mahst uns ghelfen wol.
Verlih uns aîn gnedigen dot
Und bhött uns da vor aller not!

Erwirb uns huld umm dines kint,
Dez rich niemmer dhain end gewint,

Und nim die sel an dine hant
Und fôrs in dines kindes lant!

Daz er uns lös von aller not
Und bhötte vor dem gâhen tot!

Und nim d'e selân alle gar
Und fôr si zû der engel schar!

Erwirb uns ouch daz himelbrot,
Daz Crist sinn zwelfen jungern bot,

Und nim d'e selân all gelich
Und fôr si in daz himelrich!

So lib und sel sich schaiden sol,
Daz wir den gvaren alle woll!

Und setz si zû der rehtun hant
Und da der sacher rowe vant!

Und die uns dhain gût hant getân
Daz si dez trosts nit werden ân!

Dez helf uns der hailant!
(Hübner S. 187.)

Diesem ältesten geistlichen Liederbestand schließen sich deutsche Lieder in den geistlichen Spielen, vor allem aber auch die seit dem 14. Jahrhundert bezeugten „Kindelwiegenlieder“ in der Christnacht an. Die Gruppe dieser ionischen Lieder auf *f* — vielleicht Nachklänge einer älteren *Fa*-Tonart — umfaßt in der Hauptsache die Lieder *Joseph, lieber Joseph mein* (Resonet in laudibus), *In dulci jubilo*, *Puer natus in Bethlehem*, *Der Tag der ist so freudenreich* (Dies est laetitiae), *Quem pastores laudavere* (daher „Quempas“). Die weitverzweigte volkstümliche Marienlyrik wurzelt gleichfalls im deutschen Spätmittelalter, treibt aber noch kräftige, wenn auch farblosere Nachblüten bis ins 19. Jahrhundert hinein. Nehmen wir die zahlreichen Heiligenlieder des katholischen Kirchenvolkes hinzu, so versteht man, daß das altkirchliche Volkslied besonders reich an epischen Stoffen war; Linnig und Otto Schell¹⁾ bezeichnen es als halb episch, halb lyrisch, wogegen dem geistlichen Gesang des Protestantismus hauptsächlich die Mischung des Lyrischen mit dem Lehrhaften zugewiesen wird. Diese vorreformatorischen Gesänge schließen sich bereits im 15. Jahrhundert zu Gesangbüchern zusammen²⁾.

Etwa seit dem 14. Jahrhundert schöpft das geistliche Lied — melodisch wie textlich — zusehends aus den Quellbezirken weltlichen Singens. Die zwischen Spätmittelalter und Frührenaissance stehende Mystik fördert aufs mächtigste die (sentimentalische) Wiedervereinigung der vordem getrennten Weltbezirke, des Geistlichen und des Weltlichen. Geistliche Liebes-, Mai- und Sommerlieder sind seit dem 14. Jahrhundert bekannt, geistliche Reigenlieder seit dem 15. Jahrhundert. *Himmelr che, ich frouwe mich d'n* (14. Jahrh.) entstand aus *Sumerzît, ich frouwe mich d'n*. Das bekannte, auch im Locheimer Liederbuche vorkommende Abschiedslied *Ich var dohin, wenn es muoß sein* verkehrt die Pfullinger Handschrift des 15. Jahrhunderts in *Ich var zu dir, Maria rein*. In der Geschichte der geistlichen Frührenaissancelyrik geht der Mönch von Salzburg voran. In den Kreisen der Mystiker bildet sich unter dem Einfluß der weltlichen Lyrik eine fromme Erotik. Alle Arten des geistlichen Liedes, besonders aber die Kontrafakta der Liebes- und Tagelieder, Neu-

¹⁾ Otto Schell: Das Volkslied; Handbücher zur Volkskunde Bd. III, Leipzig 1908, S. 145.

²⁾ Vgl. Wilhelm Bäumer: Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert, Leipzig 1895.

Zu den ältesten Gattungen weltlichen Singens rechnen Heldensang und geschichtliches Lied. Ums Jahr 1000 erwähnt die Quedlinburger Chronik, daß die Bauern vormals den Dietrich von Bern sangen. Heldensang und Geschichtslied erklangen also nicht nur an den Höfen, sondern auch in den unteren Schichten, bei geselligen Zusammenkünften, insonderheit zum Reigen. Wenn *skop* mit altnordisch *skopa* = laufen, hüpfen sinnverwandt war (Falk-Torp, II, 1037), dann war der *skop* ursprünglich Vorsänger beim Tanz²⁾. Auch in der Ritterzeit starben die alten Heldenlieder nicht völlig aus. Der fahrende Spielmann sang das Skoplied auf seine Art weiter, nicht mehr stabend, sondern gereimt:

(Hugo von Trimberg.)

³⁾ G. Winter: Das deutsche Volkslied, Leipzig 1906, S. 4f.

Gietlich verendert. 20
 mein huld/also ist mein sijn/ju ju ju ju ju/kebs
 menslin mure nur nit.

XXXIX.

**Abbruch ich muß dich lassen/
Ehrlich und moralisch
denn D. H. R.**

Welt ich muß dich lassen/ vnd fahr dahin
mein strassen/ing vatterland hinein/ freich
freud ist mir gnomen/ die ich nicht mehr bog
aufkommen/ weil ich in elend bin.

Großleid muß ich jetzt tragen & das ich allein
 ausbekommen/ weil ich in elend bin.
 Du fragst/ dem lieblich Herzen mein/ Ach Gott
 muß ich mich armen/ im Herken dein erbarmen/
 weil ich so arm muß sein.

Mein trost in allem leiden / von dir soll nicht
 mich schaden / kein noth in diser welt / kein armue
 sein zu schwere / mein sinn / vnd all mein bgeru
 dir allem habe affest.

xxiii.

Mein Herr hat sich mit liebevoller
pflichter / Christlich vnd moralis
verwendet. D. H. K.

S Ein hertz hat sich mit liebe verpflichtet/ zu dir/
mich irg auch mich/ des freundes dichte/ ob er

Σ ü

**Gassenhauer/Xenter
und Bergliedlin/**

Schriftlich, mund
moraliter, vnd
sittlich verendert, da

mit die boſſe ergerliche weiß / vnnütze vnd
ſchampare Liedlin / auff den Gaſſen / Sels
de / Häuſern / vnd anderſwo / zuſingen /
mit der zeit abgehen möchte / wann
mann Chriſtliche / gute nütze
Lexie vnd wort daraus
der haben köndte.

der haben Pöndte.

505

So

Durch Herrn Henrich Krausen
der Rechen Dorck/vnd Recker-
lichen adreßten Warten/ze

Cum Privilegio Imperiali.

Zu Frankfurt am Main /

1571.

766123

Im Melos der ältesten epischen Erzählweisen klingt vorgregorianische Spielmannsart nach. Wie Wolfgang Kayser (Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 38f.) gezeigt hat, heben sich die sog. Spielmannsepen und die ihnen nahestehenden älteren Balladen als eine Gattung eigenen Tons auch sprachlich — im Gebrauch des Hochdeutschen — von der Masse der übrigen volkläufigen Lieder ab¹). In ihnen lebt eine Sonderüberlieferung, die letztlich in der älteren skaldisch-skopischen Art gründet. Der Zusammenhang läßt sich auch melodiestilistisch dartun²). Am deutlichsten spricht hier der Hildebrandston mit seinen Rezitationsformeln, seinen „Pentatonismen“. Offenbar enthält er Elemente vorgregorianischer Melodik. Ob die Urform rein halbtönlos pentatonisch war, wie die Mitarbeiter John Meiers³) annehmen, mag zweifelhaft erscheinen. Immerhin ist ein pentatonisches „Gerüst“ (f^1 $\boxed{g^1}$ b^1 d^2 f^2) nicht zu verkennen, das jedoch keineswegs (wie etwa im norwegischen Altgut) in Quartbeziehungen, sondern in Terzschichtung sich aufbaut, ein Bauprinzip, das fortan immer wiederkehrt, so in den meisten Weisen minnesängerischer Abkunft. Als Nachklang skaldisch-skopischer Tonalität ist vor allem der Leittonwechsel e^2 — es^2 bedeutsam.

Deutsch, spätmittelalterlich. Das jüngere Hildebrandslied.

Das jüngere Hildebrandslied vertritt den etwa vom 14./17. Jahrhundert lebendigen Typus des erzählenden Liedes, der Spielmannsweise. Bekanntlich ist der spätmittelalterliche Fahrende der Nachkomme des germanischen Skopen. Er übernimmt dessen Stoffe, Motive und vielleicht auch einen gewissen Kernbestand skopischer Melodik, wandelt indessen das Männlich-Heroische des alten Sängertums ab ins Volkstümlich-Bürgerliche. Meister nennt sich der höhere Stand des Volksängers im Unterschied zum niederen Typ des Fahrens, mit dem er jedoch in den lateinischen Nachrichten der alten Zeit häufig die abschätzige Benennung teilt: mimus, histrio, jocular. An seiner Seite findet sich der Vagant, der fahrende Schüler, der etwa seit dem 15. Jahrhundert als gelehrter „Schreiber“ sein legitimer Nachfolger werden sollte.

Das alte Hildebrandslied behandelt den bekannten Stoff vom Kampfe des heimkehrenden Vaters mit dem Sohne knapp und gehalten, das jüngere erzählt breit und behaglich, verweilt gern beim Zuständlichen, Episodischen. Der vermutlich tragische Schluß der alten Sage — hier erschlägt der Vater im aufgezwungenen Kampfe den eigenen Sohn und löscht damit sein eigenes Geschlecht aus — wandelt sich im neueren Liede zum versöhnlichen Ausgang: Vater und Sohn kehren nach beendetem Kampfe gemeinsam zur Mutter Ute heim.

Zur Textgeschichte des Hildebrandsliedes vgl. auch die grundlegende Abhandlung von John Meier: Drei alte deutsche Balladen; Jahrbuch f. Volksliedforschung IV. Jg. 1934, S. 1ff.

Handschriften des 15., Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts überliefern die Ballade, die Melodie ist seit dem 16. Jahrhundert aufgezeichnet, verschiedentlich auch als „Ton“ zu anderen Texten erzählenden Gepräges genannt. Eine Vorstufe des Liedes, die sich textlich wie melodisch kaum wesentlich von der uns überkommenen Form unterschieden haben dürfte, ist schon für das 13. Jahrhundert anzusetzen.

¹) Das Bestehen älterer Balladen in niederdeutscher Sprache soll nicht in Abrede gestellt werden.

²) Vgl. meine Studie: Altnordische Volksmusik; Die Musik, Jg. 30, Okt. 1937, S. 4ff.

³) Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, I. Bd., Berlin und Leipzig 1936, S. 16ff.

Als „Rahmentonalität“ mag *g*-dorisch gelten, eigentlich eine Mischung des *Re*- und *La*-Modus auf *g*, der innere Aufbau ist jedoch nicht kirchentonartlich, sondern einmal nationalcharakteristisch (Terzaufbau, Aszendenzmelos), zum anderen gattungstypisch, balladenhaft-rhapsodisch, episch psalmodierend (vgl. die primitive Zeilenmelodik, die formelhaften Zeilenschlüsse in fallenden Terzen u. ä.). Ein pentatonisches Gerüst f^1 g^1 b^1 c^2 d^2 f^2 ist nicht zu verkennen, besonders fällt das Fehlen des Tones a^1 auf. Dennoch möchte ich nicht eine rein pentatonische Urform annehmen. Das Pentatonische ist hier nur mehr Nebenergebnis der Terzschichtung. Ohne die Schattöne, vor allem ohne es^2 , verlöre die Weise viel von ihrer rhythmisch-agogischen Unterströmung, wie denn überhaupt eine quartgezeugte „reine“ Pentatonik mit dem Wesen altd deutscher (westgermanischer) Tonraumauffassung und agogischer Dynamik nicht recht vereinbar erscheint. (Vgl. Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Bd. I, 1. Teil, Balladen, hrsg. von John Meier, Berlin u. Leipzig 1935, S. 1ff.)

Sehr frei im Takt; erzählend.

8 Ich wil zu Land ausreiten¹, sprach sich meister Hildebrant;

8 ,der mir die weg thet weisen gen Bern wol jnn die Land;

8 sie sind mir vnkund geworden viel man - chen lie-ben tag -, Ey ia ,

8 jnn zwey-vnd-dreissig ja-ren Fraw Vt-ten ich nie ge-sach¹.

Melodie und unterlegter Text: Rhaw, Bicinia 1545, 1 Nr. 94.

Den „leirigen“ Spielmannston prägt vor allem noch die Ballade vom Herzog Ernst überraschend deutlich aus. In der Mehrzahl der übrigen „Volksballaden“ des ausgehenden Mittelalters mischen sich spielmännische Überlieferung und minnesingerische Art. So im Moringierlied, im Bremberger, in der Tannhäuser-Ballade, im Grafen von Rom, in der Frau von Weißenburg. Vom Minnesang stammen die jüngeren „ariosen“ Elemente, die Vielfalt der Kadenzen, die weiterausgreifende Bewegung im Tonraume, mit einem Worte: der lyrische Einschlag, der den ältesten Spielmannsepen fremd war. Man weiß, daß der „hohe Minnesang“ sich vom Epischen fernhielt. Wenn also etwa seit dem 13. Jahrhundert Lyrik und Epik, ritterliche und bürgerlich-spielmännische Sphäre sich berühren, so bedeutet das, wie Günther Müller¹) gezeigt hat, eine kulturelle Schwerpunktsverlagerung. Die „neue Gegenständigkeit“ bringt auch ein „Körperlichwerden des Rhythmus“. H. Naumann (Merker-Stammler: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1928, Art. „Volksballade“) mutmaßt eine der Volksballade vorangehende

¹) Günther Müller: Deutsche Dichtung usw.; Hdb. d. Literaturwiss., Bd. 8, Wildpark-Potsdam 1927, S. 13.

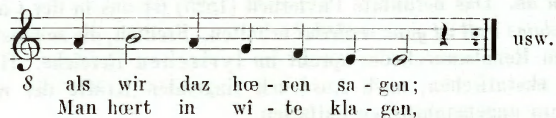
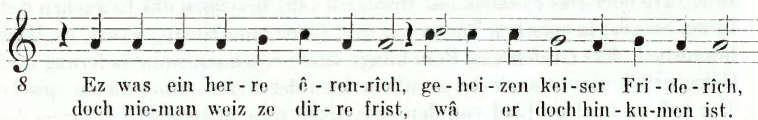
deutsche Ritterballade. Ihm gelten eine große Reihe der dänisch-schwedischen Balladen als ganz oder teilweise übertragene hoch- und niederdeutsche Stücke.

Die Zahl der altdeutschen Tanzballaden ist gering. Hier tut sich ein spürbarer Gegensatz zum anglo-keltischen und skandinavischen Norden auf. Der Unterschied kann nicht nur durch Zufälligkeiten der Quellenlage vorgetäuscht sein.

Von den Spielmannsweisen und Volksepen des 13. bis 16. Jahrhunderts knüpfen sich Verbindungsfäden zum jüngeren „Zeitungslied“, schließlich zum Bänkelsang¹⁾. An Stelle des Epos und der Ballade treten die Mordgeschichte, das Räuberstücklein, Berichte von Kindsmord, Hinrichtung, Feuersbrunst und Wassersnot. Besonders der Barock fördert die blutrünstigen Stoffe, aber auch die moralisierende Tendenz. Selbstverständlich laufen die Fäden auch rückwärts zum historisch-politischen Lied meistersingerischer Prägung. So lebt, wie mir scheint, der alte Herzog-Ernst-Ton oder einer seiner Abzweigungen fort in einer Moritat im Stil der „Neuen Zeitung“, die die deutsche Kolonie Veszprémfajsz im südlichen Bakonyerwalde in Ungarn bewahrte. Die Besiedlung erfolgt seit 1757 (Aufzeichnung von Anna Loschdorfer; Das deutsche Volkslied, 37. Jg. 1935, S. 113f. — Zum Text vgl. E. Seemann im Jahrb. f. Volksliedforschung III, S. 109f.). Der Quartschritt in T. 2 usw. könnte ungarische Beeinflussung darstellen.

Deutsch, 16. Jh., Ballade vom Herzog Ernst.

(Spielmannston des 13. Jhs., in Valentin Trillers Singebuch von 1555 mit dem Texte *Vom reichen Mann und dem armen Lazarus* verbunden. Wurde auch zu den Liedern *Von Dietrich von Bern und dem Riesen Sigenoth* und *Von des Ecken Ausfahrt* gesungen.)



Ungardeutsch, 20. Jahrhundert. Das Zeitungslied von den ungeratenen Kindern.



¹⁾ A. Hampe: *Fahrende Leute*, S. 40. — Erwin Sternitzke: *Der stilisierte Bänkelsang*, Diss. Marburg 1933. — Hans Naumann: *Primitive Gemeinschaftskultur*, S. 168ff.

Nächst der Gregorianik, die ja den tonalen Rahmen, weniger den Innenbau vieler altdeutscher Lieder bestimmt, ist der Minnegesang eine stilprägende Hauptquelle des deutschen Liedes bis ins 15. Jahrhundert hinein¹⁾. Seine Ausstrahlungen reichen bis zu den — andererseits bereits humanistisch getönten — „Hofweisen“ des 15./16. Jahrhunderts. Durch spielmännische Vermittlung werden ursprünglich rein feudale Gattungen wie die Pastorellen volkläufig. Vom Liebespiel des Ritters mit der Schäferin berichten die ihnen nachgebildeten Grasliden. Im Tage- und Wächterlied des 14. bis 16. Jahrhunderts lebt ein anderer Zweig der höfischen Lyrik fort. Durch den Wächter, den Tagesschein oder den Frühgesang der Vögel werden die Liebenden aus ihrer nächtlichen Zusammenkunft aufgeschreckt. Die Gattung ist im Grundton erzählend, zum Teil durch Zwiesprache belebt, im übrigen freilich zumeist lyrisch getönt, dem eigentlichen Liebesliede nicht fernstehend. — Auch in den Melodien minnesängerischer Prägung sind die Gestaltungsprinzipien des aszendenzmelodischen Formkreises allerwärts grundlegend. Rhythmisch bringt die Ritterkunst gelegentlich Einschläge westlicher Modalrhythmik, die jedoch im Deutschen stets ins Agogisch-Strömende umgebildet werden. In der Ausbildung schärfer zugespitzter Kadenzprägungen, die ja doch nichts anderes als einen Zug zum Plastischen, Gestaltabgrenzenden bedeutet, liegt letztlich überhaupt der weltständige Zug der gemeinabendländischen Rittermelodik. Freilich darf man die Unterschiede der nationalen Haltungen nicht übersehen. Während für den Westen die Beschränkung auf verhältnismäßig wenige, aber stark gegensätzlich abgestufte Ruhetöne kennzeichnend blieb, besetzt das deutsche Minne- und Meistersingermelos mit Vorliebe eine Vielzahl von Leiterstufen. Tonal treten neben den Kirchentönen auch „durartige“ Leitern in Erscheinung, genauer gesagt: die Töne auf *c*, *f* und *g* prägen mit ihrem Terzaufbau Wendungen aus, die sich oft wie neuere harmonikale Formen ausnehmen, in Wahrheit aber linear zu verstehen sind.

Daß in altdeutschen Melodien die Strukturtöne häufig terzweise übereinandergeschichtet sind, hat schon H. Rosenberg (Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert, Diss. Berlin 1931, S. 37 und 95) bemerkt, ohne freilich das volle Gewicht und den Bedeutungsumfang dieser Baugesetzlichkeit zu ermessen, die nicht nur die deutsche Liedweise, sondern das Lied der westgermanischen Völker (und Schwedens) zu einer geschlossenen Verwandtschaftsgruppe zusammenschließt.

Kennzeichnend für das gesamte ältere deutsche Lied bis zum 15. Jahrhundert und gelegentlich darüber hinaus ist die Verselbständigung der einzelnen Melodiezeile (Zeilenmelodik). Ihr typischer Ausdruck sind die bekannten Fermatenschlüsse des protestantischen Gemeindegesanges, die aber auch der weltlichen Liedweise, dem Minne- und Meistergesang eigentümlich waren. Häufig sind auch die Zeilenanfänge gedehnt²⁾.

¹⁾ Lehrreiche Spätbeispiele volkläufigen Minnesangs enthält z. B. der Codex mscr. St. Blasien Nr. 77. Vgl. H. J. Moser und Fred Quellmalz: *Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien*; *Volkskundliche Gaben* John Meier zum 70. Geburtstag dargebracht, Berlin und Leipzig 1934, S. 146ff.

²⁾ W. Danckert: *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel 1932, S. 87. — H. Rosenberg, l. c. S. 73.

Deutsch, 14. bis 15. Jahrhundert. *Ich het czu hant gelocket mir.*

Vermutlich eine Scholarenweise, textlich wie melodisch dem Stilkreise des späten bürgerlichen Minnegesangs entsprungen. Nach der Mondseer Liederhandschrift, Bl. 248b, Neuausg. von F. A. Mayer und H. Rietsch, Berlin 1896, Nr. 83, S. 301f. und 374.

O. Ursprung (Die Mondseer Liederhandschrift; AfMw, Jg. 5, 1923, S. 18f. und 30), der das Lied mit beachtlichen Gründen dem fahrenden Volk, den Scholaren zuweist, schlägt eine Rhythmisierung im gleichmäßig durchlaufenden Viervierteltakt vor, die indessen der andeutenden Mensur der Notierung wie auch dem stilistischen Grundgepräge altdeutscher Dehnungsrhythmik und Zeilenmelodik widerspricht. Annehmbarer erscheint die rhythmische Lesung von Friedrich Gennrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle a. d. S. 1932, S. 214.

Tonalität: Do-Modus (ionisch) mit typisch altdeutschem Aufbau in Terzschichtung $c^1 e^1 g^1 h^1$, als deren „Nebenergebnis“ der „zerlegte Dreiklang“ und vor allem die auffällige Betonung des oberen Leittons zu verbuchen sind. Also durchaus kein Dur, wie verschiedentlich (Ursprung und Moser) behauptet wird. Man vergleiche das bekannte *Ich spring an diesem Ringe* des Locheimer Liederbuchs.

West ich sein strich, ich volgt im nach,
ob ich es möcht gewinnen.
chain vederspil ich nye gesach,
das sich tät mynner swingen
.....
vnd hat sich doch verflögen
mit ainem trappen, der es fieng;
der hat mein falklein betrogen.
hiet ichs gepaist.

Nw traw ich allen waidgesellen,
die habent mirs versprochen,
das sy den trappen paissen wellen,
pis das ich werd gerochen.
ffurbas ich mir stellen wil
allain nach edelm vederspil,
das sich nicht tuet verfliegen
vnd kainen fürbas betriegen.
hyet ichs gepaist.

Das spätere Mittelalter und die Renaissancezeit bringen im Gefolge der zunehmenden Verbürgerlichung der altdeutschen Kultur stärkere Einflüsse des Meistergesangs. Sie bedeuten in formaler Hinsicht verstärkte Teiligkeit (Gehäusebildung). Eine Vielzahl von gliedernden Binnenkadenzen kennzeichnet vor allem diesen meistersingerlich beeinflussten Liedtypus. Als Muster sei das einst vielgesungene, selbst nach den Niederlanden gedrungene geistliche Lied *Maria zart, von edler Art* genannt. Viele historische Lieder des 14. bis 16. Jahrhunderts wurzeln nach Strophenbau wie Melodieform im Meistergesang: die bürgerliche Welt des ausgehenden Mittelalters wendet sich mit Vorliebe dem stofflich Ergiebigen zu. Die bekannten Eigenheiten und Unarten des Meistergesanges wie schematische Messung der Silbenzahl, unreine oder gezwungene Reime, künstliche Reimhäufung, Verschlingungen usw. gelten nicht nur für die Sprache, sondern auch in der Ebene des Klanges.

In den Stilkreis der deutschen Frührenaissance führen die bekannten Liederbücher des 15. Jahrhunderts, wie das Lochamer um 1460, das Rostocker um 1470/80 und Berliner oder Glogauer, schließlich das in Nürnberg geschriebene Münchner Liederbuch. Neben die einstimmige Überlieferung treten jetzt mehrstimmige Liedbearbeitungen. Die Liedweise liegt meist im Tenor, seltener in der Oberstimme. Neben diese und andere mehrstimmige Quellen wie die berühmten Trienter Kodizes treten geistliche Verkehungen (Kontrafakturen) weltlicher Texte, die uns oft zur Wiedererschließung verloren geglaubten Melodiegutes verhelfen. Insonderheit dem oberdeutschen Meister Heinrich von Louffenberg verdanken wir eine Fülle solcher geistlicher Umdichtungen (z. B. *Ich weiß mir eine Müllerin — Ich weiß eine stoltze maget viel*). Historisch-politische Lieder wie der Tollerton zur Einnahme von Dole 1479 oder *Das Fräulein aus Britanien* 1491 bezeugen das Erwachen weltlichen Sinnes; in epischen Tönen wie dem Liede vom Herzog Ernst, im Hildebrandslied, dem Grafen von Rom klingt ältere Spielmannsüberlieferung nach. Gelegentlich nimmt auch das geistliche Lied der Reformation diesen epischen Ton auf, so Luthers Lied von den zwei Märtyrern zu Brüssel *Ein neues Lied wir heben an*. Das berühmte Pavierlied (1525) ist uns in der Choralmelodie *Durch Adams Fall ist ganz verderbet* erhalten. Freilich, die schönste Blüte des deutschen Renaissanceledes sproßt im lyrischen Bereiche. Hier konnten sich die ekstatischen, nach Ausdruck ringenden Kräfte des neuen Weltgefühls am ungehemmtesten entfalten.

Verflüssigung der Linie bringen die mit großer Kraft eindringenden Bildungseinflüsse der niederländischen Mehrstimmigkeit und ihrer deutschen Schwesterkunst mit sich. Für das Liedmelos des 15. Jahrhunderts ist vor allem der Wechsel von schwerlastender, substantieller Melodik mit flüssiger Melismatik und Koloratur kennzeichnend. Binnen- und vor allem Endvokalisieren lösen sich vom silbengebundenen Textvortrag und gewähren vielfache Möglichkeiten zu ekstatischem Aufschwung.

Deutsch, 15. Jahrhundert. *Nun laube, Lindlein laube.*

Von F. M. Böhme (Ldh. II, S. 216) nach einer kuhländischen Fassung des 19. Jahrhunderts (Meinert) rekonstruierter hochdeutscher Text. Wiedererschließung der ältesten Melodiefassung nach dem Tenor der dreistimmigen Messe *Grüne Lunden*, insbesondere nach der Lesart des Credo; vgl. DTÖc XIX, 1, S. 78 und 164ff. (Trienter Kodizes). Der Tenor der Messe bietet die Liedweise tonlich leicht paraphrasiert.

obwohl seine Rhythmik im ganzen natürlich eine „Zusammensetzung“ im Sinne Chantischer Polyrhythmie darstellt, birgt sie doch bei näherem Zusehen mancherlei beachtliche Hinweise auf die romantischen Lehren und Setzungsgrundsätze des 19. Jhdts. Die von M. Loew vorgeschlagene Rekonstruktion (S. XXXI) verfehlt den Stilkreis — vor allem deutsche Rhythmik und Melismatik — des 15. Jahrhunderts. Zwei spätere Lesarten, geistliche Kontrafakturen des 16./17. Jahrhunderts auf den Text *Nun lobet mit Gesängen* bei Triller und H. Praetorius, wiederabgedruckt in DToe XIX, 1, S. XXXI, sind rhythmisch wie tonal merklich verkümmert; fehlerhafte Wiedergabe der führenden Stimmen (Tenor und Cantus) bei E.-B., Ldh. II, Nr. 405.



A. Kuhländischer Text:

1. Ai laev aus, Lendle, laev aus!
Ich kon's ni lenger dertroen:
Ich hor verloen mai Lylve,
Hor goer ein' traurigen Tog.

2. „Houst du verlorn dai Lylve
Houst du a'n traurige Tog,
Gi aander dosselvige Leindle,
Briech dir zwä Kranzlein ol!“

3. Dos aene dos ies vo Raute,
Dos ander vo grünen Klee:
Di scheick ich wuol ma'm Buhlen,
Onn vels ar hobe viel.

4. Wos scheickt ar mir denn vieder?
Vo Gould a Reingerlain,
Doruff do stiet geschriven:
Schon Liv, vergieß ni mein!

5. Wi soulld ich dain vergasse?
Ich gedenk ju dainer noch,
Onn seillds so lenger veäre,
Mai Lave müßt ich lon!

B. Übersetzung:

1. Nun laube, Lindlein, laube,
Nicht länger ichs ertrag:
Ich hab mein Lieb verloren,
Hab gar ein' traurigen Tag.

2. Hast du dein Lieb verloren,
Hast du ein' traurigen Tag,
Geh unter jenes Lindelein,
Briech dir zwei Kränzlein ab.

3. Das eine ist von Raute
Das andre von grünem Klee:
Die schick ich meinem Buhlen,
So viel er haben will.

4. Was schickt er mir denn wieder?
Von Gold ein Ringelein,
Darauf da steht geschrieben:
Schöns Lieb, vergiß nicht mein!

5. Wie sollt ich dein vergessen?
Ich gedenk ja deiner noch,
Doch sollts so länger währen,
Mein Leben müßt ich lan.

Nur zu leicht war die ältere Forschung geneigt, namenlos überlieferte Lieder der älteren Zeit sogleich als Volkslieder anzusprechen. Demgegenüber hat die neuere Textforschung neben der Frage nach der Entstehung vor allem die nach der Reichweite der Verbreitung, nach dem Umkreis der Volksläufigkeit, in den Vordergrund gestellt: „In welchen Volkskreisen haben wir uns den Verfasser eines Liedes zu denken? und von wem ist das Lied aufgenommen worden? in welchen Volkskreisen hat es als Gemeinschaftslied gelebt?“¹⁾

¹⁾ Friedrich Ranke: Zum Begriff „Volkslied“ im ausgehenden Mittelalter; Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. XXXIII, Breslau 1933, S. 101.

Für eine Reihe von oft angeführten Liedern des ausgehenden Mittelalters und der deutschen Renaissance hat Ranke diese so wesentlichen Fragen in muster-gültiger Weise einer Lösung entgegengeführt. So lebt der vielgenannte Tisch-segen des Mönchs von Salzburg *Allmechtiger gott, her Jesu Christ* in Hand-schriften von St. Gallen, Augsburg, Nürnberg und sogar ins Niederdeutsche übersetzt (Rostock) noch am Ende des 15. Jahrhunderts fort; vielfach ent-stellt und verändert wurde er als geistliches Volkslied in kirchlichen und bürgerlichen Kreisen vor und nach der Mahlzeit und als gemeinsames Gebet ge-sungen. Das kecke Trinklied *Wol auf wir wollen schlafen* des Oswald von Wolken-stein tritt uns in deutlich „zersungener“ Form in Augsburg, am Rhein und in einer Dresdner Handschrift entgegen. Im Augsburger Liederbuch erscheint „gründlich zersungen und um eine neue Strophe vermehrt“ Oswalds drauf-gängerisches Kampf- und Siegeslied vom Ausfall der Wolkensteiner aus der belagerten Feste Greifenstein: *Nu huß! sprach der Michel von Wolkenstein*. Des Wolkensteiners Tagelied *Wach auf mein Hort* ist in Nürnberg (Loch-amers Liederbuch) und in Rostock in vereinfachter Form gesungen worden¹⁾. Hans Hesselohers *Es taget überm Holnstein* wandert vom oberbayrischen Städtchen Weilheim nach Osten und findet sich in völlig veränderter Gestalt in der lateinischen Handschrift eines schlesischen Mönchs (15. Jahrh.) wieder. Den Grundton einer bürgerlichen Liebeslyrik von vornehmer Art schlägt das Augsburger Liederbuch von 1454 an; in breitere Schichten drang das Spott-lied vom vernagelten Pferd *Mir ist mein pfärd vernaglet gar*, ein Sinnbild des betrogenen Liebhabers. Auch das berühmte Liederbuch der Klara Hätzlerin von 1471 spiegelt in der Hauptsache den lyrischen Liedbereich des gebildeten Augsburger Bürgertums, daneben allerdings auch Lieder des Ordens der „Schlemmer und Buhler“, der Studenten. Noch tiefer in den Kreis der Scholaren führt die Fichardsche Liederhandschrift aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Später, verbürgerlichter Minnesang erfüllt Wolflein von Lochamers Liederbuch (Faksimile-Ausgabe, Berlin 1926). Die vielgenannten, neuerdings wieder zum Leben erweckten Lieder *Ich fahr dahin* und *All mein Gedanken* sind auf diesen Ton gestimmt. An bekannten Stücken kehren das Tagelied Oswalds, das Neujahrslied und der Tischsegen des Mönchs von Salzburg wieder. Die studentische Schwankballade ist durch das derbe *Es fur ein pauren holtz* vertreten. Auch das lustige, von zweideutigen An-spielungen nicht ganz freie Tanzlied *Ich spring an diesem Ringe* — melodisch ein minnesingerischer Typ — steht wohl dem Scholarenkreis nahe. Ein Seitenstück zu Lochamers Sammlung ist das jüngere Nürnberger oder Schedelsche Liederbuch, das der bekannte Arzt und Humanist Hartmann Schedel in seiner Studentenzeit von 1461—1467 aufzeichnete. Sechs Stücke des Lochamer Liederbuchs kehren in der Rostocker Sammlung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (Neuausgabe von Ranke und Müller-Blattau, Halle 1927) wieder. In diesem „Stammbuch eines Rostocker Stu-denten“ herrscht bunte Verschiedenheit: „Hochdeutsches, Niederdeutsches, Lateinisches, Geistliches und Weltliches, höheres Liebeslied und Schwank-, Tanz- und Necklied — alle Arten von Lyrik sind vertreten“ (Ranke, S. 113).

¹⁾ J. M. Müller-Blattau in Studien zur Musikgeschichte, Festschrift für G. Adler, Wien 1930, S. 92f.

Bekannte Stücke des oberdeutschen Gesellschaftsliedes, wie der Tischsegen des Mönchs, Oswalds Tagelied, das Schwanklied vom vernagelten Pferd, kehren hier wieder. In der ältesten Fassung begegnet uns die später noch oft überlieferte Schwankballade von der Nachtfahrt *Ich ghinck wol by der nacht*, die von dem mißglückten nächtlichen Besuch des Liebhabers bei seinem Mädchen berichtet. Bürgerlich schlichter und höfisch gehobener Ton wechseln in der Gruppe der niederdeutschen Lieder. Aber auch hier ist die Gattung des Buhler- und Schlemmerordens reich und bezeichnend vertreten: mit Zechliedern, unverblühten Liebesanträgen, mit dem Liedchen eines Schülers, der nicht mehr zur Schule gehen mag und der Strophe des Schlemmers, der seinen Mantel versetzt. — Wenn wir also diese und andere namenlose Lieder des 15. und 16. Jahrhunderts Volkslieder nennen, so kann das nur heißen: „Lieder, die in irgendeiner größeren Gemeinschaft in rein mündlicher musikalischer Überlieferung und ohne literarische Ansprüche leben.“ Ganz unscharf ist jedenfalls die „Abgrenzung nach oben“. „Wenn es Volkslieder sind, so sind es zum mindesten Lieder des ganzen Volkes, Fürsten und Adlige, Städter und Studenten nicht nur mit einbegriffen, sondern so recht eigentlich in erster Linie Sänger und Schöpfer dieser Lieder“ (Ranke, S. 126). Wohl mag ein Teil dieses Singgutes auch ins Landvolk gedrungen sein, aber in ihrer Breite hat diese Liedkultur im 15. Jahrhundert sicher das Dorf noch kaum erreicht. Vor allem ist an die Studenten als die „vornehmlichsten Träger der schlichteren Formen“ zu denken. Nur spurenhafte erschließt sich uns das Bauernlied dieser frühen Zeit. Einige Hinweise bietet Ranke (S. 121 ff.). So vermittelt uns etwa Heinrich Wittenwilers groteskes Bauernepos *Der Ring* aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts parodistische Textproben bäuerlicher Kreistanzlieder:

„Da-as schaffet alz die minn, die minn,
Daz wir leben ane sinn.
Daz schaffet alz der wein, der wein,
Daz wir müessen fröleich sein.
Daz schaffet alz daz gold, daz gold,
Daz niemand ist dem andern holt“ usw.

Nur ganz gelegentlich tritt einmal die musikalische Liedform primitiver ländlicher Schichten — Bauern und Hirten — schon in altdeutscher Zeit in unseren Gesichtskreis. So etwa das *Untarnslaf tut im Sumer wol* der Mondseer Lhs., das *Loba Loba* des Appenzeller Kuhreigens, der uns bei Rhaw in stilisierter Biaginiengestalt begegnet. Doch dürfen wir wohl annehmen, daß weite Bezirke des älteren geistlichen Liedes — Leisen, Mariengesänge, Kindelwiegenlieder — schon früh selbst in den entlegensten ländlichen Gebieten heimisch waren.

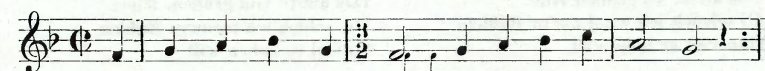
In die Urheberschaft des „altdeutschen“ Liedes teilen sich also Spielleute und Mönche, Ritter und Reiter, Jäger und Studenten; im 15. Jahrhundert zumal ist neben den Scholaren die tragende Hauptschicht das Patriziat der Städte. Günther Müller spricht vom „Liebes- und Geselligkeitslied der bürgerlich-ständischen Kreise, vom anonymen Standeslied und bürgerlich-ständischen Lied“.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts nimmt der herrschende Liedtypus glattere Formen an. Das Sakrale tritt hinter dem Gesellschaftsmäßigen zurück. Die überlieferten Notierungen zeigen vielfach weitgehende Überformungen von

seiten der mehrstimmigen Kunstmusik. Man sang in der Regel die melismenreichen, weitgeschwungenen und reichverzierten Melodiebögen vokalpolyphoner Stilabkunft unverändert als einstimmige Weisen, wie die Aufzeichnungen der Liederbücher und die in der Regel ziemlich übereinstimmenden Tenorfassungen unterschiedlicher Bearbeiter zeigen, also nicht die dürren Tongerüste neuzeitlicher „Dekolorierungs“-Versuche. Das 16. Jahrhundert ist das große Jahrhundert des altdeutschen Liedes. Der Überlieferungsstrom der niederländisch-deutschen Mehrstimmigkeit fördert aufs lebhafteste den Linienschwung der Melodik, erzeugt Rundung und blühende Melismatik. Ein lebhafter Liedaustausch zwischen den verschiedenen Bildungsschichten unter der Führerschaft einer bürgerlich-humanistischen Kultursphäre setzt ein, später auch ein gewisser Liedaustausch der Nationen. Hier sind vor allem die flämisch-wallonisch-französische Berührungszonen zu nennen, fernerhin die bekannte Invasion niederländischer Musiker und Kapellsänger, sodann der Einbruch italienischer volkstümlicher Formen wie Frottola und Villanella, schließlich die Wanderzüge englischer Komödianten und Instrumentisten.

Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. *Die prunlein, die da vliessen.*

Dorische Melodie nach der Unterstimme eines dreistimmigen Instrumentalsatzes von Heinrich Isaac, DTÖe XIV, 1, S. 69, Nr. 9. Andere Quellen des 16./17. Jahrhunderts nennt E.-B., Ldh. II, S. 248, Nr. 429a. Böhme nimmt durchgehenden C-Takt an. — Vgl. hierzu eine der späteren Lesarten der Melodie aus dem Odenwald und Nauheim bei Limburg 1845, E.-B., Ldh. Nr. 429b, einem bekannten Dur-Melodietyp des 18. Jahrhunderts (*Es ritten drei Reiter*) nachgeformt. — Eine Variante im $\frac{6}{8}$ -Takt bei E. H. Wolfram: Nassauische Volkslieder, Berlin 1894, Nr. 85. — *Treten auf ein Fuß* ist eine im altdeutschen Recht übliche Gebärde der Beanspruchung, Besitzergreifung. Noch heute gibt es bei Eheschließungen der Letten und Esten komische Szenen, wenn jeder der beiden Eheleute den anderen (geheim) auf den Fuß zu treten sucht. Vgl. O. Böckel: Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885, S. XLVff.



{ Die Brunn-lein die da flie - ßen, die soll man trin-ken, }
{ und wer ein ste - ten Buhlen hat, der soll ihm win-ken, }

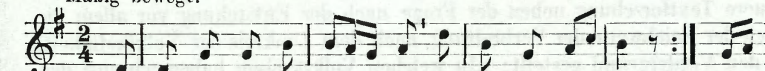


ja win-ken mit den Au-gen und tre-ten auf ein Fuß;

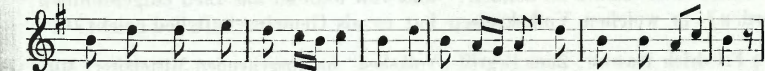


es ist ein har-ter Or-den, der sei-nen Buh-len mei-den muß.

Mäßig bewegt.



Wenn al-le Brunnlein flie - ßen, so soll man trin-ken. Wenn



ich mein Schatz nicht rufen darf, ju, ja, ru-fen darf, thu ich ihm win-ken

Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. *Zwischen perg und tieffem tal.*

Nach dem Tenor einer Liedbearbeitung von H. Isaac, DTÖe XIV, 1, S. 26, Nr. 22. Die erste Strophe kehrt als „Wanderstrophe“ in vielen alten und neuen Liedern wieder. Die Notenwerte folgen, von der Verkürzung $\text{♩} = \text{♩}$ abgesehen, genau Isaacs Lesart; nur sind die langen Pausen zwischen den Zeilen fortgelassen, die im Isaacschen Satze einen Kanon zwischen Tenor und Baß ermöglichen. Dreischlägiger Takt ergibt sich völlig ungezwungen; auch Böhme (Ldh. II, Nr. 411) schlägt ihn vor, dehnt aber das Schlußmelisma willkürlich und sicher nicht zum Vorteil der Linie. Andere Lesarten des 16. Jahrhunderts nennen E.-B.

1. Zwi-schen perg und tie - ffem tal da ligt ein frei - e
2. Far hin, far hin! Du hast die wal, ich kan mich dein wol

stras - sen; wer sei - nen pull nit ha - ben mag, der
mas - sen. Im jar sind noch vil lan - ger tag, glück

muss yn fa - ren las - - - sen.
ist in al - len gas - - - sen.

Deutsch, 16. Jahrhundert. *Mein Freud allein.*

(Tenor eines Liedsatzes von Heinrich Isaac, DTÖe XIV, 1, S. 17, Nr. 14.)

Eine der schönsten, bei aller Ausdruckskraft der Melismen doch echt liedhaft gerundeten Melodien der deutschen Renaissance. Es ist sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß Meister Isaac ihr zugleich mit der Tenor-Rhythmisierung die melische Hochform erteilte, in der sie uns hier entgegentritt.

1. Mein freud al - lein in al - - - ler welt,
Mein hertz hat sich zu dir ge - sellt

mein trost zu al - len stun - - - den.
mit lieb und trew ver - bun - - - den.

Durch dich bin ich mit lie - bes-kraft schwer - - lich be-hafft,

8 zu dei - nem dienst mit fleyss ge - richt.

8 An ar - gen list dir gentz - - - lich ist

8 mein hertz in rech - ter lieb ver - pflicht.

2. Eyniger schatz, du weist, wie hart
dein lieb mich hat vmbgeben.

Leyb, ehr vnd gut sey vngespart,
in deinem dienst zu leben.

Dir gar vngfahr
will ich stett sein vnd bleyben dein
mit stetter trew gantz vnuerkert.
Zu rechter still ewig ich will
lieb haben dich für all auff erd.

3. Lang dienst sich an vnd großen fleyss,
lass dich, mein hort, erweyhen!

Wann dir noch glück das stets beweyst,
thue mir deinr liebe reychen.


Erzeyg vnd nayg
dein hertz gen mir; auss rechter gir
bitt ich, hertzlieb, dein trew nit krenck.
Nit von mir weich, mein lieb vergleich
mit frewen! Bis mein eingedenck!

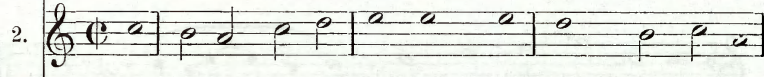
Deutsch, 16. Jahrhundert. *Ich stund an einem Morgen.*

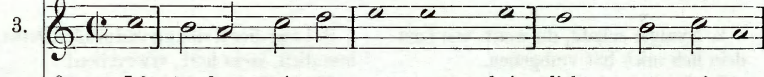
Neben *Innsbruck ich muss dich lassen* und *Ich armes Maidlein klag mich sehr* das berühmteste aller Abschiedslieder der deutschen Renaissance. Text seit 1480 in zahlreichen Lesarten bekannt. Die untenstehenden Fassungen, sämtlich nach Liedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts, nach einer Zusammenstellung bei H. Rosenberg, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert, Diss. Berlin 1931, Anh. S. 9ff., Text nach John Meier: Bergreihen. Ein Liederbuch des 16. Jahrhunderts, Halle a. d. S. 1892, S. 85f. Vgl. E.-B., Ldh. II, Nr. 742. — Eine längere Textfassung bei Arthur Kopp: Volks- und Gesellschaftslieder des 15. und 16. Jahrhunderts. 1. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343; Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. von der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften Bd. V, Berlin 1905, S. 116f. — Ein Vergleich dieser trotz aller Einzelvarianten in der Grundhaltung übereinstimmenden Lesarten zeigt, daß der Geist der Vokalpolyphonie in der deutschen Renaissance offenbar auch den einstimmigen Vortrag der Liedweise prägt und schlechthin melodiestilbildend wirkt (vgl. Rosenberg, l. c. S. 81). Gewiß bedeutet jede Mensuralnotierung eine Rationalisierung der freien Vortragsweise, aber andererseits bleibt zu bedenken, daß seit dem 15. Jahrhundert die polyphon gezeugten Wendungen selbst formbildend ins Unterbewußtsein des Sängers oder Melodieschöpfers vordringen (vgl. Rosenberg, l. c. S. 79f.).

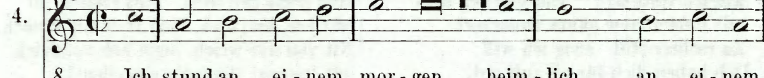
Tonalität: phrygisch (*Mf*-Modus), untergegliedert in zwei Terzschichtungen $c^1 e^1 g^1$ und $a^1 c^2 e^2$. Tetrachordale Nebenbeziehungen treten hinzu. Man beachte den verhältnismäßig großen Umfang und die Folge der Hauptkadenzpunkte $g^1 e^1 c^1 e^1$.

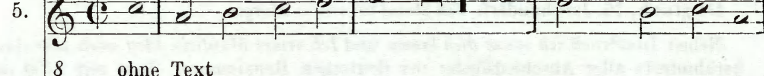
1. Tenor eines Satzes v. Heinrich Isaac aus Ott 1544, Nr. 73.
2. Tenor eines Satzes v. Heinrich Finck aus Finck 1536, Nr. 18.
3. Tenor eines Satzes v. Thomas Stoltzer aus Rhaw, Bicinien 1545, 1, Nr. 95.
4. Tenor eines Satzes v. Ludwig Senfl aus Ott 1534, Nr. 23.

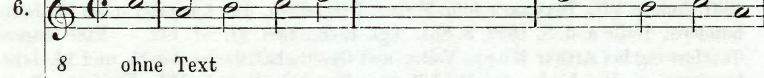
1. 
8 Ich stund an ei - nem mor - gen heim - lich an ei - nem

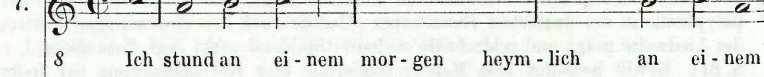
2. 
8 Ich stund an ei - nem mor - gen heym - lich an ei - nem

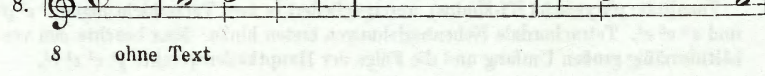
3. 
8 Ich stund an ei - nem mor - gen heim - lich an ei - nem

4. 
8 Ich stund an ei - nem mor - gen heim - lich an ei - nem

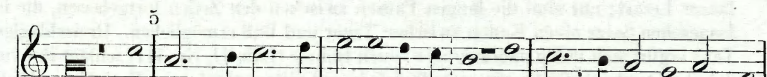
5. 
8 ohne Text

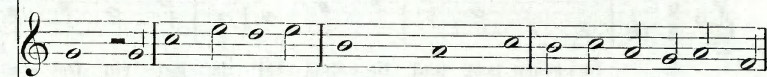
6. 
8 ohne Text

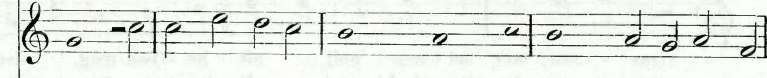
7. 
8 Ich stund an ei - nem mor - gen heym - lich an ei - nem

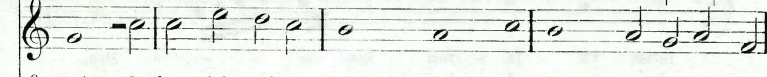
8. 
8 ohne Text

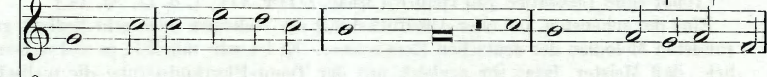
5. Altus eines Satzes v. Ludwig Senfl aus Ott 1534, Nr. 26.
6. Tenor eines Satzes v. Ludwig Senfl aus Formschneyder, Tricinien 1538, Nr. 96.
7. Tenor eines Satzes v. Matthias Greiter aus Egenolff, Gassenhawerlin 1535, Nr. 15.
8. 1. Diskant eines Satzes v. Arnold v. Bruck aus Ott 1534, Nr. 3.

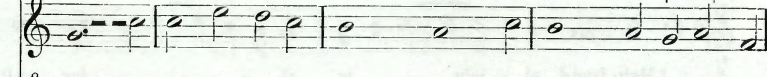
5. 
8 Ort, da het ich mich ver - borgen ich hört kläg - li - che

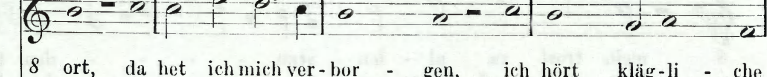
6. 
8 Ort, do het ich mich ver - por - gen, ich hört kläg - li - che

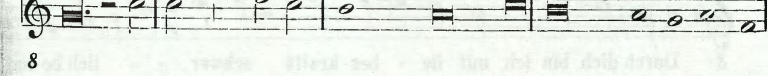
7. 
8 ort, da het ich mich ver - bor - gen, ich hört kläg - li - che

8. 
8 ort, da het ich mich ver - bor - gen, ich hört kläg - li - che

8. 
8

8. 
8

8. 
8 ort, da het ich mich ver - bor - gen, ich hört kläg - li - che

8. 
8

10

8 wort von einem freulein, was hübsch vnd fein. Er sprach zu sei-nem

8 Wort von einem freulein was hübsch vnd fein, sie sprach zu j-rem

8 wort von einem freu-lein hübsch vnd fein, sie sprach zu j-rem

8 wort von einem freu-lein hübsch vnd fein, sie sprach zu j-rem

8

8

8 wort von einem freu-lein hübsch vnd fein. Sie sprach zu j-ren

8

Ein Reye, Ich stund an eynem Morgen

1. Ich stundt an eynem morgen
heymlich an einem ort,
do het ich mich verporgē.
ich hört klegliche wort
von eynem Frewlein hubsch vñ fein,
das stundt bey seinem bulen:
es must gescheyden sein.

2. „Hertz lieb, ich hab vernumen,
du wolst von hinnen schier.
wenn wilt du widder kumen?
das solt du sagen mir.“
„so merck, feins lieb, was ich dir sag.
mein zukunfft thust du fragen:
ich weis kein stundt noch tag.“

3. Das Frewlein weynet sere,
sein hertz was vnmuts vol.
„nun gib mir weyß vñnd lere,
wie ich mich halten sol.
ich setz für dich was ich vermag.
Vnd wiltu hie bleiben,
ich verzer dich iar vnd tag.“

4. Der knab der sprach aus mutte
„dein willen ich wol spår:
So verzerten wir dein gute,
ein iar wer bald hinfür,
dennoch müst es gescheyden sein.
ich wil dich freundlich bitten,
setz deinen willen darein.“

166/31

8 bulen: Es muß geschie - den sein.

8 bulen: Es muß geschie - den sein.

8 Bulen: Es muß geschie - den sein.

8 bulen: Es muß ge-schie - den sein.

8

8

8 bu - - - len, muß es ge-schey - den sein.

8

5. Das frewlein das schrey „mordte!
mort vber alles leyd!
mich krencken deine worte.
hertz lieb, nicht von mir scheyd!
Für dich so setz ich gut vnd ehr.
vnd solt ich mit dir ziehen,
kein weg wer mir zu ferr.“

6. Der knab der sprach mit zächten
„mein schatz ob allem gut,
Ich wil dich freuntlich bitten,
schlach dirs aus deinem mut!
Gedenck wol an die freunde dein
die dir keins argen gñnen
vñ teglich bey dir sein!“

7. Do kert er sich hynume,
er sprach nicht mehr zu ihr.
das Frewlein das fiel vmbe
ynn einen winckel schier
vnd weynet das es schier verging.
Das hat ein schlimmer gesungen
wie es eim frewlein gieng.

Der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert bedeutet, von der Volksdichtung her gesehen, ein Zurücktreten des Episch-Balladesken, ein Vordringen der subjektiven Reflexion. Allegorie und mythologischer Apparat nehmen breiten Raum ein. Verwickelte Reime und monologische Darstellungen treten an Stelle einfacher Formen. Natur und Naturerscheinung nehmen das Gepräge äußerlicher Dekoration an.

Schon Max Freiherr von Waldberg¹⁾ hat bemerkt, wie sich oft die Texte, als nur von nebensächlicher Bedeutung, der vorherrschenden Melodie unterordnen. Sie werden, wie der Naumburger Musikus Abraham Ratz sagt, „darunter applicirt“; Valentin Hausmann hat in seinen dreistimmigen Kanzonetten Melodien italienischer Komponisten „mit Teutschen Texten belegt“. Aber schon Georg Forster erklärt in der Vorrede zu seinem Liederbuche von 1539 ganz unumwunden die Komposition für die Hauptsache.

Günther Müller²⁾ sieht die Keime des Verfalls schon in gewissen Lebensäußerungen der Blütezeit gesät. Er schildert uns den Abstieg des altdutschen Liedes im 16. Jahrhundert als Verselbständigung und Überschwere des Musikalischen gegenüber dem Wort. Der Einbruch homophoner Gattungen, der italienisch-niederländischen Villanellen, Kanzonetten, Balletti, Madrigale, französischer Chansons bringt eine neue „Griffigkeit“ des mehrstimmigen Satzes, den Sturz der altdutschen Barform (2 Stollen und Abgesang), eine neue „Kurzzügigkeit“ im Verhältnis von Ton und Wort. Im frühbarocken „Allemandentypus“ des Liedes um 1600 erstarrt schließlich das deutsche Renaissancelied zu einem gedrunken formelhaften, blockmäßig gefügten Gebilde. Ein ungewöhnlicher Höhepunkt an Weltständigkeit ist erreicht, aber auf Kosten der seelischen Gelöstheit. Die humanistische „Sphäre“ schrumpft. Fortab scheiden sich die Wege der Kunstmusik und der Volksmusik tiefer denn je zuvor. Der Nürnberger Kapellmeister Johann Andreas Herbst zieht in seiner *Musica poetica* vom Jahre 1643³⁾ einen scharfen Scheidestrich zwischen der „komponierten Musik“ und jenen Liedern, die „unversehens und unbedachtsam formiret und gesungen werden“: Reiterlieder, Bergreihen, Gesänge der Handwerksleute, Villanellen, Bauernlieder; „... und weil solche Lieder keinen sonderlichen Gebrauch und Nutzen haben, auch mehrentheils nur in *usu* und Übung bestehen, werden solche billich nichts geachtet...“.

Der Hochbarock vollends mit seinem Sinn für große weitausladende Formen, seiner Bevorzugung der Instrumentallinie, mit seiner rationalen Rhythmik, ist dem Volkshaften weitgehend entfremdet. Das statuarische Prinzip des Generalbasses bedeutete Planung, Lenkung, Herrschaft der disponierenden Vernunft und stand somit im stärksten Gegensatz zu den Mächten mütterlicher, erd- oder naturhafter Art, die das Volkstum birgt. Nicht daß fruchtbringende Berührungen zwischen Kunst- und Volksmusik im Barockzeitalter völlig ausgeschaltet werden, aber es ist bezeichnend, daß fortab dem Komponisten das volkhafte Liedgut gleichsam nur als Ansatzpunkt oder Rohstoff verarbeitender Gestaltung dient: als Thema von instrumentalen

¹⁾ Max Freiherr von Waldberg: Die deutsche Renaissancelyrik, Berlin 1888, S. 23.

²⁾ Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes II, München 1925, S. 6ff.

³⁾ Benedikt Widmann: Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise, Leipzig 1885, S. 74.

Variationenreihen. Nach dem Vorbild der englischen Virginalisten und des norddeutschen Organistenmachers Sweelinck verfahren so Scheidt, Reineken, Froberger, Christian Flor und viele andere deutsche Klaviermeister des 17./18. Jahrhunderts.

In dieser Zeit erfolgt der endgültige Durchbruch von Dur und Moll, der sich vorerst hauptsächlich derart vollzieht, daß ein noch kirchentonartlich, also linearmelodisch angelegter Tonartraum durch modulatorische Inselbildungen durchbrochen wird. Das 17. Jahrhundert liebt es, größere melodische Gebilde, Halbsätze oder ganze Perioden, durch verhältnismäßig schroffe Rückungen einander gegenüberzustellen. Überbietungen im Ganzton-, Quart- und Quintabstand sind Ausdruck einer vergleichsweise mechanistisch-konstruktiven Tonraumauffassung. Ende des 17. Jahrhunderts ist dieser Vorgang beendet. Um und nach 1600 freilich findet man häufig tonale Formen, die zwiespältig, dualistisch anmuten: tonale Blöcke im Quart- und Quintabstand reihen sich aneinander. Ein Musterbeispiel ist die Allemandenmelodie zu *Also geht's, also steht's*, die Samuel Scheidt in seiner *Tabulatura nova* mit Variationen bedacht hat (DdT I, S. 142, Nr. 11; Text bei Arthur Kopp: Ältere Liedersammlungen, Leipzig 1906, S. 205, Nr. 171, mit der Eingangsstrophe *List und Neid*. — Im Wortgut mischt sich die alte Klage über der *Klaffer Neiden* mir dem Fortuna-Motiv).



{ Al - so geht's, Al - so steht's Hier auf die - ser Er - den, }
{ Dass das Glück Muss durch Tück' An - ge - fein - det wer - den, }



Wel - ches ich ge - dul - dig trag, In mei-nem Unglück nicht ver-zag,



Wie ichs hab an - ge fan - gen, al - so hi - naus ichs wag.

Das zunehmende Erwachen des nationalen Bewußtseins spiegelt sich in den mannigfachen politisch-historischen Liedern des 17. und 18. Jahrhunderts. „Einen unermeßlichen Reichtum besitzen die Deutschen an historischen Volksliedern“, sagt treffend Talvj (l. c. S. 424). Aber schon Lessing bezeichnet es als eine uralte Gewohnheit der Deutschen, ihre Geschichte in Liedern und Reimen zu verfassen. Talvj rühmt die gewissenhafte Treue, mit welcher diese Gattung historischer Balladen jedes einzelnen Umstandes zu gedenken pflegt, und die objektive Darstellungsform, die besonders bei den Raubritter-Balladen vom Schlage des Lindenschmid im Gegensatz etwa zu den parteiisch gesinnten Erzählungen der Schotten und Engländer hervorleuchtet. Viele altbekannte „Töne“ wurden im Dreißigjährigen Kriege umgesungen. So sang man im Hildebrandston *Wo aus mit soviel Waffen, ihr Böhmen allzumal?* Das Lied *Es geht ein frischer Sommer daher* verwandelte sich in *Wir hab'n den Tilly aufs Haupt geschlag'n* und statt *Wo soll ich mich hinkehren, ich armes Brüderlein* hieß es *Wo soll ich mich hinkehren, ich armes Tillylein*.

usw.¹⁾ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts treten an Stelle der alten „Töne“ zusehends modisch-galante, schäferliche Lieder, die in ihrer festen Rhythmik und ihrem ausgeprägten Dur (seltener Moll) den heraufziehenden Barock nicht verleugnen. Die Tonangabe zu einem Liede auf die Schlacht bei Kloster St. Gotthard am 10. August 1664 *Türk! ist hangt dir Schwanz und Feder lautet* (Phyllis meine Narren haben die Kapitulation Stettins von 16. Dezember 1657 verspottet sich in einem Palastbesuchenden Takt: *Up mit dir mein Stettin, erwerbe dich für dich selbst, schenk nach der Melodie: *Phyllis sage mir, warum willst du dich nicht geben?*: ein neues Lied von der großen Schlacht bei Zenta am 11. Dezember 1697 beginnt *Der Mond verliert den hellen Schein* und singt sich nach der Weise *Dorindehen, süßer Zuckermund*. Ein Lied auf die Eroberung Bonns vom 16. Mai 1703 mit dem bänkelsängerischen Eingang *Kommt, bleibt ein wenig stehen, und höret zu, was dorten ist geschehen* hat die Tonangabe *Dorindgen, weine nicht, weill nun der Aufbruch in das Feld geschicht*²⁾).*

Auch die übrigen Gattungen des deutschen Barockliedes sind grobenteils auf den galanten schäferlichen Grundton abgestimmt. Zwar stirbt das ältere (Renaissance-) Lied nicht aus, wie in älteren Darstellungen zu lesen ist, wohl aber sinkt es gesellschaftlich ab. In Drucksammlungen wie dem bekannten „Venus-Gärtlein“ (1656 u. ö.³⁾) findet sich immer noch ein gut Teil alter Lieder; breiten Raum nehmen freilich jüngere „Gesellschafts“- und Modelieder der zeitgenössischen Kunstlyrik ein, nicht zu vergessen das robuste Sauflied und die derbwitzige Zote. Gedichte von S. Dach, Zesen, Rist, Göring u. a., Melodien von H. Albert wurden rasch volkläufig. Zu den beliebtesten Tonangaben gehören *Dafnis gieng vor wenig Tagen* (Joh. Rist, 1642), *Hör Himmel was mein trauriges Leben, Einmahl da ich lust bekam, Dafnis wollte Blumen brechen, Fillis saß in einem Böttchen*. Auch die Parodie lebt noch fort, freilich in schwülstig barocker Tönung: *Liebste Seele meiner Seelen, schönste Phyllis deren Strahl, bringt bis an die Götter Saal . . . = O du Irrweg meiner Seelen, freche Phyllis Sorgen-Tal, zarter Jugend Pein umnd Quaal . . .*

In musikalischer Hinsicht zeugen Rhythmus und Linie zunächst noch mehr von frühbarocker Kraft, Breite und Gehaltenheit; die empfindsamen Strömungen setzen erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Als Prototyp des zumeist tänzerisch bewegten — von einem der zahlreichen neueren Tanztypen wie Menuett, Bourrée, Passepied angeregten — Rhythmus diene das Lied *Schwarzes Band, du mußt vergehen*⁴⁾ (vgl. den Abschnitt über das deutsche Lied bei den Rätoromanen). Selbst die knorrige Weise des Prinz-Eugen-Liedes war in ihrer Urform, wie sie 1719, zwei Jahre nach der Schlacht von Belgrad aufgezeichnet wurde, eine schlichte Menuett-Melodie⁵⁾. Besonderen

¹⁾ Franz Wilhelm Freiherr von Dittfurth: Die historisch-politischen Volkslieder des 30jährigen Krieges, Heidelberg 1882, Melodienhang Nr. 5, 18, 20.

²⁾ Fr. W. von Dittfurth: Die historischen Volkslieder vom Ende des dreißigjährigen Krieges zum Beginn des siebenjährigen, Heilbronn 1877, Nr. 14, 23, 78, 88.

³⁾ Neuausgabe von Max Freiherrn von Waldberg, Halle a. d. S. 1890.

⁴⁾ Erk-Böhmé: Ldh. II. Nr. 720. — Fr. W. von Dittfurth: Deutsches Volks- und Gesellschaftslied des 17. und 18. Jahrhunderts, Nördlingen 1872, Nr. 29 und 30.

⁵⁾ Vgl. Müller-Blattau: Zur Erforschung des ostpreußischen Volksliedes; Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl., 11. Jahr, Heft 2, Halle 1934, S. 34.

Aufschwung erfährt in dieser Zeit das Jägerlied¹⁾. Hier wirken sich Einflüsse des höfischen französischen Barock aus. Dieselbe Strömung führt der Kunstmusik das Waldhorn als klaringeblasenes Melodieinstrument zu.

Die bekannte Sprachverwelschung der deutschen Barockdichtung hat ihr Gegenstück im Eindringen französischer *Airs*, *Brinetten*, *Bergeretten*, *Parodies bachiques*. So kehrt das pastorale Liedchen *Tu croyois en aimant Colette* im Augsburger Tafelkonfekt 1737 auf einen ziemlich elend zusammenge-reimten Text *Vom guten und falschen Freunden* wieder (*Mein wo muß ich dich erfragen*), stärker instrumentalisiert und in rokokohafte Schaukelbewegung übergeführt bei Sperontes 1741 (*Spielt ihr Winde*). In beiden Lesarten ist die Eindeutschung melodiestilistisch ebensowenig zu verkennen wie in dem weitverbreiteten *Ist mein Stübchen eng und nett* (*Laßt des kurzen Lebens Zeit — Wenn ich aufgestanden bin*), dessen westliches Vorbild lautete: *Dedans mon petit réduit*²⁾.

Nur ein Teil der Barockweisen hat sich uns bisher wiedererschlossen. Am besten sind wir naturgemäß über volkläufige Melodien unterrichtet, die von den Komponisten des 17./18. Jahrhunderts als Variations- oder Quodlibet-Themen bearbeitet wurden. Sweelinck, Scheidt, Reincken, Froberger schrieben Variationen über volkläufige Themen wie *Schweigel mir vom Weibernehmen* (= *Allemande Die Mayerin*), *Also gehts, also stehts, Unter der Linden grüne*, nach dem englischen *All in a garden*. Noch in Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen finden wir zwei beliebte Liedweisen der Zeit im Quodlibet vereint: *Ich bin so lang nicht bei dir gewest* und *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*. Die Beliebtheit namentlich der letztgenannten Weise erhellt u. a. auch aus ihrer Verbreitung in Skandinavien.

Auffällig tut sich in der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert der Gegensatz zwischen süddeutscher und norddeutscher Überlieferung auf. Die Schöpfer des neueren Kunstliedes entstammen sämtlich dem nord- und mitteldeutschen Raume. Heinrich Albert wirkt in Königsberg, Gabriel Voigtländer am dänischen Hofe, Rist und sein Kreis in Hamburg, Hammerschmidt und Adam Krieger in Sachsen; hier ist auch Sperontes-Scholzes *Singende Muse* beheimatet, eine der beliebtesten Sammlungen jener Zeit. Süddeutsche Liedersammlungen hingegen wie das Augsburger Tafelkonfekt des P. V. Rathgeber und die Ostracher Liederhandschrift³⁾ mit ihren Quodlibets usw. betonen die Linie einer zum Teil recht niederen Volkstümlichkeit: in ihnen spinnt sich, ähnlich wie in den süddeutschen Divertimenti, Serenaden, Kasationen der Instrumentalmusik, der Überlieferungsfaden der süddeutschen Renaissance in merklich abgesunkenen Formen fort.

Aufklärung und Empfindsamkeit bemühen sich, die weitaufgerissene Kluft der Stände und Bildungsstufen zu überbrücken. Eine neue Bürgerlichkeit kommt herauf und mit ihr ein Ausgleich der Kulturgüter und Stilprovinzen. Die Singspiele von Hiller, Benda, André, Reichardt setzen an Stelle der rationalistischen Odenklänge eine „neue Simplität“; als Musterbeispiel

¹⁾ Hübsche Beispiele bietet Dittfurth: Deutsches Volks- u. Gesellschaftslied, S. 185ff.

²⁾ Vgl. Ph. Spitta: Sechzehn Aufsätze zur Geschichte der Musik, Berlin 1892, S. 230ff.

³⁾ Kurt Rattay: Die Ostracher Liederhandschrift . . . , Diss. Halle a. d. S. 1911.

seien Hillers *Ohne Lieb und ohne Wein, Als ich auf meiner Bleiche, Schön sind Rosen und Jasmin* genannt. J. A. Peter Schulzens Ideal des schlichten Volkstons, das die Ergebnisse der Berliner Ästhetiker auf die einfachste, anspruchsloseste Form hin abklärt, erlangt tatsächlich weitreichende Geltung für die Umgangsmusik. Die vom Barock geschaffene funktionale Harmonik durchsetzt nun alle Weisen. Modulationen, die eigentlich einen harmonischen Unterbau voraussetzen, erhalten auch in einstimmig gesungenen Liedern Bürgerrecht. Von den alten linearen Gestaltungskräften bleibt fast nichts erhalten. Besonders linienzerstörend wirken die von der Kunstmusik erborgte und meist ins Sentimentale abgewandelte Chromatik und die von der Vorstellung des „obligaten Akkompagnements“ geförderte Ausweitung des Tonumfangs. Rhythmik und Periodenbau erfahren durch die Aufklärung weitgehende Vereinfachung. — Balladenhafte Lieder der Empfindsamkeit leben in großer Zahl noch bis auf den heutigen Tag im Landvolk fort. Als Muster seien genannt: *Eine Heldin war erzogen mit Namen Isabell* von dem Fabeldichter Gottlieb Konrad Pfeffel (1779), *Müde kehrt ein Wandersmann zurück* von dem Advokaten Lebrecht Dreves (1836) und *In des Gartens dunkler Laube* (Verf. noch nicht ermittelt). Auch die Schäferdichtung erfreut sich noch großer Beliebtheit. Das sog. „volkstümliche Lied“ verbreitet sich hauptsächlich durch die seit 1770 auftauchenden Musenalmanache, weiterhin durch fliegende Blätter, Singspiele, Freimaurerwesen, studentische Verbindungen, Turn- und Männergesangsvereine und nicht zuletzt durch die Volksschulen. Der Begriff des volkstümlichen Liedes taucht zuerst bei Erlach auf (1836).

In der romantischen Periode vollzieht sich endgültig, was die Empfindsamkeit nur vorbereitete: der Durchbruch des Sentimentalen. Es erscheinen die gehäuften Terzschlüsse, die das romantische Verlorensein so recht versinnbildlichen. Das Melos schweift und klingt in langen Nachhallen aus. Im Grunde sind es mehr die Nach- und Mitläufer als die Führer der romantischen Kunstmusik, die diesen Typus erschaffen, der bis auf den heutigen Tag in der Liedertafel- und Kommersbuchliteratur seinen Hauptniederschlag gefunden hat.

Neben diesem romantisierenden Lied bleiben gewisse Ströme der Aufklärung wie der Sturm- und Drangzeit im Umgangsmäßigen lebendig. Man erkennt sie zumeist an ihrer zügigen Rhythmik und der unbedenklichen Ergreifung des weitgedehnten Tonraumes. Von hier aus ergeben sich ungezwungene und folgerichtige Angleichungen an die realistische Haltung, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tonangebend wurde. Die sog. „Verdurung“, die etwa um 1600 anhebt, macht noch im 19. Jahrhundert unaufhaltsame Fortschritte. Das völlige Obsiegen der Harmonievorstellung über die linearen Triebkräfte erkennt man etwa an den stereotypen Terzschlüssen, Dreiklangszerlegungen, Quartaufaktten. G. Brandsch¹⁾ hat gezeigt, daß die Überführung älterer Moll- in jüngere Durweisen oft vom Auftakt ihren Ausgang nimmt. Die funktionale Auffassung setzt sich m. a. W. gleichzeitig im Harmonischen wie im Rhythmischen durch. Am Endpunkt dieser Entwicklung steht eine weitverzweigte Gruppe von Melodien, die zum

¹⁾ G. Brandsch: Die Tonalität des Auftaktes in den deutschen Volksweisen; Archiv d. Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, Neue Folge, 36. Bd., Heft 3, Hermannstadt 1909, S. 399.

166/24
wesentlichen nur aus einer Folge stereotyper Kadenzen bestehen: alles was zwischen den Kadenzpunkten liegt, ist bedeutungsloses Füllsel. G. Brandsch¹⁾ hat wahrscheinlich gemacht, daß die Urheimat dieser ganzen Sippe, die sich übrigens durch eine außerordentlich einförmige Rhythmik verrät, in der französischen Opernromanze um 1800 zu suchen ist. In Böhmes Volkstümlichen Liedern füllt dieser banale Typ (*Heinrich schlief bei seiner Neuermählten*) wohl gut ein Drittel des Bandes.

Umkehr und Rückbesinnung auf die unersetzlichen Werte eigenständiger Melodik, auf Kraft, Ethos und Bogenspannung einer nach rein melodischen Gesetzen erformten Linie setzen erfreulicherweise seit den Tagen der Jugendbewegung in immer gesteigertem Maße ein. Freilich: Abkehr von der Einbettung ins Harmonikale allein bewirkt noch keine Rückkunft echter „Linearität“. Mindestens gleich bedeutsam ist die Befreiung des rhythmischen Flusses von den Fesseln der Akzentrhythmik. Form und Ethos der alten Weisen sind als Vorbilder unersetzlich, die Erneuerung selbst ist freilich keine musiktechnische Angelegenheit, sondern eine Frage der Gesinnung und der künstlerischen Hinwendung zur Welt des Organisch-Lebendigen.

Landschaftsstile, Grenzlandräume, Sprachinseln.

Eine Typologie der deutschen Liedlandschaften mit dem Endziel, die wirkenden Mächte — Geschichte, kulturgeographische Lagerung, Stammesart, Rasse — aufzuspüren, gehört zu den bedeutsamsten Gegenwartsaufgaben volkskundlicher Forschung. Der Versuch, eine „Entwicklungsgeschichte“ älterer und neuerer deutscher Liedweisen ohne Berücksichtigung dieser elementaren, im Bios wurzelnden Formkräfte zu entwerfen, ist zum sicheren Scheitern verurteilt. Solche Forschungen müßten grundsätzlich von der Singart und Vortragsweise ausgehen, um hernach die melodischen Strukturverhältnisse zu berücksichtigen. Einen geeigneten (freilich durchaus nicht den einzig möglichen) Ansatzpunkt zur Typologie der Landschaftsstile bietet die Formkreislehre. Sie zeigt zunächst die unbedingte Vorherrschaft des aszendenzmelodischen Kreises im gesamten deutschen Volksraum wie auch in der überwiegenden Mehrzahl der einzelnen Landschaften. Als anthropologischer Träger dieser empor- und vorgreifenden Raum-Zeit-Gestaltung ist sicherlich die nordische Rasse anzusprechen, genauer gesagt, der im ganzen Westgermanentum und in Ostskandinavien vorherrschende „binnenskandinavische“ Schlag dieser Nordrasse. Gelegentliches Vorkommen des I. Formkreises (Schwebemelos) im bajuvarisch-fränkischen Süddeutschland und im Mosel-Rhein-Gebiet wäre sinntensprechend auf mediterrane Überbleibsel zu beziehen. Grundsätzlich sind freilich Rasse und Formkreis nicht gleichzusetzen. Das zeigt sich vor allem bei der Betrachtung des III. (deszendenzmelodischen) Kreises. Seine altertümlichste Ausprägung in den eigentümlich kantigen, quartbetonten Liedweisen Westfalens, deutet, wie mir scheint, auf die urtümliche Spielart der fälischen Rasse hin, deren seelisches Grundbild uns F. Kern und Clauss eindrucksvoll gezeichnet haben.

¹⁾ G. Brandsch: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des neueren deutschen Volksliedes; Archiv d. Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, Neue Folge, 34. Bd., Heft 3 und 4, 1907, S. 241 ff.

Ganz anders sind natürlich örtliche Häufungen der Deszendenzmelodik im deutschen Ostraume zu werten. Hier wird man, wiederum in Übereinstimmung mit den Ergebnissen der physischen Anthropologie, an Einschlüge der ostischen und ostbaltischen Rasse zu denken haben. Bei der Anwendung verfeinerter Untersuchungsmittel dürfte sich wohl herausstellen, daß fälische und ostische Art letzthin doch verschiedenen Grundformen der Bewegtheit entspringen.

Eine Sonderstellung unter den deutschen Landschaften beanspruchen einige Grenzlandräume, die sich infolge ihrer Randlage als ausgesprochene Rückzugs- und Erhaltungsgebiete älteren Stiltgutes behaupteten. So finden wir altddeutsche, zum Teil mittelalterliche Melodien noch verschiedentlich im Niederrheinischen¹⁾, gelegentlich auch in Ostpreußen²⁾, vor allem aber in Lothringen³⁾. Noch älteres, zum Teil vormittelalterliches Stiltgut bewahren die deutschsprachigen Alpenländer, in erster Linie Alemannien. Der Jodler bildet höchstwahrscheinlich das letzte Überbleibsel einer vorgeschichtlichen Ackerbaukultur; Almschreie, Juchzer, Viehlockrufe und Kuhreigen sind Vermächtnisse uralten Hirtentums. Dieser Schicht gehört wahrscheinlich auch der Schweizer Alpsegen an, der trotz christlichen Textes und gregorianischen Melodieeinschlages doch deutlich seine altheidnisch-zauberische Grundlage bewahrt hat⁴⁾. Auch die ausgesprochene *Fa*-Tonalität erscheint vorchristlich, hirtenkulturell. Natürlich sind die meisten dieser alten Stilzüge über-

¹⁾ Vgl. etwa Erk-Böhme, D. Ldh. II, Nr. 122 (Replid, äolisch) und Adam Wrede, Rheinische Volkskunde, 2. Aufl., Leipzig 1922, S. 216 (altertümlicher Hirtenruf aus dem Bergischen Lande).

²⁾ Vgl. etwa das ostpreussische Lied vom falschen Kraben, mitgeteilt von Karl Brunner: Ostdeutsche Volkskunde, Leipzig 1925, S. 1041. — Die merkwürdig archaischen Melodien ostpreussischer Märchenlieder (Hertha Grudde: Plattdeutsche Volksmärchen aus Ostpreußen, Königsberg 1931) fallen strukturell so weit aus dem gesamtdeutschen Stilrahmen heraus, daß man sie wohl kaum als einfache Rückzugsercheinungen einer vormals gemeindeutschen Märchenliedweise deuten kann, wie dies H. J. Moser (Die Melodien der ostpreussischen Märchenlieder; Niederdeutsche Zeitschrift f. Volkskunde, Jg. X, 1932, S. 38 ff.) versucht hat. — Auch die Archaismen im masurischen Lied, die übrigens in der Textgestaltung als Formverkürzungen, Vereinfachungen, Hervorkehren des Sinnlich-Anschaulichen gegenüber den Überlieferungen anderer deutscher Landschaften sich abzeichnen, fordern eine Sonderbetrachtung. Ich verweise auf die „Untersuchungen am masurischen Volkslied“ der Fachschaft Germanistik Königsberg (Arbeit im RBWK der deutschen Studenten 1937/38).

³⁾ Deutsch-Lothringen ist schon fast als „Sprachinsel“ zu werten. Nach seiner Losreißung vom Mutterlande war das Gebiet in fremdsprachliche Umgebung lange Zeit hineingestellt. Doch gehören die Liedtexte und die melodische Substanz durchaus der deutschen Überlieferung an. Die meisten Melodien erfuhren jedoch eine ausgeprägt landschaftliche Überformung im Sinne erhöhter Umrißschärfe, Eckigkeit. Die schnell berühmt gewordene Sammlung von Louis Pinck (Verklöngende Weisen, 3 Bde., Metz 1926—1933) enthält z. B. so alte Balladen wie den Grafen zu Rom, den Lindenschmid, Grafen Friedrich u. a. m.

⁴⁾ Das Singen des Alpsegens oder Blasen bei Anbruch der Dunkelheit sowie der zur Stimmverstärkung dienende Schalltrichter (vgl. A. Schering, SIMG II, 1900, S. 669) deuten auf Dämonenabwehr hin. Daß ein magischer Abwehrzauber zugrunde liegt, geht auch aus einer Überlieferung vom Oberalpsee bei Luzern hervor, die noch im vorigen Jahrhundert lebendig war. Hier riefen die Sennen bei Sonnenuntergang durch die „Volle“, den Milchtrichter, einen feierlichen Segen gegen den unbegreiflichen Seeunhold; ihr Lohn war der sog. „Rufkäse“. Vgl. Elard Hugo Meyer: Mythologie der Germanen, Straßburg 1903, S. 206.

schichtet, umgedeutet, germanisiert. Der Appenzeller Jodler z. B. kann als Muster der tiefgreifenden Auseinandersetzungen des Alemannentums mit älterem Stiltgut gelten. Er bewahrt die *fa*-haltigen Leitern, bildet aber typisch westgermanische Terzschichtungen aus und deutet den Bewegungszug des Jodlers ins Emporgreifende um. Eine ältere, in den letzten Grundlagen vielleicht noch rätokeltische Jodlerschicht erhielt sich im zentralschweizerischen Muotatal.

Den kulturgeschichtlich wichtigsten Außenposten des deutschen Liedes bedeutet die deutsche Sprachinsel. Die Berührung mit fremdem Volkstum führt ähnliche Probleme herauf wie beim Grenzlandsdeutschtum, andererseits bedeutet natürlich die „Insellage“ etwas Unvergleichbares, Einmaliges. Leider ist eine der wichtigsten Vorfragen, nämlich die nach der rassischen Beschaffenheit der Inseldeutschen, noch nicht allgemein zur Genüge geklärt¹⁾. Einige der wichtigsten Forschungsaufgaben führt Kuhn (S. 165) an: „Art des Liedgutes bei den einzelnen sozialen und Altersschichten. Gedruckte und handgeschriebene Liederbücher, Art des Aufkommens neuer Lieder. Anpassung des Textes an die Verhältnisse der Sprachinsel. Werden nicht-deutsche Lieder gesungen, bei welchen Gelegenheiten, durch wen wurden sie ins Dorf gebracht, versteht man den Text auch? Übersetzungen fremder Texte. Patriotische Lieder.“

Die Sprachinseln sind volkskundlich unschätzbare Erhaltungs- und Rückzugsgebiete. In ihnen haben sich vielfach Formen erhalten, die im Mutterlande zerbrochen sind oder nur noch bruchstückhaft fortbestehen. Namentlich sind es die alten Sprachinseln, die jahrhundertlang von Deutschland getrennt waren und deren Beharrungskraft sich daher gegen das Eindringen neuer Formen besonders zur Wehr setzte. Ein Freilichtmuseum mittelalterlicher Formen nennt Kuhn (S. 260) die Kremnitz-Probener Sprachinsel in der Slowakei. Volkslieder, geistliche Schuldramen und Schwerttänze des 17. Jahrhunderts sind hier noch lebendig. Ähnlich steht es um das Liedgut der Deutschpilsener Sprachinsel in Rumpfungarn, nördlich von Gran. Nach Karasek²⁾ und Kuhn haben sich hier Schichten des 16. bis 18. Jahrhunderts abgelagert. Auch für die Sprachinseln gilt die musikethnologisch erprobte Regel, der zufolge ältestes Gut sich an der äußersten Peripherie eines Streugebiets abzulagern pflegt. So sagt V. Schirmunski³⁾ voraus, „daß die ältesten Lieder des altddeutschen Liederschatzes in Sibirien und Turkestan aufgesucht werden müssen, wo seit 1890 die landlosen Bauern von der Wolga, aus dem Schwarzenmeergebiet, aus Wolhynien ihre neue Heimat gefunden haben“. Als mundartliche Erhaltungsgebiete erster Ordnung sind bekannt: die Sieben und Dreizehn Gemeinden in Venetien, Gottschee, Deutschpilsen, Schönwald und Kostental in Oberschlesien, Bielitz, Wilmesau, die Iglauer, Ölmützer, Brünnner, Wischauer, Kremnitz-Probener Insel, schließlich die Zips. So haben sich in der Gottscheer Sprachinsel Nach-

¹⁾ Einige rassenkundliche Arbeiten nennt Walter Kuhn: Deutsche Sprachinselforschung; Ostdeutsche Forschungen, Bd. 2, Plauen i. Vogtl. 1934, S. 154.

²⁾ A. Karasek: Deutsch-Pilsen, eine mittelalterliche Deutschsiedlung in Rumpfungarn; Schlesische Zeitung, Iltz 1930, Nr. 109. — Kuhn, l. c. S. 260.

³⁾ Viktor Schirmunski: Volkskundliche Forschungen in den deutschen Siedlungen . . .; Deutsche Volkskunde im außerdeutschen Osten, Berlin 1930, S. 72 f.

Klänge der Gudrun-, Hilde-, Tristansage erhalten. Die Gottschee scheint überhaupt eine Fundgrube älterer Liedfassungen zu sein, worauf allein schon die Reimlosigkeit ihrer Balladenwelt hindeutet. Hier, wie in Siebenbürgen, in der Zips und in der Probener Sprachinsel lebt noch die alte Totenklage (Kuhn, S. 261). Die Kremnitzer Sprachinsel weist neben Schwerttanz noch Burschengemeinden, Spinnstuben, Volksschauspiele, alte religiöse und weltliche Balladen auf (Kuhn, l. c. S. 262). Das deutsch-böhmische Lied ist nicht nur durch eine Fülle unterschiedlicher Gattungen und Stilrichtungen vertreten; auch die stammesmäßige Artung der Siedler zeichnet sich in Melos und Vortragsweise deutlich ab¹⁾.

Trotz ihres Beharrungsvermögens sind Lied und Kulturgut der Sprachinseln, wie alles Lebendige, dem Gesetz des Wandels unterworfen. Man muß hier zwischen aufsteigenden und absteigenden Entwicklungslinien unterscheiden. Oft ist die Kehrseite der stärkeren Beharrung eine stärkere Zersetzung des überkommenen Kulturgutes; vor allem bei kleinen Inseln wirkt sich die Abgeschlossenheit, die Abdrosselung vom Mutterlande, verschiedentlich auf diese Art aus. So konnte Schünemann²⁾ im Lied der Wolgadeutschen neben mancherlei Neubildungen ein auffälliges „Zersingen“ feststellen. Ausfall von Strophen, Sinnentstellungen, Ersatz unverständlicher hochdeutscher Wörter durch klangähnliche, sinnlose Gebilde, Vermischungen, Wanderstrophen. Ähnlich im Musikalischen: Bruchstückhaftigkeit, Melodievermischungen, häufiger aber noch Entlehnungen von melodischen Einzelwendungen, seltener ganzen Melodien aus dem russischen Liederbestande. Als Höhepunkt der Zersetzung führt Kuhn (S. 266) deutsche Kirchenlieder, wie *Christ ist erstanden*, an, die man gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Dorfe Markowa in Mittelgalizien aufzeichnete. In nur noch unterschichtiger Überlieferung, textlich arg entstellt, fristeten sie ein kümmerliches Dasein bei den seit langem polonisierten Siedlern³⁾. Als eine andere Gefahr der Inselbildung bezeichnet Kuhn (S. 266/67) jene Erstarrung lebendigen Gutes, die als Folge einer zu geringen Zahl von Trägern der Überlieferung statthaben mag. Ein Beispiel ist die stereotype Anfangszeile *Wie früh ist auf der ...*, mit der über zwei Drittel der Gottscheer Balladen einsetzen. Eine Parallele bieten deutsche Kinderlieder aus Klempen⁴⁾ mit dem feststehenden Eingang: *Herrgottsvelche flieh fort ...* (Herrgottsvöglein fliege fort).

Auf der Gewinnseite haben manche Sprachinseln Vorgänge natürlichen Reifens (Kuhn, S. 268) und schöpferische Fortbildungen zu verzeichnen. Oft gehen gewisse Lebensreize von der randvolklichen Umwelt aus, die in einer volksmäßig festgefühten Inselbevölkerung selbstschöpferische Regungen

¹⁾ Vgl. Emil Lehmann: Sudetendeutsche Volkskunde, Leipzig 1926, S. 84 ff., 91 ff. — Adolf Hauffen: Geschichte, Art und Sprache des deutschen Volksliedes in Böhmen; Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschr. d. Allgem. Deutschen Sprachvereins, 5. Reihe, Heft 35, Berlin 1912, S. 153 ff.

²⁾ Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland, München 1923. — Kuhn, l. c. S. 265.

³⁾ F. Doubek: Ein deutsches Sprachdenkmal aus der Gegend Lankut; Deutsche wissenschaftliche Zeitschrift f. Polen, Heft 13, 1928, S. 66—87. — Kuhn, l. c. S. 266.

⁴⁾ Alfred Karasek: Deutsche Kinderlieder und Kinderverse aus Klempen; Deutsche Blätter in Polen, Jg. 5, Heft 2, Posen 1928, S. 77.

wachzurufen vermögen. Mischdichtungen sind schon in ganz jungen Sprachinseln ebenso wie im ostdeutschen Grenzgebiet (Oberschlesien) bekannt. Kuhn (S. 273) nennt als besonders charakteristisch Schwänke, deren Held die fremde Sprache nicht versteht, Verspottung des Umvolkes in Sprichwort und Kindervers. Inhaltliche Neubildungen zeigen oft die Einzel- und Gruppenschicksale der Sprachinselbewohner. Geschichtliche oder örtliche Ereignisse des Sprachinsellebens finden in Balladen ihren Niederschlag. Die Waisenslieder der Siebenbürger Sachsen gemahnen an die Notzeit der Türkenkriege, in den Liedern der jüngeren Siedlungen spiegelt sich das Erlebnis der Einwanderung, so in den typischen Kolonistenliedern der Rußlanddeutschen¹⁾.

Ein Beispiel für eine trotz ihrer Unbewußtheit zielgerichtete Auseinandersetzung mit dem Gut des Umvolkes bietet das Gottscheer Lied. Nach Martha Kübel²⁾ brachten die bajuvarischen Einwanderer etwa zwei Drittel ihrer Lieder mit, der Rest entstand zum Teil in der Gottschee selbst, einige wurden von den slowenischen Nachbarn übernommen, andere in jüngerer Zeit aus Deutschland eingeführt. Eine textliche Eigenart ist die Reimlosigkeit fast aller Lieder. Betrachten wir hier in Kürze einige Umformungen slowenischer Vorlagen. Die zumeist weltlich-heiteren Texte haben die Gottscheer in ihre Mundart übertragen und inhaltlich überarbeitet. Zuweilen fügen sie „einen frommen oder tragischen Abschluß an“³⁾. So wie die Gottscheer Mundart als ein „Bajuvarisch mit windischen Einflüssen“ (Hauffen, S. 19 u. 29) anzusprechen ist, so besteht auch der Melodiedialekt der Gottscheer aus einer Mischung von deutschen und slowenischen Elementen. Das Lied von der *Schönen Maria* (Hauffen, S. 247 Nr. 45) ist die freie Übersetzung der slowenischen Ballade von der *Schönen Vida* (Stanko Vraž⁴⁾ 149, übersetzt von A. Grün = Graf Anton Auersperg, Volkslieder aus Krain, Leipzig 1850, S. 47 ff.). Die Melodie beginnt, wie viele südslawische Weisen, im Do-Hexachord und endet auf der Obersekunde, mit der Finalis Re. Die gleiche Tonart hat die Weise *Schöne Gertrud* (Hauffen, S. 274 Nr. 62); der Liedstoff — Tod der Braut am Hochzeitstage — findet sich häufig im deutschen, allerdings auch im slawischen Liede (Stanko Vraž, 50). Abermals den gleichen Tonartypus vertritt die Ballade *Hans und die Sch'ange* (Hauffen, S. 280, Nr. 65), dem Hauffen (S. 422) eine slawonische Textparallele zur Seite stellt. Ein weitverbreitetes, wahrscheinlich deutsches Textmotiv verbindet die Schwankballade *Das Mädchen und der Edelmannssohn* (Hauffen, S. 307, Nr. 78) mit einer windischen Weise im Do-Hexachord, die sich — ein häufig vorkommender Typ — in zwei tetrachordale Zonen (e^2-h^1 und c^2-g^1) aufspaltet. Eine primitive altslawische Erzählweise, vielleicht Abwandlung, Verengung altdeutscher Spielmannsmelodik, bringt die Melodie *Der tote Bräutigam* (Hauffen, S. 264, Nr. 54); textlich gehört das Lied dem über ganz Europa verbreiteten Märchenkreise „Lenore“ an: der tote Bräutigam holt nachts sein Liebchen ins Grab. Primitivste altslawische Engmelodik enthält die Sonnenwendweise

¹⁾ V. Schirmunski: Volkskundliche Forschungen, S. 73. — Kuhn, l. c. S. 273.

²⁾ Martha Kübel: Das Fortleben des Kudrun-Epos, Leipzig 1929, S. 6.

³⁾ Adolf Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee, Graz 1895, S. 160. — Kuhn, S. 282 f.

⁴⁾ Stanko Vraž: Narodne p'sni ilirske, koje se p'javu po Štajerskoj, Krajnskoj i zapadnoj strani Ugarske I (einziger Band), Agram 1839.

(Hauffen, S. 338, Nr. 104), im *Do*-Tetrachord mit Schluß auf *Re*. Der gemeindeutschen Art kommen die — allerdings durchweg jüngeren — Kinderlieder näher (vgl. Hauffen, Nr. 110, 142, 143, 144, 145, 147). Ähnlich steht es um die Lieder in Terzparallelen und mit Terzschlüssen, wie z. B. Hauffen Nr. 111 *Der Werber*, oder die von Hauffen (S. 245 ff.) zusammengestellten Melodien der *Meererin*-Ballade, die einen jüngeren bajuvarischen, wahrscheinlich vom Ländler abgeleiteten Melodietypus des 18. Jahrhunderts verkörpern. Kleingest. Melodievarianten nach Hauffen, Melodie und Text nach der Sammlung Tschinkel, Nr. 9 der „Gottscheer Volkslieder“, 24. Heft der „Landschaftlichen Volkslieder“, herausgegeben vom Deutschen Volkslied-Archiv, Berlin und Leipzig 1930.

Gottschee. Ballade: *De Meerarin* (*Die Küstenländerin*).



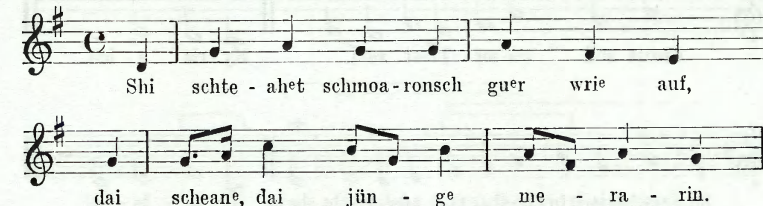
1. Bie— vrie ischt auf deu Mee - ra - rin,
deu— schea - ne, deu jun - ge Mee - ra - rin!
2. Shi schteant schmoaronsch gur vrie
auf,
Shi geant baschen den beiße Basche
3. Zam proiten Meer, zan tiefen Sheabe,
Shi hevot un, shi baschot schean.
4. Am Meere do shbinnmot oin Schiffle
kloin,
Atinne do shitzont zbean junge Herrn:
5. „Guten Moargen, du scheaneu
Meerarin,
Du scheaneu, du jungen Meerarin!“
6. „Schean Donk, schean Donk, ihr
junge Herrn;
Vil guete Moargen hon i a wean'k!“
7. Von Näge ar ziehot oin Vingerle:
„Nimm hin, du scheaneu Meerarin!“
8. „Ich pin's et deu scheane Meerarin,
Ich pin jo deu Bintelbascharin!“
9. Drauf shetzont shei she auf's Schiffle
kloin
Und vuhront über es proite Meer.
10. „Du pischt leibor deu scheane
Meerarin,
Deu scheane, deu junge Meerarin!“
11. Shi nahmot oin Hiderle in de Hont
Und vuhrot über es proite Meer.

- Übertragung
1. Wie früh ist auf die Meererin,
Die schöne, die junge Meererin!
 2. Sie steht des Morgens gar früh auf,
Sie geht es waschen die weiße Wäsche
 3. Zum breiten Meer, zum tiefen See.
Sie hebt an, sie waschet schön.
 4. Am Meere da schwimmt ein Schiff-
lein klein,
Darin da sitzen zwei junge Herr'n:
 5. „Guten Morgen, du schöne Meererin,
Du schöne, du junge Meererin!“
 6. „Schön' Dank, schön' Dank, ihr
jungen Herrn:
Viel gute Morgen hab' ich nur wenig!“
 7. Vom Finger er zieht ein Ringelein:
„Nimm hin, du schöne Meererin!“
 8. „Ich bin es nicht die schöne
Meererin,
Ich bin ja nur die Windelwäscherin!“
 9. Drauf setzen sie sie ins Schifflein
klein
Und fahren über das breite Meer.
 10. „Du bist gleichwohl die schöne
Meererin,
Die schöne, die junge Meererin!“
 11. Sie nimmt ein Tüchlein in die Hand
Und fährt wohl über das breite Meer.

12. Und bie shi otter hin ischt kam',
Dert griebont shei she und haushont
shei she
13. Und puschont shei de Meerarin,
Deu scheane, deu junge Meerarin.

12. Und wie sie darnach hin ist
kommen,
Dort grüßen sie sie und halsen sie sie
13. Und küssen sie die Meererin,
Die schöne, die junge Meererin.

Altertümlicher erscheint der Eingang der Balladenweise in einer anderen Fassung, die Karl Horak (Gottscheer Volkslieder; Das deutsche Volkslied, Jg. 35, 1933, S. 34) mitteilt.



In dem Liedkreise von der Frau am Meere erblickt man einen Nachklang des mittelhochdeutschen Gudrun-Epos. Die schöne junge Meererin wäscht in der Frühe am Meeresstrande. Sie wird von zwei Männern im Schiff entführt und den Ihrigen in der Heimat wiedergegeben. Zur Textgeschichte vgl. Martha Kübel: Das Fortleben des Kudrun-Epos, Leipzig 1929.

Wie ein Musterbeispiel musikalischen Zersingens — genauer gesagt „melodischer Aushöhlung“, Substanzverminderung — nimmt sich die Gottscheer Weise des altdeutschen *Christ ist erstanden* aus. Der Tonraum ist verengt, an Stelle der alten hochaufstrebenden Eröffnungsfigur tritt die Floskel der dritten Melodiezeile *Des solln wir alle froh sein*. Mit diesen musikphilologischen Feststellungen ist allerdings der Sinn der Umbildungen nicht zur Genüge erfaßt. War A im oberen Melodieteil „pentatonisch“, so kehrt B in allen Zeilen hartnäckig den neuen Leittonipfel c^2 hervor. Das bedeutet einen tektonischen Umbruch: an Stelle der altdeutschen Terzenschichtung $d^1 f^1 a^1 c^2$ tritt das Gerüst der Quartan $b^1-f^1, a^1-c^1, g^1-d^1, f^1-c^1$. Die Weise verliert ihren emporstrebenden Charakter und wird statisch, umschreibend (Formkreis III). Es mag dahingestellt bleiben, ob wir in dieser Umprägung ein Zeugnis bajuvarischer Sonderart oder windischen Einfluß ansetzen dürfen.

A. *Christ ist erstanden*.

B. Gottscheer Fassung *Krischtaisch ischt arschtonden*.

(Adolf Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee, Graz 1895, S. 240.)



Des sol - len wir al - le froh sein,
Es sho - len biar o - lo wroa shain,
Christ soll un-ser Trost sein. Ky - rie e - leis.
lai Krischtaisch brt in-shar tro - adehoascht shain. A - le - lo - ja!

Bei Sprachinseln, die in stärkerem Maße der Gefahr der Überfremdung ausgesetzt sind, zeigt sich das Textliche widerstandsfähiger als die Melodik. Zur sicheren Einschätzung der nationalen Selbstbehauptung im Liede ist es angezeigt, die bloße Übernahme von melodischen Floskeln und Einzelwendungen in ihrer Bedeutsamkeit nicht zu überschätzen. Wichtiger ist es, die allgemeine Bewegtheit und den strukturellen Grundzug der Melodien auf ihren nationalen Gehalt hin zu befragen.

So überschätzt z. B. Schünemann mitunter wohl den Tiefgang der russisch-tatarischen Einflüsse auf das Lied der Wolgadeutschen. Schon Schirmunski¹⁾ und Kuhn (S. 284) weisen darauf hin, daß manche der den heutigen Betrachter recht fremdartig anmutenden Züge des Sprachinsel-Liedes zunächst nichts weiter zum Ausdruck bringen als die Bewahrung einer älteren, im Mutterland bereits überschrittenen Lebensstufe. Wichtige, in ihrer Auswirkung freilich schwer abzuschätzende Kräfte strahlen sicherlich auch von der fremden Landschaft aus. So möchte man in einer gewissen Weitschweifigkeit und Melismenfreude des wolgadeutschen Kolonistenliedes nicht nur Kultureinwirkungen von Seiten des Urvolkes, sondern vor allem einen Lebensreiz der südöstlichen Flachlandschaft erblicken. Die gesteigerte Empfindsamkeit der Lieder möchte hingegen eher als Erbgut vom Ende des 18. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts anzusprechen sein. An äußeren kolonistischen Vortragseigentümlichkeiten nennt Schünemann (S. 79): veränderte Tonfärbung in Verbindung mit hochgeschraubter Stimme, schleppende Rhythmik und Verschleifung, Verzierung und Variierung. „Für all diese Eigenschaften gibt es in den Kolonien nur ein Vorbild: die russische Umwelt, in der der

¹⁾ Viktor Schirmunski: Volkslieder aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Dnjepr, Wien 1931, S. 9f.

Kolonist lebt. Sie bestimmt seine eigentümliche nasale Tongebung und seine russifizierte Vokalisation beim Singen, sie erklärt seine Freude am Hinaufklettern in unwirtliche Tonregionen und sein Ziehen und Schleppen im Zeitmaß, das seiner sentimentalsten Stimmung und Textauffassung lebendigen Ausdruck schafft.“ Ein Teil dieser Eigenheiten mag als Bewahrung von Elementen der empfindsamen Zeit seine Erklärung finden. Einer der wichtigsten strukturellen Züge, an denen sich slawischer Einfluß mit Sicherheit ablesen läßt, ist indessen Schünemanns Beobachtungsgabe entgangen: die tetrachordalen Strukturbeziehungen, die häufig erst den melodischen Sinn des lebhaften Figurenwerks enthüllen. Das folgende Beispiel — eine deutsche Liedweise des 18. Jahrhunderts und zwei wolgadeutsche Abwandlungen — mag zur Veranschaulichung dienen.

Schönster Schatz, mein Augentrost.

A. Pfälzisch. (M. E. Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz, Halle a. d. S. 1902, Nr. 56.)

B. Westdeutsch. (Erk, Ldh. Nr. 94, E.-B., Ldh. II, Nr. 560a, erste Lesart.)

C. Odenwald 1880. (E.-B., Ldh. II, Nr. 560a, zweite Lesart.)

D und E. Wolgadeutsch. (Schünemann, l. c. S. 68, 69.)

Fassung A hat noch die schreitende Rhythmik des Barock. Vgl. den ähnlichen Typ *Schwarzes Band, du mußt vergehen*, S. 268. B und C, westdeutsche Fassungen des 19. Jahrhunderts, nähern sich mit ihrer empfindsamen Melismatik, auch in der Eröffnungsformel, der Kolonistenfassung D: ein Hinweis darauf, daß Schünemann in der Bewertung der Melismatik die deutsche Grundlage gelegentlich unterschätzt. Der $\frac{3}{8}$ -Auftakt, der in B, stärker noch in C hervortritt und schlechte Betonung der Zeilenendungen zur Folge hat, dürfte der Melodie *Als ich an einem Sommertag (Ich hab' ein kleines Hüttchen nur, Steh' ich in finst'rer Mitternacht)* entstammen. Deutlich russische Beeinflussung zeigt hingegen E: *Sol-Modus* (mixolydisch, wie in vielen russischen Liedern), Quartschritt, Einschläge tetrachordaler Struktur, vor allem in der Kadenzbildung.

Schön-ster Schatz, mein Au-gen-trost, Hast mei-ner ganz ver-ges-sen,
Sehr mäßig.
[Ach] schön-ster Schatz, mein Au-gen-trost, Hast meiner ganz ver-ges-sen?
Langsam.
Ach schönster Schatz, mein Au-gen-trost, Kann dei-ner nicht ver-ges-sen!
Schön-ster Schatz, mein Au-gen-trost, Hast mei-ner ganz ver-ges-sen.
Schön-ster Schatz, mei-ner Aug-lein Trost, Hast mei-ner ganz ver-ges-sen.

Hast mir all mei - ne Treu ver-sagt, Hast mir mein Herz so schwer ge-macht,
 Du hast mir ja die Treu ver-sagt, Hast mir mein Herz so schwer ge-macht,
 Du hast mir ja die Treu ver-sagt, Hast mir mein Herz so schwer ge-macht,
 Ei du hast mir ja die Treu ver-sagt, Hast mir mein Herz so schwer gemacht,
 Du hast mir ja die Treu ver-sagt, Hast mir mein Herz so schwer ge-macht,
 Hast mei - ner ganz ver - ges - sen.
 Gänz - lich hast mich ver - las - sen.
 Kann dei - ner nicht ver - ges - sen.
 Hast mich so sehr be - tro - gen.
 Hast mich so sehr be - trü - bet.

In manchen alten Sprachinseln herrscht das fremde Gut in einzelnen Gebieten (z. B. Wilmesau) vor. Bei den Siebenbürger Sachsen haben manche Lieder kerndeutschen Ursprungs durch Aufnahme ungarischer und rumänischer Tonwendungen ziemlich weitgehende Veränderungen und Fortbildungen erfahren, wie das folgende Beispiel zeigen mag.

Siebenbürgen. Kleiderfreude. (Fr. W. Schuster: Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder, Hermannstadt 1865, 1. Buch, S. 13, Nr. 8.)

Typisch deutscher Melodieanstieg zu Beginn, die Fortsetzung jedoch nach ungarischer Art paraphrasierend, ein tetrachordales Gerüst ($e^2 h^1$, $d^2 a^1$, $c^2 g^1$) umspielend. Quartschluß!

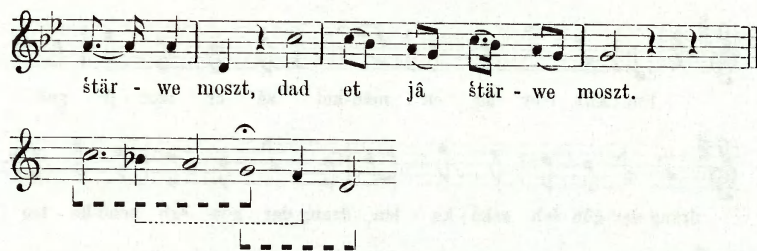
Em kift mer ug en mân-ke - zâ er mor - je gôf
 drang der gôn êch schô - ke - len drang der gôn êch schô - ke - len
 wâ en gâl - dän dôk, wâ en gâl - dän dôk.

Siebenbürgen. Liebhens Grab. (Fr. W. Schuster: Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder, 1. Buch, S. 39, Nr. 41. — Varianten gibt G. Brandsch: Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder 1931, S. 17 ff. Die Quartbetonung dieser und anderer siebenbürgisch-deutscher Melodien ist kein Merkmal einer sehr alten deutschen Stil-schicht, wie H. J. Moser, Tönende Volksaltertümer, Berlin-Schöneberg 1935, S. 2 annimmt, sondern typisch kolonistische Fortbildung. Vgl. auch die von Hugo Moser gesammelten Lieder der Sathmarschwaben im „Schwäbischen Liederbuch“, hrsg. von Gustav Wirsching, Kassel 1938.)

Absteigendes Melos mit tetrachordalem Gerüst. Als Vorbild diente offenbar eine rumänische Melodie jüngerer, orientalisches-türkisch beeinflusster Prägung: vgl. die ganz typischen Schlußmelismen. Aber die neuerlich aufgezeichneten und von G. Brandsch mitgeteilten Lesarten merzen die „orientalischen“ Melismen aus! Fraglich bleibt, ob — wie Brandsch annimmt — das Melodiegerüst des Eingangsverses mit dem protestantischen Choral *Von Gott will ich nicht lassen* zusammenhängt (der seinerseits wieder auf die französische Chanson *Une jeune fille* zurückgeht).

Sicherlich bedeuten die geworfenen fallenden Rosen Unglück. Hans Wentzel (Symbolik im deutschen Volkslied, Marburg 1915, S. 44) gibt die Deutung, das Mädchen habe ihrem Liebsten kundtun wollen, daß sie „ihre Unschuld und Treue leichtsinnig hingab“. Vgl. auch C. Brouwer (Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland, 1930, S. 200). — Nach den Ermittlungen von M. E. Mariage (Poetische Beziehungen zur Pflanzen- und Tierwelt im heutigen Volkslied auf hochdeutschem Boden; Alemannia, Jg. XXVI, Bonn 1898, S. 111) sind die fallenden Rosen ein Bild oder Vorzeichen der Untreue der Geliebten.

Ich schmîsz zwô ä - del rui - sen zem hui - e
 fên - ster hin - öusz, zem hui - en fên - ster hin - öusz ich
 hat — meînj hârz - ge lăf - terchen tro - fen dad et jô



Alte, besonders wertvolle Stücke des siebenbürgisch-sächsischen Liederschatzes sind die Waisenklagen, „ein Niederschlag des großen Jammers der Türkenkriege“, und die am Nachhochzeitsstage gesungenen und im szenischen Spiel dargestellten „Rockenlieder“¹⁾.

Niederlande (Flamen).

Die frühniederländische Liedgeschichte — bis zum 15. Jahrhundert — gleicht in großen Zügen der deutschen, nur mit dem Unterschied, daß sich stärkere kulturelle Einwirkungen vom Westen her bemerkbar machen. Aus der Zeit der Bekehrung (6.—8. Jahrhundert) hören wir von den Teufelsliedern (*Cantica diabolica*) und Reigen (*Coraula*), den Überlebseln des altgermanischen Tanz- und Frühlingsliedes. Besonders die Mädchen und Frauen scheinen sich hier hervorgetan zu haben²⁾. Von dieser heidnischen Stilrichtung hat sich kaum etwas in die spätere Entwicklung hinübergerettet. Um so fühlbarer ist die Überfremdung des germanischen Elements durch französische Spielmanns- und Ritterkunst³⁾. Das alte Stammgut germanischer Heldensage wird frühzeitig durch die westliche Strömung der *chansons de geste* überflutet. War die über das alte Burgund vermittelte Beziehung zum Westen eine wesentlich kulturelle und zum Teil überschichtige, so öffnet sich das Flamentum ungleich aufgeschlossener dem Lied des deutschen Stammlandes. Eine scharfe holländisch-deutsche Liedgrenze gab es, wie Kossmann⁴⁾ sagt, bis in die Neuzeit hinein überhaupt nicht. Beiden Völkern sind ja auch wesentliche Stammeszüge gemeinsam, so das fränkische, sächsische und friesische Element. Die nahe Stammverwandtschaft drückt sich auch in der Gemeinsamkeit des herrschenden Formkreises (Aszendenzmelos) aus.

Die balladesken Stoffe stammen größtenteils aus Deutschland oder Frankreich. Noch heute singen die flämischen Spitzenklopplerinnen das alte Dialoglied von *Mi adel en hir Alewijn* (J. A. Lootens und J. M. E. Feys, Chants

¹⁾ G. Brandisch: Deutsche Volkskundeforschung in Siebenbürgen; Deutsche Volkskunde im außerdeutschen Osten, Berlin u. Leipzig 1930, S. 47.

²⁾ H. F. Wirth: Der Untergang des niederländischen Volksliedes, Haag 1911, S. 7.

³⁾ Vgl. Fl. van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch Wereldlijk Lied, Gent 1896, S. 1 ff.

⁴⁾ E. F. Kossmann: Holland und Deutschland, Haag 1901, S. 23 ff.

pop. flamands, S. 66f. und van Duyse, H. O. N. L. Nr. 7). Die altdeutsche Heldensage klingt nach in den Liedern von *Hillebrandt*, *Van den Jager uut Grieken* (Wolfdietrich) und *Van des Marcgraven sone* (Waltari). Eine beträchtliche Zahl von Balladen wurde nahezu wörtlich und auch melodisch kaum verändert aus dem Deutschen übernommen; von ihnen wird noch an späterer Stelle die Rede sein. Im 16. Jahrhundert blüht das Historielied der Volksbücher, z. B. *Floris ende Blancefloer* (Coussemaker Nr. 51, van Duyse, Nr. 45), *Den Hertog van Brunswijk* (van Duyse Nr. 8).

Eines der ersten Beispiele für das Eigenleben der flämischen Musikalität ist wahrscheinlich in der — später zu besprechenden — Namur-Fassung der französischen Ballade *La belle se siet* zu erblicken. Auch die (flämisch textierte) Halewyn-Ballade steht rhythmisch-melodisch vielleicht mit westlicher Jongleur- und Trouvèrekunst in Verbindung. Das tonale Bild weist allerdings mehr auf alte germanische (vorgregorianische) Spielmannstonalität hin.

Das Lied von Herrn Halewijn gehört zur weitverzweigten, über alle europäischen Länder verbreiteten Gruppe der Mädchenräuber-Gesänge. Daß das Mädchen durch Singen oder Spielen verführt wird, ist ein alter mythischer Zug, ein Nachklang der Lehre von der kosmisch-magischen Macht der Musik. Schon im Gudrun-Liede findet er sich. Vettern Halewijns sind der französische *Renaud* mit seinen vierzehn Frauen (Doncieux, *Romancéro pop. de la France*, Nr. 30, E. Closson, Chans. pop. des provinces belges, 1905, Nr. 146, mit neuzeitlicher Durmelodie), der deutsche *Reuter Adelger*, *Ritter Ulinger*, *Gert Olbert*, *Helsingier*, *Ulrich*, der schwedische *Räuber Rymer*, der angloschottische *Elf-Knight*. Grundtvig spricht von einem verdunkelten Elfenlied, Elard Hugo Meyer (Mythologie der Germanen, Straßburg 1903, S. 62f.) verdeutschte den Namen Halewyn als „Elfenfreund“ und verweist auf die anglokeltische Entsprechung des Elfenritters. John Meier und seine Mitarbeiter (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien II. Bd., Balladen, 2. Teil, Erste Hälfte, Berlin und Leipzig 1937, S. 97) begnügen sich damit, Halewijn als ein wohl ursprünglich dämonisches, nicht menschliches Wesen, das aus uns unbekannten Gründen Jungfrauen entführt und tötet, zu schildern. Mit E. H. Meyer möchte auch ich annehmen, daß in der mythischen Rattenfängergestalt des zauberisch singenden Halewijn, Ritter Ulinger usw. ein alter Elf steckt. Auf ein ursprünglich dämonisches Wesen deuten jedenfalls die verschiedenen zauberischen Züge. In allem übrigen freilich vermenschlichen die verhältnismäßig jungen Überlieferungen des Liedes seine Gestalt: „Dadurch entstand eine Mischung von Dämonischem und Menschlichem, die infolge der Verdunkelung der eigentlichen Ursprünge nicht aufgeht“ (J. Meier, l. c. S. 97).

Halewijn gewinnt durch die Zaubermacht seines Singens die Königstochter für sich. Vater, Mutter und Schwester warnen sie vor Halewijn, nur dem Bruder gilt es gleich, wo sie hingeht, wenn sie nur ihre Ehre wahrt. Sie kleidet und schmückt sich aufs kostbarste, besteigt ihres Vaters Roß und reitet singend durch den Wald. Dort begegnet ihr Herr Halewijn. Schweigend reiten sie miteinander fort, bis sie zu einem Galgen gelangen, daran „manches Frauenbild“ hängt. Das schöne Mädchen darf sich seine Todesart wählen. Sie wählt das Schwert und rät Halewijn, zuvor sein Oberkleid abzulegen, denn „Jungfrauenblut, das spritzt so weit“. Noch ehe er sein Wams ausgezogen, ergreift die Jungfrau das Schwert und schlägt ihm das Haupt ab. Doch der Mund des getöteten Zauberers schweigt noch nicht. Das Mädchen soll auf dem Horn blasen und Salbe aus einem Topf, der unter dem Galgen steht, auf den blutigen Hals streichen. Sie aber kehrt sich nicht an den listigen Rat, sondern wäscht das Haupt in der Quelle und reitet damit singend heimwärts. Unterwegs

begegnet ihr des Zauberers Mutter, der sie das blutige Haupt vorweist. An der Pforte der heimatlichen Burg stößt die Heldenjungfrau „wie ein Mann“ ins Horn. Große Freude herrscht ob ihrer Wiederkehr. Man hält ein Bankett ab, bei dem des Erschlagenen Haupt die Tafel schmückt.

Altflämisch, mittelalterlich. Ballade: *Heer Halewyn — Herr Halewein*.

(Coussemakers: Chants populaires des Flamands de France, Gent 1855, S. 142, Nr. XLV. — Fl. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied, I, S. 1ff.; III, S. 2727. — Vgl. Svend Grundtvig: Danmarks gamle Folkeviser, Kopenhagen 1883, Bd. 6, Nr. 183.)

Coussemakers Fassung (A) scheint rhythmisch der altfranzösischen Jongleur- und Trouvèremelodik näherzustehen als die Variante (B), die J. F. Willems: Oude Vlaamsche Liederen, Gent 1848, S. 116, Nr. XLIX mitteilt. Eine dritte flämische Lesart (C) ist zwar textlich minder ursprünglich — der Blaubart Mooi Amberecht lockt das Königskind nicht durch Zaubersang, sondern schreibt ihm einen Brief! —, aber melodisch stellt sie wohl mit ihrer vorgregorianischen Spielmannstonalität und dem Leittonwechsel *cis—c* die älteste Fassung dar (Albert Blyau und Marcellus Tasseel: Jepersch Oud-Liedboek, Gent 1900, Nr. 44). — Wie eine rhythmisch gedehnte Umschreibung von A erscheint Fassung D, aufgezeichnet um 1880 von Lambrecht Lambrechts (Flämische Volkslieder; Jahrbuch f. Volksliedforschung, Jg. III, 1932, S. 156, Nr. 1) in Hoesselt im belgischen Limburg. Hier heißt der zauberische Sänger *Generolmus*.

Andantino.



Herr Halewein sang ein Liedchen fein,
Wer das nur hörte, wollt bei ihm sein.



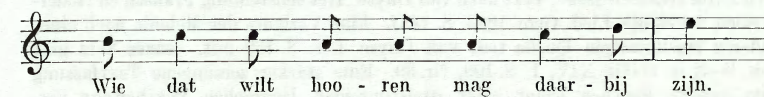
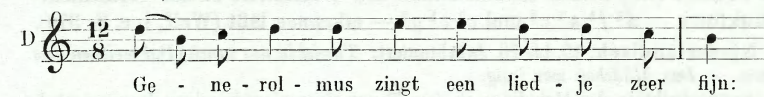
Schön Amberecht schrieb ein Brieflein fein:

Alle die das hören, sie wollen es sehn.

Ich hab's von einem edlen Königskind,

Das zu seinem Vater um Rat ging.

Andante, sehr frei.



In den Nordniederlanden gewann das städtisch-bürgerliche Element schon im Ausgang des Mittelalters entscheidende Macht. Und so kann es nicht wundernehmen, daß die Blüte der niederländischen Kultur von Anbeginn stärker als die der angrenzenden Nationen auf den bürgerlichen Grundton abgestimmt ist (Wirth, l. c. S. 24). Nur Westfriesland wurde im 13. Jahrhundert nach schweren Kämpfen dem fränkischen Adel untertan, im friesischen Kernland Fuß zu fassen gelang dem Ritterwesen nicht. Daher gibt es wenig feudalen Minnegesang, bestenfalls nur Reflexe der deutschen und französischen Ritterkunst. Heinrich van Veldeke (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) eröffnet den niederländischen Minnesang. Erst der verbürgerlichte späte Minnegesang, der zum Meistergesang überleitet, findet kräftigen Widerhall. Das weltliche Minnelied wird im Ausgang des Mittelalters hauptsächlich von den Minstrele (wörtlich: Dienstleute) und den wappenlosen Fahrenden getragen. An berühmten weltlichen Liedern des 14. Jahrhunderts führt Jan Te Winkel¹⁾ an: das schalkhafte *Liedekijn van den Hoede* (Willems, Nr. 135), das empfindsame *Hel daghet in den Oosten* (Horae Belgicae II, Nr. 16 und van Duyse, Het oude Nederlandsche Lied, Nr. 20), Klagelieder auf den Tod von Wenzeslaus von Brabant (1383) und Lodewijc van Male (1384) (Willems, 44—48), Wappengedichte vom holländischen Wappenkönig Gelre, unter diesen das berühmte Lied *Van den Ever*, endlich Geschichtslieder, so das kräftige Kerelslied (um 1325, Carton, Oude Vlaamsche Liederen 154—56) u. a. m. In den meisten Weisen des 14./15. Jahrhunderts tritt uns ein Melodietypus entgegen, der unmittelbar an die Linien des späten deutschen Minne-

¹⁾ Jan Te Winkel: Niederländische Literatur; Hermann Pauls Grundriß der germanischen Philologie, 2. Aufl., Bd. II, 1. Abtlg., Straßburg 1901/09, S. 443.

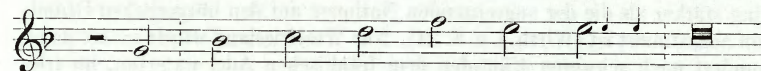
gesangs und seines Erben, des Meistergesangs, anklingt. Proben dieser sehr bürgerlich-handwerklichen Kunst gibt van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch Wereldlijk Lied, Gent 1896, S. 61ff.; auch ein beträchtlicher Teil der in Strichnoten aufgezeichneten Melodien aus der Hs. des Croeser de Berghes, um deren Entzifferung sich Joh. Wolf¹⁾ bemüht hat, gehört diesem Typus an. Verhältnismäßig weiter Umfang, Aufteilung des Tonraumes in Terz- und Quintschichten, vor allem aber häufige und stufenreiche Kadenzierung sind seine Hauptmerkmale. Einen meistersingerlichen Typus verkörpert textlich wie melodisch sehr einprägsam *Mijn troost allein/ In trauwen rein*, dessen Melodieaufbau den Widerstreit zweier Terzschicht-Strukturen — $d^1 f^1 a^1 c^2$ und $c^1 e^1 g^1$ — erkennen läßt (Wolf, l. c. S. 378).

Niederländisch, 15. bis 16. Jahrhundert. *Tmeiskin uas iunch* (Dat meiskeen was jonc). — Das Mädchen war jung.

(Rekonstruktion der Melodie nach dem Tenor eines vierstimmigen Instrumentalsatzes von Heinrich Isaac, Text nach van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk Lied, Gent 1896, S. 143f. Eine Variante der Melodie nach einer anderen einstimmigen Quelle teilt van Duyse, l. c. S. 139 mit. Isaacs Satz gibt Joh. Wolf in DToe XIV, 1, S. 109, Nr. 39. Eine stärker zersungene Textfassung zum nahezu gleichen Tenor einer dreistimmigen Isaacschen Bearbeitung veröffentlichte Joh. Wolf: 25 driestemmige Oud-Nederlandsche Liederen ..., Amsterdam u. Leipzig 1910, Nr. XVIII. — Vgl. auch J. P. N. Land in „Tijdschrift“ 1, 1, S. 11.)



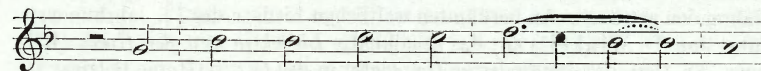
Tmeis-ken was jonc, daer toe min-joot, Wel te pas ende niet te groot.
S'Mägd-lein war jung und nied-lich gar, Gra-de pas-send, nicht zu groß.



Hi cust haer voor haer mon - de-link root,
Er küßt sie auf ihr Münd - lein rot,



Ooc gaf hise een roos - kij n in ha - ren schoot.
Und gab ihr ein Rös - lein in ih - ren Schoß.



Dat meis - ken namt soe gaer - - - ne:
Das Mägd - lein nahm es ger - - - ne:

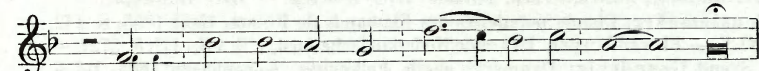


„Och, rid - der“, seit si, „e - del ghe - noot,
„Ach, Rit - ter“, sagt sie, „e - del Ge - noß,

¹⁾ Johannes Wolf: Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung; Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 378ff.



U min quelt mi al tot - ter doot,
Eur' Minn' quält mich bis ganz zum Tod,



Ic en seg - ghes u tot gheen - der scaem - te.“
Ich sag' es Euch zu kei - - - ner Scham.“

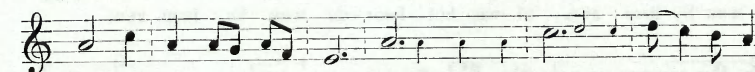
Altflämisch, Ende des 14. Jahrhunderts. *Mijn hertze en can verbliden niet*. — Mein Herze kann sich freuen nicht.

(Hs. des Croeser de Berghes, Übertragung nach einem Vorschlag von J. Müller-Blattau; Originalnotierung bei Joh. Wolf: Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 380f. — Fl. van Duyse: Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk Lied, Gent 1896, S. 112, etwas schematische, stillose Übertragung.)

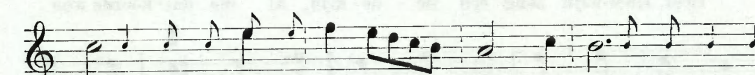
„Phrygisch“ (Mi-Modus). Joh. Wolf bietet eine Übertragung mit der Finalis c^1 . Ihm gilt die Weise als „regelmäßiges Melodieschema von vier 4taktigen Perioden mit einer instrumentalen Koda“. Um dieses Ergebnisses willen bedarf es allerdings vielfacher Konjekturen. Auch Schlüsselwahl und zusätzliche Akzidentiensetzung entsprechen einem vorgefaßten Lieblingsgedanken: Dur und Moll seien „altdeutscher“ oder gar „germanischer“ Besitz.

Die zwischen rezitativen Pfundnoten und bewegten Unterteilungswerten ausdruckschaft wechselnde Rhythmik entspricht der altdeutschen Liedrhythmisierung des 15. Jahrhunderts. Die eigentümlichen Dehnungen und Beschleunigungen haben offenkundig gestische Bedeutung: einzelne Worte und Textteile werden rhythmisch und tonschriftlich herausgehoben. Die Melodieabschnitte überbieten einander: Aszendenzmelos.

instr.



Mijn her-tze en can ver - bli - den niet,
Mein Her-ze kann sich freu - en nicht,



Als soe niet vroli- up mi ziet, In wien ic vruechden
Wann die nicht fröh-lich auf mich blickt, In der ich Freu-den




aen be - spiet. Elpt mi of ic ver - derve.
viel er - späht. Helfft mir, sonst ich ver - derbe.

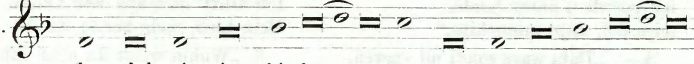
Gegen Ende des 14. Jahrhunderts bilden sich die „Rederijkerskamers“ oder „Cameran van Rhetorica“. Ihr Ursprung liegt in den Narrengilden, kirchlichen Choralgesellschaften und geistlichen Bruderschaften. Ursprünglich befaßten sie sich vorzugsweise mit der Dichtung und Aufführung von geistlichen Spielen, späterhin ergriffen sie auch andere Gebiete der Rhetorica.

Minnelieder, Trinklieder und „ernsthafte Lieder“, darunter Neujahrslieder, schließlich Geschichtslieder sind die Hauptgattungen, denen sich die Rhetoriker im 15. und 16. Jahrhundert widmeten. Mit den deutschen Meistersingern haben sie das bürgerliche Moralisieren und die Vorliebe für gekünstelte blumige Gleichnisse gemeinsam; ein Unterschied liegt jedoch in dem galanten Ton und der französisch gefärbten Sprache. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Geschichtslieder, unter denen auch das deutsche *Fräulein von Britannien* (Van keyser maximiliaen) nicht fehlt, bietet Jan Te Winkel (S. 477).

Die niederländischen geistlichen Lieder, wie sie uns etwa seit dem 14. Jahrhundert entgegenreten, knüpfen zum Teil an die lateinischen Kirchengesänge wie das *Stabat mater* an. Auch einige Leisen finden sich; großenteils Weihnachtslieder. Bei den Liedern des 14./15. Jahrhunderts, die aus Deutschland stammen oder deutsch-niederländischen Gemeinbesitz darstellen, fällt die geringe Ausbildung der Melismatik auf: der deutsche Grundton ist ekstatischer, der niederländische realistischer, stärker dem Wortleib und Sprachrhythmus verhaftet¹⁾. Im 16. Jahrhundert kehrt sich, soviel ich sehe, das Verhältnis verschiedentlich um.

Ndl. 

In dul - ci ju - bi - lo, sin-ghet en - de we-set vro

Dtsch. 

In dul - ci ju - bi - lo — Nu sin - get und seyt fro

Ein Gemisch aus lateinischen und niederländischen Textstücken bilden die Glossenlieder. Der Hauptteil gehört den geistlichen Minnesängen zu Ehren Jesu und Mariens. Den französischen Noëls und deutschen Kindelwiegenliedern entsprechen die Kerstleynen, pastorale Bilder vom Stall zu Bethlehem; auch geistliche Balladen fehlen nicht ganz. Neben Heiligenliedern und geistlichen Balladen nehmen die „Lieder der minnenden Seele“ (Hoffmann) den ersten Rang ein.

Wie in Deutschland mischten sich im niederländischen Renaissancelied Geistliches und Weltliches. Die Rederijkers, die „flämischen Meistersinger“²⁾, dichteten weltliche Texte geistlich um³⁾. Ein frühes Musterbeispiel ist *Du haens mijn hertze, vrauce mijn* = *Ay lieve ihesus, myn troest alleen* (C. Carton: Oudvlaemsche Liederen ..., Maatschappij der Vlaemschen bibliophilen,

¹⁾ Gegenüberstellungen bietet J. Pollmann: *Ons Eigen Volkslied*, Amsterdam 1935, S. 38 ff.

²⁾ Die Gleichung *rederijker* = Meistersinger geht zwar aus mancherlei historisch-soziologischen Gründen nicht glatt auf, aber eines ist daran richtig: die bürgerliche Grundebene.

³⁾ Wilhelm Bäumker: *Niederländische geistliche Lieder mit ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts*; Vj f Mw, Jg. 4, 1888, S. 155 f. — *Niederländische geistliche Lieder des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Hoffmann von Fallersleben: *Horae Belgicae*, Pars X, Hannover 1854.

Nr. 9, 2. Serie, Gent 1847. — W. Bäumker: *Ndl. geistl. Lieder*; Vj f Mw 1888, S. 253, Nr. 50. — Zusammenstellung der Lesarten bei Fl. van Duyse: *Het eenstemmig Fr. en Ndl. Wereldlijk Lied*, S. 74 ff.). Aus einem alten Trinklied entstand der geistliche Minnegesang: *Es ist gut, in Jesu Taverne zu gehen*. Viele mystisch-sinnlichen Liebeslieder des 14./15. Jahrhunderts sind von geistlichen Schwestern nach dem Vorbilde des weltlichen Minneliedes gedichtet.

Niederländisch. Geistliches Minnelied, 15. Jahrhundert. *Tis guet in Gods tawerne te gaen*. — *'s ist gut, in Gottes Taverne zu gehn*.

(Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, III, Nr. 580. — Wilhelm Bäumker: *Niederländische geistliche Lieder* ...; Vj f Mw, Jg. 4, Leipzig 1888, S. 224 ff., Nr. 32, Variante. — Vgl. auch das niederrheinische geistliche Trinklied der Nonnen *In den Rosen*, E.-B., Ldh. III, Nr. 1162 sowie Paul Alpers: *Die alten niederdeutschen Volkslieder*, Hamburg 1924, Nr. 108. — Variante bei Hoffmann: *Niederländische geistliche Lieder*, 1854, Nr. 100.)



Tis guet in goeds ta - weer - ne te gaen,
's ist gut in Gottes Ta - ver - ne zu gehn,



be - ta - len is daer off ge-daen, dat seit ons sin - te io - han;
Be-zah-len ist da ab - ge-tan, Das sagt uns Sankt Jo - hann;



Want ihe - sus kel - re is op ge - daen,
Denn Je - su Kel - ler ist auf - ge - tan,



Daerscenct hi ons den sue-ten traen, Want¹⁾ hiit ons wel gan.
Daschenkt er uns den sü-ßen Tran²⁾. Denn er hat uns wohl gern.



Wie is die men-sche, die niet en can wt ihe - sus kel - re drin-ken dan?
Wer ist der Mensch, der nim-mer kann Aus Je - su Kel-ler trin-ken dann?

Repetitio.



Heb ihe - sus lief en - de laet die wer - relt, tis tiit!
Hab' Je - sum lieb und laß die Welt, 's ist Zeit!

¹⁾ Fehlt hi.

²⁾ oder: die süße Träne.

2. „Heer Ihesus weert, seenet ons een
wyn
al wter milder herten dyn,
die ghi doch hebt betaelt
mitten cruys den bitteren pyn;
laet ons dat mede deelachtich syn;
al hebben wy lane gedwaelt,
ghi hebt voir ons so wel betaelt,
wy mogen mit vrouden gaen tot di.
Heb Ihesus lieff, enz.

3. „Waerdyn, compt voort, past ons
gelach;
wi hebben gesondicht menich dach,
dat laten waer wel tiit,
doet ons betalen een verdrach
ende neemt op u, oft wesen mach,
maect ons der sonden quyt.“
„Tsal u geschien“, sprac si mit vliit,
„hoe veel des is, ic neem op my.“
Heb Ihesus lieff, enz.

4. Laet ons gaen danken ons werdyn,
Marie, die edel coninghin,
die ons verbliden can.
Laet ons gaen drinken mit bliden syn
in Ihesu kelre mit rechter myn,
ende sceyt oec niet van daen.
Die waert heeft ons guetlic gedaen,
op sinen cost, soe gae wy vry.
Heb Ihesus lieff, enz.

Niederländisch, 15./16. Jahrhundert. *Het daghet in den oosten. — Es taget in dem Osten.*

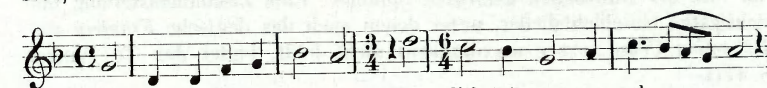
Das Lied vom erschlagenen Geliebten gehört zu den verbreitetsten Liebesballaden der niederländischen Renaissance. Die Melodie veröffentlichte Hoffmann von Fallersleben in *Horae Belgicae* II, Beilage nach S. 102 nach den Souterliedekens 1540. Vgl. auch van Duyse: *Oude Nederlandsche Lieder*, Gent 1889, S. 128ff. E.-B., Willems, Kalff und van Duyse glauben, das niederländische Lied sei schon im Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt gewesen. Sie verweisen auf eine Erzählung der Bollandisten, daß die hl. Gertrud, eine Beginnonne zu Delft, es täglich gesungen habe. Demgegenüber weist Paul Alpers (*Die alten niederdeutschen Volkslieder*, Hamburg 1924, S. 221) darauf hin, daß *Es taget in dem Osten* ursprünglich der Anfang eines altdutschen, auch niederländischen Tageliedes war. Dieser Anfang wurde schon früh öfter geistlich umgebildet, so von H. von Leuffenberg (1421). Offenbar hat die hl. Gertrud nicht die jüngere Liebesballade, sondern eine solche geistliche Verkehrung des älteren Tageliedes gesungen. Vgl. D. F. Scheurleer: *Een deuoot ende Profitelyck Boecxken*, ... Geestelijk Liedboek met melodien van 1539, 's Gravenhage 1889, No. CLXV. Das Ambraser Liederbuch von 1582 (Neuausgabe von Joseph Bergmann, Stuttgart 1845, S. 35f.) enthält noch ein einfaches, nicht balladeskes Tagelied gleichen Anfangs. — Den Text zweier Kontraktaturen gibt Fl. van Duyse, *H. O. N. L. III*, Nr. 591. Die erste Fassung beginnt: *Het daghet in den oosten, die sonne sciint over al; wie heer Jesum wil minnen, hi*

2. „Herr Jesus wert, schenk' uns 'nen
Wein
Aus dem milden Herzen dein,
Den du doch hast bezahlt
Mit des Kreuzes bitterer Pein;
Laß' uns des mit theilhaftig sein;
Zwar haben wir lang gefehlt,
Du hast für uns so wohl bezahlt,
Wir dürfen mit Freuden geh'n zu dir.“
Hab Jesum lieb usw.

3. „Wirtin, die Zeche uns bemiß;
Wir haben gesündigt manchen Tag,
Das lassen wär's wohl Zeit;
Laß uns bezahlen 'nen Betrag
Und nimm auf dich, wenn es sein mag,
Mach' uns der Sünden frei.“
„s wird euch geschehn“, sprach sie mit
Fleiß,
„Wie viel's auch ist, ich nehm's auf
Hab Jesum lieb usw. [mich.“

4. Laßt uns gehn danken der Wirtin,
Marie, der edlen Königin,
Die uns erfreuen kann.
Laßt uns gehn trinken mit frohem Sinn
In Jesu Keller mit rechter Minn',
Und scheidet nicht von dannen.
Der Wirt hat uns gütlich getan,
Auf seine Kosten, so gehn wir frei aus.
Hab Jesum lieb usw.

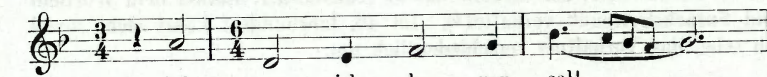
en slape nu niet so langhe. — Verdeutschungen bieten Wolf, *Proben altholländischer Volkslieder* 1832, Talvj, *Versuch usw.* 1840, S. 463ff. und F. von Hellwald und L. Schneider: *Geschichte der niederländischen Literatur*, o. J., S. 185 ff. (hier angeführt). Eine textlich, vor allem aber melodisch sehr viel altertümlichere deutsche Fassung veröffentlichten H. J. Moser und Fred Quellmalz: *Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien*; *Volkskundliche Gaben* John Meier dargebracht, 1934, S. 150.



1. Het da-ghet in den oos-ten, Het lich-tet o - ver - al.
1. Es ta-get in dem O-sten, Es leuch-tet fern und nah.



Hoe lut - tel weet mijn lief - - - ken
Wie we - nig weiß mein Lieb - - - chen,



Och, waer ick he - nen sal!
Ach, was mit mir ge - schah!

2. „Och, warent al mijn vrienden
dat mijn vianden zijn,
ick voerde u uutten lande,
mijn lief, mijn minnekijn.“

3. — „Dats waer soudi mi voeren,
stout ridder wel gemeyt?
Ic ligge in myns liefs armkens,
met grooter waerdicheyt.“

4. — „Ligdy in uws liefs armen?
Bilo, ghi en segt niet waer:
gaet hennen ter linde groene,
verslegghen so leyt hi daer.“

5. Tmeysken nam haren mantel
ende si ghinc eenen ganck
al totter linde groene,
daer si den dooden vant.

6. „Och ligdy hier verslagghen
versmoort al in u bloet!
dat heeft gedaen u roemen
ende uwen hooghen moet.

7. „Och ligdy hier verslagghen,
die mi te troosten plach!
wat hebdy mi gelaten
so menigen droeven dach.“

8. Tmeysken nam haren mantel
ende si ghinc eenen ganck
al voor haers vaders poorte,
die si ontsloten vant.

2. „Ach, wären alle Freunde,
Die meine Feinde sind,
Ich führt' dich aus dem Lande,
Mein Lieb, mein herzig Kind!“

3. „Wohin willst du mich führen,
Du stolzer Ritter du?
In meines Liebsten Armen
Lieg ich in Glück und Ruh.“

4. „In deines Liebsten Armen?
Bei Gott du sprichst nicht gut;
Geh hin zur grünen Linde,
Dort liegt er in seinem Blut.“

5. Das Mägdlein nahm den Mantel
Und sie ging einen Gang
Hin zu der grünen Linde,
Wo sie den Liebsten fand.

6. „Ach liegst du hier erschlagen,
In deinem roten Blut!
Das hat gethan dein Rühmen
Und dein viel hoher Mut.

7. Ach liegst du hier erschlagen,
Der nichts wie Trost mir sprach!
Was hast du mir gelassen?
Ach manchen trüben Tag!“

8. Das Mägdlein nahm den Mantel
Und sie ging einen Gang
Zu ihres Vaters Pforte,
Die sie erschlossen fand.

9. „Och is hier eenich heere,
oft eenich edel man,
die mi mijnen dooden
begraven helpen can?“

10. Die heeren sweghen stille,
si en maeften gheen gehuyt;
dat meysken keerde haer omme,
si ghinc al weenende uit.

11. Si nam hem in haren armen,
si custe hem voor den mont,
in eender corter wijlen,
tot also menigher stont.

12. Met sinen blancken swaerde
dat si die aerde op groef,
met haer snee witten armen
ten grave dat si hem droech.

13. „Nu wil ic mi gaen begeven
in een cleyn cloosterkijn,
ende draghen swarte wijlen,
ende worden een nonnekijn.“

14. Met hare claerder stemme,
die misse dat si sanck,
met haer snee witten handen
dat si dat belleken clanc.

9. „Ach ist hier nicht ein Ritter,
Ist hier kein edler Mann,
Der mir nun meinen Toten
Begraben helfen kann?“

10. Die Herren schwiegen stille,
Sie sprachen kein einzig Wort,
Da wandte sich die Jungfrau,
Und weinend ging sie fort.

11. Sie nahm ihn in die Arme,
Sie küßt ihn auf den Mund,
Wohl eine kurze Weile,
Wohl manche lange Stund.

12. Mit seinem blanken Schwerte
Sie dann die Erde grub,
Mit ihren schneeweißen Armen
Zum Grabe sie ihn trug.

13. „Nun will ich mich begeben
In ein klein Klösterlein,
Und tragen schwarze Schleier
Will dort ein Nönnchen sein!“

14. Mit ihrer hellen Stimme
Sie dort die Messe sang,
Von ihren schneeweißen Händen
Das Glücklein dort erklang.

Der burgundisch-niederländischen Polyphonie entspringen die bekannten Chansonnetten und späteren Chansonnetten, denen französische, niederländische und deutsche Liedweisen als Cantus firmi dienen. „Mochten die Namen der Messen noch so wunderbar klingen“, sagt Ambros (Geschichte der Mehrstimmigkeit III, S. 25), „das Alltagsleben hatte einen poetischen Zug, darum büßte das ideale Leben der Kunst und Frömmigkeit nichts ein, wenn es jenes andere abspiegelte und zugleich verklärte; das Heilige wurde dadurch dem Niederländer nicht entweiht, wohl aber umgekehrt das Alltägliche geheiligt“. Der geistesgeschichtliche Hintergrund dieser wechselseitigen Verknüpfung der im Hochmittelalter noch getrennten Lebensbereiche ist einmal in der deutschen und niederländischen Mystik¹⁾ (J. Ruisbroek † 1381), zum anderen in der Weltfrömmigkeit der Frührenaissance zu erblicken. Dieser Zwiefältigkeit des Musikerlebens zwischen Mittelalter und Renaissance gibt Molinet²⁾ Ausdruck, wenn er sagt: „Denn Musik ist der Widerhall der Himmel, die Stimme der Engel, die Freude des Paradieses, die Hoffnung der Luft, das Organ der Kirche, der Gesang der Vögel, die Erholung aller traurigen und verzweifelter Herzen, die Verfolgung und Vertreibung der Teufel.“

Mochte das niederländische Lied bis um 1500 als eine Sonderprovinz des deutschen erscheinen, so zeichnen sich im 16. Jahrhundert die Grundzüge des „flämischen Stils“ allmählich deutlicher ab. Die Doppelwesenheit des

¹⁾ Friedrich Markus Huebner: Die Wechselbeziehungen deutscher und flämischer Mystik; Süddeutsche Monatshefte, August 1916, S. 563ff.

²⁾ Angef. nach J. Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1924, S. 377 und 487.

166/45

flämischen läßt sich am ehesten als Polspannung zwischen kräftiger Wirklichkeitsbejahung und transzendentaler Mystik fassen. Die breitstrotzende Lebenskraft des Flamentums findet bereits im 15. Jahrhundert vollgültigen Ausdruck in den „Gildekens“-Liedern: Gesänge, die sich den Schlemmern, Verschwendern, Lustigmachern von Beruf widmen, die sich vielfach zu Gilden unter besonderen Schutzpatronen zusammenfanden¹⁾. Hier schließen sich mannigfache Tanz-, Scherz- und Spiellieder an. Der mystisch-transzendente Gegenpol, den die „Lieder der minnenden Seele“ des 14./15. Jahrhunderts so einprägsam künden, wirkt im Zeitalter der Hochrenaissance fort im Gewande des Humanismus. Sein fruchtbarster künstlerischer Ausdruck ist die A-cappella-Polyphonie der „Niederländer“, die den singenden Menschen und die Gemeinschaft der Menschenstimmen in den Mittelpunkt rückt. Im engen Anschluß an die große Linienkunst formt sich die niederländische Liedweise vor allem in reichem Zierwerk, in freiausschwingender Melismatik. Ausdrucksgeschwellte Melismen dehnen das lineare Melos und erzeugen polymetrische Fügungen. Der Gegensatz von wortgezeugten, eindringlichen Ansatzgebilden und weich ausklingenden, gleichsam strömenden, flutenden Endungen ist als Leitform zu verzeichnen. Nur selten spürt man die „Ansatzpunkte“, gleichsam unterschwellig erfolgen die transzendentalen, subjektiven Einstömungen. Der besinnliche, beschauliche Grundzug läßt die niederländischen Weisen zwar „unwach“ aber doch weltoffen erscheinen. Die natürliche Gemeinschaft der Singenden ist kein Problem, keine Aufgabe.

In immer erneutem Emporstreben tritt das transzendente Prinzip des Westgermanentums in Erscheinung. Doch gibt es im ganzen genommen kaum Bruchstellen im Formalen, denn nicht auf den Anstößen, sondern auf den Ausklängen liegt erstlich der Bedeutungsakzent. Dieser „pathischen“ Grundhaltung entspricht es, wenn im niederländischen Gesang selbst nach 1600 motorische Züge verhältnismäßig zurücktreten. Die Stimmung ist überwiegend lyrisch, der Grundton erscheint weich, mild, pathisch. Die Rhythmik verbindet den dynamisch-agogischen Grundzug mit einem organischen Fluktuieren.

Niederländisch, 16. Jahrhundert. *Het ghinghen drie ghespeelkens*. — *Es gingen drei Gespielen*.

A. Dorische Fassung der Melodie 1539. Antwerpener Geistl. Gesangb. Nr. 156. Text: Antw. Ldb. 1544, Nr. 80, Hoffmann: Niederländische Volkslieder Nr. 118. — Erk-Böhme: D. Ldh. II, Nr. 477a, mit deutscher Übersetzung, jedoch ohne Strophe 7.

B. Dorisch-äolische Fassung. Nach den Souterliedekens 1540, Ps. 8; Abdruck der Melodie in Hoffmanns holländischen Volksliedern, Breslau 1833, nach S. 102, Text S. 110f. — Hoffmann und nach ihm Böhme im Ldh. unterdrücken die letzte Strophe. — O. L. B. Wolff: Braga, Bonn 1820, Heft 9, Nr. 4, mit Textverdeutschung ähnlich wie später bei Böhme. — Willems: Oude Vlaemsche Liederen 1848, Nr. LXIX.

C. Ionische Lesart (auf f) nach Souterliedekens 1540, Ps. 109: *Die Heer tot minen Heere*. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, II, Antwerpen 1905, Nr. 295. Elizabeth Mincoff-Marriage: *Souterliedekens*, 's Gravenhage 1922, Nr. 28. Siebenstrophiger Text nach dem Antw. Ldb. 1544, Nr. 80.

¹⁾ Ferdinand v. Hellwald und L. Schneider: Geschichte der niederländischen Literatur, Leipzig 1887, S. 199.

Das Lied wurde im 16. Jahrhundert vielleicht auch in Deutschland gesungen, denn im Bonner Gesangbuch um 1570 findet sich die Tonangabe *Es giengen drei Jungfrauen durch einen grünen Wald*.

Sämtliche Lesarten zeigen Terzaufbau und emporstrebende Ausdrucksmelodik. Lesart B und C veranschaulichen gut den lebendigen Zusammenhang des niederländischen Liedes mit der Melismatik der Vokalpolyphonie. Vor allem C zeigt den ständigen Auftrieb zum Gipfel- und Reperkussionston e^2 , der die Linie mit besonderer Eindringlichkeit erfüllt. Am Schluß des Vordersatzes strömt die vordem gebundene Bewegtheit in großer melismatischer Gebärde aus.

A  Het sou-den drie ghe-speelkens goet spaceren gaen in dat

B  Het ghinghen drie ghe-speelkens goet spa-ce-ren in dat
Es gin-gen drei Ge-spie-len gut spa-zie-ren in den

C  Het ghin-gen drie ghe-spe-len spa-cee-ren in dat

 woud . . .

 wout, sij wa-ren al-le drie ber-voet,
Wald, Sie wa-ren al-le drie bar-fuß,

 wout, Si wa-ren al-le drie ber-voet,

 den ha-ghel en-de snee was cout.
der Ha-gel und Schnee war kalt.

 den haghel ende snee was cout.

2. Die een die weende seere, die ander hadde hiebschen moet,
Die derde begonste te vraghen wat heymelijck boelschap doet.

3. „Wat hebt ghi mi te vraghen wat heymelijck boelschap doet?
Het hebben drie ruytersche knechten gheslaghen mijn lief ter doot.“

4. „Hebben drie ruytersche knechten gheslaghen u lief ter doot,
Een ander boel sult ghi kiezen ende draghen hiebschen moet.“

5. „Soude ick een ander boel kiezen, dat doet mijnder herten so wee,
Adieu mijn vader ende moeder, ghi en siet mi nemmermeer!

6. Adieu mijn vader ende moeder ende mijn joneste susterkijn!
Ick wil gaen ter linden groene, daer leyt die alderliefste mijn.“

7. Die dit liedeken dichte, dat was een ruyter fijn,
Sinen buydel was seer lichte, daerom drinct hi selden wijn.

Antwerpsch Liedboek 1544. No. LXXX.
Een nyeu liedeken.

2. Die eine weinte schre, die andre hätt' frohen Mut,
Die dritte begann zu fragen, was heimliche Buhlschaft tut.

3. „Was habt ihr mich zu fragen, was heimliche Buhlschaft tut?
Es haben drei Reiterknechte geschlagen mein Lieb zutod.“

4. „Haben drei Reitersknechte geschlagen dein Lieb zutod,
Ein andern sollst du dir kiezen und tragen frischen Mut.“

5. „Sollt ich ein' andern kiezen, das tät meinem Herzen so weh,
Ade, mein Vater und Mutter, ihr seht mich nimmermehr.“

6. „Ade, mein Vater und Mutter und mein jüngstes Schwesterlein!
Ich will gehen zur Linden grüne, da liegt der Allerliebste mein.

7. Der dieses Liedlein dichtet, das war ein Reiter fein,
Sein Beutel war sehr leichte, darum trinkt er selten Wein.

Reich vertreten sind Trinklieder, Schelmen- und Vagantenlieder. Sie führen aus dem Rhetorikerkreise hinaus zu den Fahrenden, den Reitern und Landsknechten, den Scholaren. Berühmte Reiterlieder sind *Van Hanselij* (Willems, Nr. 62, van Duyse Nr. 28), *Van Thysken van den Schilde* (Willems Nr. 108, van Duyse Nr. 9). Auch das deutsch-niederländische, oft irrtümlich als Auswandererlied betrachtete *Naer Oostland willen wy ryden* ist ursprünglich ein Söldnerlied. Wie im deutschen Liede des 15./16. Jahrhunderts verspotteten die Scholaren den Bauern: *Een boerman hadde een dommen sin* (Willems Nr. 113, van Duyse Nr. 29). Beim Pflanzen des Maibaums sang man: *Die winter is verghanghen* (van Duyse Nr. 73 und H. o. Fr. en N. W. L., S. 207f., alte äolische Mel.; jüngere allemandenartige Durweise bei Daniel de Lange, J. C. M. van Riemsdijk und G. Kalff, *Nederlandsch Volksliederenboek*, 2. Aufl., Amsterdam 1897, Nr. 66). Zur Zeit der Bohnenblüte taten sich die Narrengilden mit Tanzliedern wie *Van den boonkens* (Jan Roulaens

Nr. 54) hervor. Die deutschen Wächterlieder und Abschiedslieder haben im Niederländischen getreue Entsprechungen, wie z. B. *Ik had en alderliefste* (van Duyse Nr. 70) und *Ik hadde en gestadich minneken* (Jan Roulans Nr. 98). — Die Allemantenmelodie geben Daniel de Lange, J. C. M. van Riemsdijk und G. Kalff: *Nederlandsch Volksliederenboek*, 2. Aufl., Amsterdam 1897, Nr. 64. — Eine altdeutsche Textparallele bringt Arthur Kopp: *Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts*. I. Die Lieder der Heidelberger Handschrift, Pal. 343, Berlin 1905, S. 177f. Nr. 160).

Mit mehr als zweihundert Liedern, älteren und neueren, spiegelt das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544 aufs anschaulichste den Volkliedkreis der niederländischen Renaissance. Neben den volkstümlichen Formen — Gassenhauern, Reiterliedern, Buhlerliedern — finden sich auch die künstlerischen Gebilde der Rederijkers¹⁾. Auch an deutschen Liedern ist kein Mangel. So begegnen uns, um nur einige der bekanntesten zu nennen, *Der Tannhäuser*, *Der alte Hildebrand*, *Ich stund auf hohem Berge*, *Das Schloß in Österreich*, *Es spielt ein Graf mit einer Magd*, *Das Fräulein von Brämmen*, *O Venusband*.

Eine der berühmtesten und ergiebigsten Melodiequellen der niederländischen Renaissance sind die Souterliedekens (Psalterlieder), geistliche Umdichtungen weltlicher Gesänge des 16. Jahrhunderts. Die Tonangabe verzeichnet zu jedem Psalm die als Vorbild dienende weltliche Liedweise; so ging z. B. der erste Psalm *Beatus vir qui non nach der Melodie Hel was een clerexken dat ginck ter scholen* (*Es war ein kleiner Schüler, der zur Schule ging*), dem 18. Psalm lag die Melodie zugrunde *Ik had een ghestadich minneken* (*Ich hatte einen stattlichen Liebsten*).

Der Dichter der Souterliedekens Jonker Willem van Zuylen van Nyevelt, gehört zur bürgerlich-didaktischen Schule Maerlants und der Rederijkers. Typisch für die Rhetorikerart sind Flickreime wie *certeyn, gemeyn, pleyn*. In dieser Psalterdichtung wurde „der Text gewaltsam von der Melodie getrennt und ein anorganischer Text untergeschoben“ (Wirth, l. c. S. 107). Zum überwiegenden Teil verlaufen die Melodien nicht rhythmisch gleichförmig, sondern in freien Wechseltaktbildungen. Daß man sie so und nicht etwa in isometrisch abgeschliffener Form wirklich gesungen hat (Rosenberg, l. c. S. 50), steht außer Zweifel und zeigt wiederum die Grundverwandtschaft zwischen deutscher und niederländischer Art.

Spiegeln die Souterliedekens mit ihrer Polymetrie und Melismatik im wesentlichen den Geist der niederländischen Humanistenzeit, so bezeichnet die bekannte Sammlung des Lautenisten Adrian Valerius (*Nederlandsch Gedenck-clanck* 1626) die Stilwende zum Frühbarock. In dem massenhaft aufkommenden Allemantentyp des niederländischen Barockliedes herrschen Dur und Moll und der neuzeitliche Gruppentakt vor. Die Geusenlieder vom Ende des Jahrhunderts erwecken das historisch-politische Lied zu kurzer Spätblüte²⁾. In der Sammlung des Valerius klingen diese Freiheitslieder aus

¹⁾ Neuausgabe von Hoffmann von Fallersleben in *Horae Belgicae*, Pars XI, Hannover 1855. — Johannes Koepf: *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544*, Diss. Antwerpen 1927.

²⁾ H. J. van Lummel: *Nieuw-Geuzenlied-Boek, uit alle oude Geuzenlied-Boeken bijeen verzameld*, 1871, S. 5.

mit *Bergen-op-Zoom*, *Gelukkig is het land, dat Got den Heer beschermt* und *Wilt heden nu treden* (alt-niederländisches Dankgebet)¹⁾.

Genau wie in Frankreich und Deutschland nimmt sich auch das niederländische Lied des 17. Jahrhunderts instrumentale Tanzweisen zum Vorbild. Im Lautenbuch des Thysius (Neuausgabe von J. P. N. Land, 1889) hat das Tanzlied die Vorherrschaft (Anfang des 17. Jahrhunderts). Es ist die neuauflerkommende Körperhythmik, die diese Verknüpfung stiftet. Um 1700—1715 veröffentlichte der Amsterdamer Verleger Estienne Roger seine „Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen“, die eine Art Querschnitt des spätbarocken Tanzliedes vermitteln. Die Contretänze des Kontinents wurzeln bekanntlich in den englischen Country dances. Englische Vorbilder geben auch dem Nachrenaissancelied der Niederlande die entscheidenden (vor allem rhythmischen) Antriebe. Nicht eigentlich zum Besten der niederländischen Eigenentwicklung: die große Entwicklungslinie der Vokalkunst bricht ab, den Musikbarock erleben die Niederländer in der Hauptsache nur noch als Zuschauer.

Der englische Einfluß, der in der burgundisch-niederländischen Kunstmusik seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts stark spürbar wird, spiegelt sich im Volkslied des 16./17. Jahrhunderts. Vor allem enthalten das Lautenbuch des Thysius und der Gedenck-clanck des Valerius zahlreiche englische Melodien, deren Hauptverbreiter wohl die Komödianten waren. So finden wir bei Valerius an Tonangaben u. a.: *Op de Engelsche Min*, *Comedianten Dans*, *Op t'Engels Lapperken*, *Engelsche Daphne*, *Op de Engelsche Foulle*, *Engels nou, nou*, *Engels Woddecot*. Thysius bringt *Allen es mey*, *Can shee excuse?*, von Dowland, *Cobblers Jig*, *d'Engelsche Fortune = Fortune my foe*, *Goe frou my window = Go from my window*, *Gruen sleefts = Greene sleeves*, *Soet Olivier = O sweet Oliver = O mein Engelein, o mein Täubelein*, *Soet Robbertgen = Lord Willoughbys Welcome home* (Rolandston) und noch andere *Engelsch Liedeken*.

Letztlich ist freilich die „englische Invasion“ eher als Merkzeichen einer tieferliegenden Krise denn als Ursache zu begreifen. Der gefährlichste Widersacher stand zunächst dem geistlichen Volkslied, dann aber dem Volkslied schlechthin im Calvinismus. Fortab sonderten sich Geistlich und Weltlich, und jene Durchdringung, Vermischung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen, deren Blütezeit das 15. Jahrhundert war, wurde durch die neu heraufkommende Idee der innerweltlichen Askese (Wirth, l. c. S. 13) verdrängt. Genau wie im England des 17. Jahrhunderts bedeutet der Calvinismus auch in den Niederlanden Abwendung von der Sinnkultur, und diese Entsinlichung, die durch den abstrakten Humanismus der Rhetoriker gefördert wurde, läßt die Lebenssäfte der volkstümlichen Lyrik eintrocknen. 1581 verbietet die Rotterdamer Synode den Farbenschmuck der Kirchenwände. Schon 1574 fordern die Synoden von Edam und die Nationale Synode die Abschaffung des Orgelspiels (Wirth, l. c. S. 203). Bezeichnenderweise leben nur wenige der alten Lieder mit ihren Melodien noch in den nördlichen Niederlanden fort, besser ist der Erhaltungszustand in den südlichen Provinzen.

¹⁾ Adrianus Valerius: *Nederlandsche gedenck-clanck*. Kortelick openbarende de voornaemste gheschiedenissen van de seventhien Neder-landsche provintien . . . , Haerlem 1626.

Die andere Gefahr lag im Fortbestand eines überalterten, unlebendig gewordenen Humanismus. Schon seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdrängen die Rederijkers und die gelehrte Kunstpoesie das volkstümliche Lied, romanische Formen halten ihren Einzug zusammen mit großer Künstlichkeit in Versbau, Reim und Wortwahl, und die antike Mythologie erfährt eine seltsame Popularisierung: „... so sangen denn bald Bürger und Bauer so gut wie der verliebte Stubengelehrte und lebenslustige Student von Venus und Cupidoetje, Venus wichtje, von Jupijn (dazu war Jupiter geworden) sind anderen Göttern und Göttinnen“ (Hoffmann). Auch die politische Verselbständigung der Niederlande vertiefte die Kluft zwischen holländischem und deutschem Volksgut. Nicht zum Vorteil des niederländischen Liedes, denn, wie schon Hoffmann erkannte: „Je eigentümlicher es sich aber gestaltete, desto unpoetischer ward es.“ Auch der massenhaft anhebende Druck von Liederbüchern verwischte die Grenzen zwischen Volks- und Kunstdichtung. Ein typisches Erzeugnis an der Grenze beider Bezirke sind die Zweigespräche, die schäferlichen Wechselgesänge, Zamenspraken genannt. Daneben blühen die deuntjes oder nieuwe Liedjes, Seitenstücke der deutschen Gassenhauerlin¹⁾. Der Barock bringt die volkläufige Opernarie.

Bekannte Liederbücher des Rederijker-Späthumanismus sind: „Den Nieuwen Lusthof“, Amsterdam 1602, „Bruylofts Bancket“, Amsterdam 1602, „Den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught“, 1608, „Cupido's Lusthof“, um 1613, „Apollo of Ghesangh der Musen“, 1615. In den folgenden Jahrhunderten bis zur Gegenwart sinkt diese Gattung von Liederbüchern immer weiter ab, der städtische Bänkelsang nimmt die Erbschaft der Rhetoriker auf. Mehr noch als die Texte zeigen die Melodien den Verfall. Zwar erhalten sich eine Reihe alter Liedweisen zu modernen Texten bis in das 18. Jahrhundert hinein in den Druckwerken, aber neben ihnen geben Opernarien im 18., französische Vaudevilles im 19. Jahrhundert den Ton an. Die deutsche vom Sturm und Drang und der Romantik getragene Volksliedbewegung ging daher auch fast spurlos an Holland vorbei. Zumal die gebildeten Kreise waren, wie Kossmann²⁾ sagt, im Humanismus steckengeblieben. Als Hoffmann von Fallersleben in einer großen niederländischen Gesellschaft das altniederländische Lied von den Königskindern anstimmte, brach alles in lautes Gelächter aus. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts setzte der etwas künstlich anmutende Versuch ein, ein niederländisches Studentenlied zu schaffen. Mehr als die Hälfte der Lieder der Groninger Sammlung von 1883 ist deutscher Abkunft. (Zusammenstellung bei Wirth, l. c. S. 293.)

Das flämisch-niederländische Lied im Verhältnis zum deutschen und französischen.

Die Kultur des alten burgundischen Mittelreiches war bekanntlich eine ausgesprochene Mischkultur aus germanischen und romanischen Elementen. Noch im 16. und im 17. Jahrhundert und darüber hinaus zeigte sich die

¹⁾ Hoffmann von Fallersleben: *Horae Belgicae*, Pars II, Hannover 1856 S. VII ff.

²⁾ E. F. Kossmann: *Holland und Deutschland*, 1901, S. 32.

Mittlerstellung des Flamentums zwischen Westen und Osten in der besonderen Regsamkeit des Liedaustauschs, der sich in beiderlei Richtung vollzog. Bekanntlich ragte das flämische Sprachgebiet im Mittelalter viel weiter als heute in den romanischen Westen hinein (Artois, Pikardie)¹⁾.

Namentlich im 15.—17. Jahrhundert knüpft sich ein reger Liedaustausch zwischen den flämisch-niederländischen und den ober- und niederdeutschen Gebieten. Beträchtliche Teile des niederländischen Liedschatzes erscheinen gewissermaßen nur als mundartliche Abzweigungen deutscher Fassungen. Die Zeit der engsten Liedgemeinschaft zwischen Deutschland und den Niederlanden fällt in das 15. und in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Nicht immer läßt sich mit Sicherheit entscheiden, in welchem der beiden benachbarten Länder ein Lied seinen Ausgang nimmt. Solche Fälle hat Alpers im Jahrbuch für niederdeutsche Sprachforschung, Jg. 38, 1913, S. 14—23 verzeichnet. Oswald von Wolkenstein (1377—1445), der weitgereiste Ritter, bringt ein niederländisches Tanzlied mit heim: *Grasselick lif war hef ick dick verloren / Alle dise lange siltten summerlit?* (DTÖ IX, 1, Nr. 96). An deutschen Liedern niederländischen Ursprungs nennt Bolte (*Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, Jg. 26, Berlin 1916, S. 190 ff.) die schöne schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Straßburg bekannte Ballade *Es taget in dem Osten* (Erk-Böhme, Nr. 94, van Duyse Nr. 20), das berühmte *Wilhelmus-Lied*²⁾ (Erk-Böhme, Nr. 298, van Duyse Nr. 433), das Lied von den neun gefangenen Soldaten zu Düren, aus dem 18. Jahrhundert *Der sterbende Korporal* und *Die blaue Flagge*.

Schon im Antwerpener Liederbuch von 1544 und in der Zutphener Liederhandschrift von 1537 läßt sich das Eindringen deutscher Lieder in die Niederlande gewahren. Aus Deutschland stammen die Geschichte Tannhäusers (Danieelken), die Schwimmersage, der alte Hildebrand, der Herzog von Braunschweig (eine Zusammenschmelzung der Sagen vom Herzog Ernst und von Heinrich dem Löwen). In *Mi Adelen Hir Aleweyn* erkennt Kalf Nachklänge des deutschen Gudrunepos.

Das 15. Jahrhundert bringt einen Höhepunkt bürgerlicher Entfaltung aller Künste. In ihm blüht vor allem das Liebeslied. Deutschen Vorbildern nachgelesen sind die Wächterlieder und die ihnen verwandten Tagelieder, in denen der Wächter warnend das Horn bläst und ein Lied singt, das den Liebenden Abschied bedeutet; ihnen schließt sich das Mailied oft inhaltlich eng an. Ein bekanntes Muster ist *Der Winter ist vergangen* (*Horae Belgicae*, Pars II, Nr. 63). Das eigentliche Liebeslied singt zumeist von unglücklicher Liebe, Untreue und Trennungsleid, klagt über die Neider, die das Glück der Liebenden stören. Eines der berühmtesten Muster dieser Art ist das Lied von der gebundenen Nachtigall (*Horae Belgicae*, Pars II, 1833, S. 170 ff., Nr. XXVII). J. P. Sweelinck³⁾ schrieb Variationen über *Mein junges Leben hat ein End*, *Unter der Linden grüne*, *Ich fuhr mich über Rhein*, *Soll*

¹⁾ Karl Voßler: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg 1913, S. 15.

²⁾ Fortbildung der französischen Weise *A la folle entreprise du prince de Condé*, 1568 entstanden. Vgl. Fl. van Duyse: *T. Wilhelmus*; *Nederlandsch Museum*, Vierde Reeks, Jg. I, II, Gent 1892, S. 65 f., 177 f.

³⁾ Neuausgabe von Max Seiffert, Bd. I, 1894, Nr. 27, 28, 30, 32, 31.

es sein und *Est ce Mars*. Das Marslied, eine „internationale Weise“ der Spätrenaissance, wohl französischen Ursprungs, findet sich auch bei Valerius als Tabakslid mit dem niederländischen Text *Isser iemant uyt Oost-Indien gekomen*. Auffällig ist die Bevorzugung deutscher Liedweisen: sie erklärt sich wohl aus dem Sinken der niederländischen Schöpferkraft im 17. Jahrhundert. Im Amsterdamer Liederbuch „Thirsis Minnewit“ von 1708/11 taucht *Anke von Tara = Ännchen von Tharau* auf. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wächst der Einfluß des deutschen Gesellschaftsliedes. Wir finden u. a.: *Ich saß in meiner Hütte* von Voß (van Duyse Nr. 242), *An einem Fluß, der rauschend schoß* von Lossius (van Duyse Nr. 49), *Ohne Lieb und ohne Wein, Einsam bin ich, Du, du liegst mir am Herzen, Der Papst lebt herrlich in der Welt, Krambambuli, Ich hab mein Sach auf nichts gestellt, In des Waldes tiefsten Gründen, Das Kanapee ist mein Vergnügen, Wo mag denn wohl mein Christian sein, Schlaf Herzenssöhnchen, Ob ich dich liebe, Mädlle ruck*. In Amsterdamer Volksliedbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts finden sich nach Bolte¹⁾ Übertragungen der Ballade vom Herrn und Schildknecht (Erk-Böhme Nr. 77), des *Nachtigalliedes* (Erk-Böhme Nr. 529), des *Schornsteinfegerliedes* (Schade, Handwerkslieder 1865, S. 197), des *Verliebten Blinden* (Ditfurth, 110 Volks- und Gesellschaftslieder, 1875, S. 25). *Als ich an einem Sommertag* (Erk-Böhme Nr. 517), *Es steht ein Lind in jenem Tal* (Erk-Böhme Nr. 67), *Nachtigall als Botin* (Erk-Böhme Nr. 413, van Duyse Nr. 210) und *Nachtfahrt* (Erk-Böhme Nr. 157, van Duyse Nr. 284), kehren stofflich abgewandelt im Flämischen wieder.

Stimmen deutsches und niederländisches Lied in ihrer vom II. Formkreis getragenen westgermanischen Art in den wesentlichen Grundlagen überein, so bleiben flämische und französische Weisen durch eine tiefe Kluft geschieden. Wohl fanden in der französisch-wallonisch-flämischen Grenz- und Berührungszone zahlreiche französische Lieder Einlaß, stets aber in überaus bezeichnender Umdeutung (vermehrte Auftakte, rhythmische Entschärfung, Terzaufbau an Stelle des Quartgefüges, vergrößerter Umfang, erhöhte Gipfeltöne). Ungemein sprechend scheiden sich französische Wort-Ton-Melodik und niederländische Ausdrucksmelismatik in dem Liedpaar *Sur le pont d'Avignon — Op enen morghen stont* (16. Jh.). Auch das Wilhelmuslied mit seinem französischen Gegenstück *Toujours, toute ma vie* kann als Zeuge dienen.

Aufschlußreiche Gegenüberstellungen bieten van Duyse, H. o. N. L.; vgl. etwa II, Nr. 318, 458, 463; III, 561, 596, 598. Der flämische Psalter von 1540 enthält zehn weltliche französische Chansons: *L'amour de moi — Sur le pont d'Avignon — Que maudit soit ce faux vieillard — Madame la Regente, ce n'est pas la façon — Le bergier et la bergière — De ma tristesse et de plaisir — J'ay mis mon cœur — Il me souffrit de tous mes maux — Dont vient cela? — Languir me fais*. Neun Chansons finden sich im Antwerpener Psalter von 1541, zumeist bekannte Melodien aus den Sammlungen von Attaignant und Susato wie *Faulle d'argent — Le cœur est mien*.

¹⁾ Johannes Bolte: Deutsche Volkslieder in den Niederlanden; Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde, Jg. 26, 1916, S. 190 ff. — Ergänzungen bietet Joh. Koeppe: Deutsche Volkslieder in den Niederlanden von 1750 bis zur Gegenwart; Zeitschrift für Volkskunde, Neue Folge, Bd. 8, 1938, S. 59 ff.

166/49
usw. (Zusammenstellung der Chansonmelodien bei O. Douen: Clément Marot et le psautier huguenot, Bd. I, Paris 1878, S. 684 ff., 710 ff.) Das Lautenbuch des Thysius enthält (Neuausgabe S. 97—128) 44 französische Melodien; nur einige der bekanntesten „Wanderlieder“ seien daraus genannt: *D'où vient cela — Il me suffit — Languir me fais — L'homme armé* (neue Allemandenmelodie) — *Petite Nymph* (Text von Ronsard) — *Quand la bergère — Une jeune fillette*.

Wie sich das niederländisch-westgermanische „Dehnungsprinzip“ bei der Übernahme französischer Texte auswirkt, zeigt besonders eindrucksvoll die flämische Fassung¹⁾ von *La Perronelle* (*Pieronelle*), die von sieben zweizeiligen auf sieben vierzeilige Strophen angewachsen ist, mit einem Natureingang *O roosken root* und einem abschließenden Hinweis des Sängers auf Pieronellens Antwerpener Bildnis:

„Wie Peronelle wil aenschouwen,
Komt tot Antwerpen in den Kroon;
Daer staetse gemaelt van fijnen gouden,
Aen beyde zijden even schoon.“

Französisch-Niederländisch.

Französisch. A. *Ton himeur est, Catheraine*, 1724. — *Deine Laune, Katherine*.

(Les rondes, chansons à danser; suite des dix volumes d'Amusements recueillis et mis en ordre par le sieur Ballard, Parijs, 1724, II, fl. 136 f.; Wiederabdruck bei Fl. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied, 1907, III, S. 2203. — Die kleingestochenen Varianten und deutscher Text nach O. L. B. Wolffs Braga, Bonn 1820 ff., Heft 4, Nr. 7: mit dem alten Text *Ton himeur*, Melodie jedoch im Stile des 18. Jahrhunderts abgewandelt und daher Lesart B vordeutend. Der Text gehört zur bekannten, in Frankreich außerordentlich verbreiteten Gattung des Malmarié-Liedes.)

B. *Compare, on dit des nouvelles*, 1842. — *Höre, was man Neues kündet*.

(Recueil de Noël's anciens, au patois de Besançon, nouvelle édition, corrigée par Th. Belamy, Besançon 1842, S. 19 und 399, Nr. 5, Air: Je ne sais si je suis ivre. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse, I. c. III, S. 2203.)

Niederländisch. C. *O Heer, wilt myn stem verlichten*, 1855. — *O Herr, woll mein' Stimm erleuchten*.

(E. de Coussemaker: Chants populaires des Flamands de France, Gent 1855 Nr. XXXIX. — Fl. van Duyse, I. c. III, Nr. 561, 2. Fassung.)

¹⁾ Text bei J. F. Willems: Oude Vlaemsche Liederen, Nr. CVI. — Melodie bei Fl. van Duyse: Het Oude Nederlandsche Lied, II, 1905, Nr. 290. — Die niederländische Melodiefassung ist das Musterbeispiel einer weitgehenden volkseigenen Umformung: nur der Eingang klingt noch stärker an das französische Vorbild an, die beiden scharf gegeneinandergestellten Tetrachordzonen sind getilgt und durch Aufbau in Terzschichtung ($g^1-b^1-d^2-f^2$) mit starker Betonung der Terzkadenz b^1 ersetzt. An Stelle des zweischlägigen straffen Rhythmus tritt breitgedehnter Sechsvierteltakt. Vgl. Johannes Bolte: Die Verbreitung des französischen Liedes *La Péronnelle*; Jahrb. f. Volksliedforschung, Jg. V, 1936, S. 131 ff. — E. Mincoff-Marriage: Einige ndl. Lieder mit fremdländischen Beziehungen; Volkskundl. Gaben John Meier zum 70. Geburtstag dargebracht, Berlin und Leipzig 1934, S. 139 ff.

1
A Ton hi-meur est, Ca - the - rai - ne, Plus ai - gre qu'un
Dei - ne Lau - ne, Ka - tha - ri - ne, Ist wie Es - sig

B Com-pare, on dit das nou - vel - les, On dit qu'on fe-
Hö - re, was man Neu - es kün - det: 's heißt, daß man nun

C O Heer, wilt mijn stem ver - lich - ten, En my ge - ven
O Herr, woll' mein' Stimm' er - leuch - ten Und mir ge - ben

5
ci - tron vard, On ne sçait qui te cha-grai - ne,
sau - er, Kind, Man sieht nicht an dei - ner Mie - ne

ret lai pa; Y n'en sçai point de pu bel - le,
Frie - den schließt; Kaum wüß' Schön'res ich zu lin - den,

goed ver - stand, Dat ik een lie - de - ken mag dich - ten, met
gu - ten Ver-stand, Daß ich ein Lied-chen mag er - sin - nen In

10
Ny qui gag - ne, ny qui pard. Qu'on soit sa - ge ou
wer ver-liert und wer ge - winnt. Ob man scher - ze

Main que ne te trom - pin pas; Ce so - ret ne
Wenn's nur kei - ne Täu - schung ist; Das wär' ei - ne

de - zen zoe - ten mey plai - sant, Die men al - les
die - ser sü - ßen Mai - en - zeit, Die man al - les

14
qu'on ba - dai - ne, A - vec toi c'est choux pour choux;

bonne aif - fa - re, S'on é - ta res - se - gre - si,
wah - re Freu - de, Wenn uns Hei-lung wär' ver - schafft

ziet ver - mae - ken, jong en oud, al wat er leeft,
lu - stig sieht ma - chen, Jung und alt, was lebt und liebt,

19
Comme un vrai fa-got d'é-pai - ne Tu pi-ques par tous les bouts.
wie ein wah - res Bü - del Dor - nen bist du al - ler En - den spitz.

Ai - pré ne si lon - gue gar - re Que nous ai tout ai - gra - li.
Nach des lan - gen Krie - ges Lei - de, Der uns nahm die gan - ze Kraft.

en meer aen - ge - nae - me zae - ken die den zoe - ten mey ons geeft.
Und mehr an - ge - neh - me Sa - chen, Die der sü - ße Mai uns gibt.

A.

2. Si je parle, tu t'offenses,
Tu grognes, si je me tais.
Lorsque je me plains, tu danses,
Quand je ris, je te deplais.
A ton oreille mal faite
Mes chansons ne valent rien,
Et ma tant douce musette
N'est qu'un instrument de chien.

Red' ich, gleich hat's dich beleidigt,
Schweig' ich, brummst du gleich mit mir,
Klag' ich, fängst du an zu tanzen,
Lach' ich, so mißfall' ich dir.
Deinem schlecht gewöhnten Ohre
Ist auch gar nichts mein Gesang,
Meine süße Hirtenpfeife
Hat für dich gar schlechten Klang.

3. Sangué vois tu Catherine,
Je n'y saurais plus tenir.
Je crève dans ma poitrine,
Il faut changer ou finir.

Donnerwetter! Katharine,
Länger halt' ich es nicht aus,
Bald muß ich vor Ärger bersten,
Mach ein Ende doch daraus,

Tu me prends pour une buche
Parce que j'ai l'air benin —
Mais tant à l'eau va la cruche
Qu'elle se casse à la fin.

Willst für einen Stock mich halten.
Weil ich solch ein gut Gesicht —
So oft geht der Krug in's Wasser
Bis er doch zuletzt zerbricht.

Takt	Französisch (A)	Französisch (B)	Niederländisch (C)
1—3	Einheitliche Pendelbewegung im tetrachordal gegliederten Heptachord c^2-d^1 .	Wie A. rhythmisch etwas verschärft.	Zweiphasige Bewegung. Gipfeltöne überhöht ¹⁾ . Struktur: Pentachord $d^1 a^1$ und Terz a^1-c^2 .
4—6	Vorzugsweise absteigend.	Wie A.	Vor dem Abstieg um eine Terz ansteigend.
13—15	Tetrachordal umgrenzte Bewegung; barock geschärfte Rhythmik.	Tetrachordal umgrenzte Bewegung.	Pentachordaler Ambitus mit Terzstruktur. Zieltöne T. 14 und 15 agogisch gedehnt.
16—18	Verengte Bewegung im (unvollständigen) Tetrachord c^2-g^1 .	Tetrachordal umgrenzte Bewegung: c^2-g^1 .	Beginn auf zuvor erreichter Höhe (a^1). Ungrenztes Tetrachord elementarmotivisch zerspalten. Hochtöne h^1 und c^2 gestisch herausgehoben.
19—21	Beginn der raumüberstreichenden Conclusio, pentachordal und tetrachordal versteift	Ähnlich wie A.	Ansatzton (a^2) erhöht, Zielton (d^2) gestisch herausgestellt, Auftakt d^2 T. 20 als neuer Ansatz; agogisch gedehnte Terzendung T. 21.
22—24	Pentachordal-tetrachordal verstreute, eckige Bewegung. Tiefpunktakzentuiert.	Ähnlich wie A.	Flachrunde, terzstrukturelle Bewegung: emporgreifende „Unterströmung“

Die folgende „internationale“ Weise um 1600, wahrscheinlich französischen Ursprungs, mag mit ihren niederländischen Abwandlungen und einer deutschen Lesart den tiefgreifenden Unterschied des Volkstums, aber auch die Verschiedenheiten der stilgeschichtlichen Ausgangsstellungen verdeutlichen. Mit ihrer scharf zugespitzten, raum- und zeitmessenden Prägung hebt sich die französische Melodie deutlich gegen die Gesamtheit der niederländischen und deutschen Lesarten ab, die sich durch ihre dynamische Artung als Nahverwandte erweisen. Erst bei näherem Zusehen wird man feinere Unterschiede bemerken: Unterschiede weniger des Grundwesens als der geschichtlichen Entfaltungsstufe, des Wachseins. In dieser Hinsicht hat das nieder-

¹⁾ Gipfeltönüberhöhung in T. 2 und 8 bringt allerdings auch eine französische Fassung vom Jahre 1712, die Laborde in seinem *Essai sur la musique*, 1780, II, Anhang S. 59 abdruckt. Die Melodie stimmt sonst hauptsächlich mit B überein. Die vielen aszendenzmelodischen Züge von C fehlen natürlich: die genannten Spitzentöne sind hier nur Ausdruck des fortschreitenden Dreiklangsempfindens.

ländische Lied um 1600 fraglos einen Vorsprung; es ist beweglicher, wogegen die deutschen Fassungen regelmäßig schlichter, auch starrer, blockmäßiger angelegt erscheinen.

Französisch-Niederländisch-Deutsch, 17. Jh.

Französisch. A. *Est ce Mars*, 1613. — *Ist das Mars*. Berühmte französische Ballettmelodie und „internationale Liedweise“.

(Airs de differents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, quatrième livre, Paris 1613, Pierre Ballard; Überschrift: *Ballet pour Madame*. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, Antwerpen 1905, II, S. 1140; mit Lautenbegleitung in Übertragung, ohne Taktstriche.)

Niederländisch. B. *Isser yemant uyt Oost-Indien gecomen*, Tabakslid, 1626. — *Ist da jemand aus Ostindien gekommen*.

(A. Valerius: *Nederlandsche gedenck-clanck*, Haerlem 1626, f. 164. — Fl. van Duyse, I. c. II, S. 1136, Nr. 318. — Neuausg. *Oud-Nederlandsche Liederen uit den Ned. Ged.-Clanck*, hrsg. von A. D. Loman, Leipzig 1893, Nr. Xa. — Den Text gibt Hoffmann von Fallersleben in *Horae Belgicae*, Pars II, Hannover 1856, S. 310f., Nr. 174. — Als Entstehungszeit nimmt H. das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an. Erst damals verbreitete sich, aus England her, das Tabakrauchen in den Niederlanden.)

C. Geistliche Fassung (*Wel-)* *Gelukkig is hy die leert sterven*, 1626. — *Glückselig ist, der gelernt hat zu sterben*.

(Valerius, I. c. — Fl. van Duyse, I. c. II, S. 1139. — Neuausgabe von A. D. Loman, Nr. X.)

D. Melodie zum niederländischen Liede *Het Honining-Bycken*, 1622.

(Bellerophon of Lust tot Pysheyd van D. P. Pets, Amsterdam 1622, 1638, 1681, 1695. — Vgl. W. Tapperts Studie über das Marslied in der *Neuen Berliner Musikzeitung* 1893, Nr. 25/26. Hiernach Fr. M. Böhme: V. L. Nr. 730, Lesart III.)

Deutsch. E. *Ehrlich, freundlich und schön dabei*, nach 1600.

(Nach einer handschriftlichen deutschen Orgeltabulatur des 16./17. Jahrhunderts im K. Staatsarchiv zu Aurich; mitget. von Ernst Friedländer in *Mhft. f. Musikgesch.* 1874, hiernach W. Tappert, I. c. und Böhme, V. L. Nr. 730, Lesart II.)

F. *Hasen-Liedt*, 1619.

(Lautenbuch 1619, Stadtbibl. Leipzig. — Text vermutlich *Hat eier Vater vill Hasen gefängt*; so die Überschrift einer zweiten Bearbeitung der Melodie in derselben Handschrift. Eine dritte Bearbeitung lautet *Fremdlich, höflich, schön daneben*. Vgl. Fassung E. — Tappert, I. c., Böhme: V. L. Nr. 730, Lesart I.)


G. Bierlied *Lustig seid, ihr lieben Brüder*, 1719.


(Musikalische Rüstammer auff der Harfe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Gigueen und Märschen bestehend aus allen Thönen, Handschr. 1719, Stadtbibl. Leipzig. — Tappert, I. c., Böhme: V. L. Nr. 730, Lesart VI.)


H. *Wer leucht' uns denn bei der finstern Nacht?*, 19. Jahrhundert.


(H. Wolfram: *Nassauische Volkslieder*, Berlin 1894, S. 340f., dort in D-dur. — Ebenso in: *Geistliche Volkslieder* . . . , Paderborn 1850, Nr. 119, in E-dur.)


1 2 3


A 
 { Est ce Mars le grand Dieu des a - lar - mes
 { si l'on doit le ju - ger par ses ar - mes,
 { Ist das Mars, den als Kriegsgott sie prei - sen,
 { Seh ich jetzt sei - ne Waf - fen hell gleis - sen,

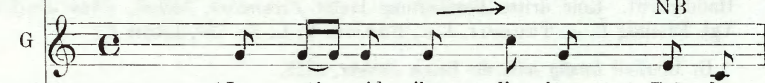
B 
 { „Is - ser ie - mant uyt Oost - In - dien ge - co - men,
 { Heeft hy niet van den toe - back ver - no - men?
 { Ist da je - mand aus Ost - in - dien ge - kom - men,
 { Hat er da nicht vom Ta - bak ver - nom - men?

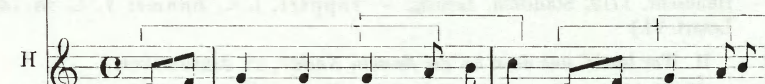
C 
 { Ge - luc - kig is hy die leert ster - ven
 { End' sich tot God, ons al - ler er - ven,
 { Glück - se - lig ist, der ge - lernt hat zu ster - ben,
 { Und sich zu Gott, un - ser al - ler Er - ben,

D  NB

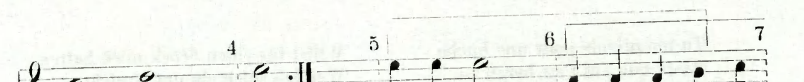
E  NB
 { Ehr - lich, freund - lich und schön da - bei, das
 { da - durch ich mich in - a - mo - rirt; be-

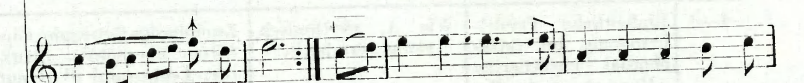
F 


G  NB
 { Lu - stig seid, ihr lie - ben Brü - der,
 { La - ben uns - re mat - ten Glie - der


H 
 Wer leucht' uns denn bei der fin - stern Nacht, aller-


4 5 6 7

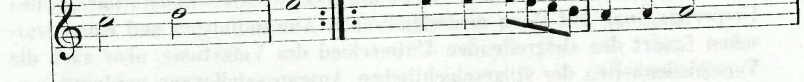

 que je voy: } tou - tes - fois j'apprends en ses re-
 ie le croy: }
 Wohl - ge - stalt? } Den - noch sagt mir sein Blick, daß es
 Glaub ich's bald: }

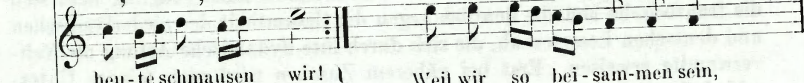

 die wat weet? } Oft hy is goet voort t' menschen bloet en oft
 seg - get my be - scheet. }
 Der da - von was weiß? } Ob er ist gut für's Menschenblut? Und ob
 Sa - get mir Bescheid! }



 D'wyl hy leeft, } 't Aerd - sche goet Oock hoe soet Voor het
 Vroeg be - geeft. }
 Da er lebt, } Der's ird' - sche Gut, Sei's auch süß, Für das
 Früh be - gibt, }




 sind die drei, } Jungfräulein, kann es sein, laßt
 ken - ne frei. }




 heu - te schmausen wir! } Weil wir so bei - sam - men sein,
 mit dem Ger - sten - bier. }


 liebster Je - su mein? Das tun die lieben, lieben En - ge - lein, Die

gards que c'est plus tost A - mour que Mars.
e - her noch Cu - pi - do sei als Mars.

hy haer oock deucht doet, segt my dat vroet!¹
er wohl tau - gen tut? Sagt mir das klug!

He - melsch eeu-wig nieten acht. End' van't quaet sich wacht.
himm - lisch e - wi-ge nicht acht't, Und vor'm Bö-sen wacht¹).

mich er - le - ben heut' die erwünschte Zeit.

laßt uns, Bra - ve, lu - stig sein! Der ed-le Gerstensaft gibt uns Kraft.

sol - len heut' Nacht uns're Wäch-ter sein, Al - ler - lieb-ster Je - su mein.

¹) Wörtlich: sich hütet.

B. (Tabakslid.)

2. Al de vroukens zyn er zeer vileinig
tegen den toebak,
en zy achten zyn deugd zeer weinig,
geven hem een lak:
zy zeggen er van, dat daardoor de man
verdroogen kan — is daer iet van?

3. Zou de toebak kunnen doen ver-
dooven
der mannen vuer?
d' Indiaensche vrouwkens hem wel ge-
doogen
dag ende uer.
al even koen haer mans daer doen
avond en noen 't vrouwensermoen.

4. Toebak drinken is een goed me-
decyne:
stelt u te vreë!
d' asschen is goed voor de tandepyne,
wryft ze daer meê!
zoo is den rook voor den man ook,
al is 't maer smook, beter dan look.

5. Alle dingen doet in goede maten
naer 's wyfs bevell
al te veel waer' zeker beter gelaten,
dat weten wy wel.
zoo drinkt dan hier naer uw pleizier
een pyp of vier by wyn of bier!

2. All die Frauchen sind da schrecklich
giftig
Gegen Tabakskraut,
Und sie achten seine Kraft sehr nichtig,
Machen sich nichts draus:
Sie sagen wohl dann, daß dadurch der
Mann
Vertrocknen kann — ist da was dran?

3. Sollt' der Tabak wirklich löschen
können
Der Männer Macht?¹⁾
Indian'sche Frauchen ihn wohl ver-
gönnen
Tag und Nacht.
Mit gleichem Mut nicht eher ruht
Der Mann, der tut, was Frauen gut²⁾.

4. Tabak trinken ist gute Arznei:
Darum gebt Ruh!
Asche ist gut für der Zähne Pein,
Reibt immerzu!
So ist der Rauch für den Mann auch,
Wenn auch nur Schmauch, besser als
Lauch.

5. Alle Dinge tut in gutem Maße
Nach Geheiß der Frau!
Allzuviel wär' sicher besser gelassen,
Das wissen wir genau.
So trinkt denn hier, ganz nach Pläsier,
Der Pfeifen vier³⁾ bei Wein und Bier!

C.

2. Ja des Heeren weg is waerheijt en
leven,
hij spijst ons met Hemelsch broot,
maer een andre weg, die dicht leijt be-
neven,
is de weg die leijt den doot.
Smal is't pad
't Gene dat
Naer den schat des Hemels henen treed,
't ander ruijm en breet.

Ja, des Herren Weg ist Wahrheit und
Leben,
Er speist uns mit himmlischem Brod,
Doch ein andrer Weg, der dicht liegt da-
neben,
Ist der Weg, der führt zum Tod.
Schmal ist der Pfad,
Darauf man naht
Einst des Himmelreiches Seligkeit,
Und der andre breit.

¹) Wörtlich: Feuer.

²) Wörtlich: Genau so kühn ihre Männer da tun abends und mittags die
Frauenpredigt.

³) Wörtlich: Eine Pfeife oder vier.

England.

Das englische Volkstum geht zum wesentlichen aus einer sächsisch-friesisch-skandinavisch-keltischen Blutmischung hervor, zu der sich noch Elemente altnordländischer Rasse (vorkeltische Siedler) hinzugesellen. Von all diesen Zuströmen sind bis auf den heutigen Tag hauptsächlich zwei Bevölkerungselemente nach Ausweis der Musikzeugnisse herrschend geblieben: der angelsächsische, westgermanische Zweig, in seiner Grundart (Formkreis II) dem deutschen und niederländischen Volkstum nah verwandt, und die keltische Bevölkerung der Rückzugsgebiete.

Aus der ältesten Zeit des angelsächsischen Volksgesanges liegen nur mittelbare Zeugnisse vor. Wir hören von einer höheren Liedgattung (*lêod*), von sangbarer Dichtung (*sang*), vom Zauberspruch (*gealdor*), von der Vortragsweise von Huldigungsliedern (*weorþung* = Ehrung), von dem Dichter und Vortragskünstler (*skop*). Als Lustigmacher, mimus, pantomimus usw. betätigte sich der *glîman*, als Trompeter und histrio der *trâþ*. Von Instrumenten deutet *bieme* (zu Baum) auf ein rindentrompetenartiges Instrument hin, *pipe* stammt aus dem Lateinischen. Im übrigen sind *fidele*, *horn*, *hwistle*, *stocc*, *hearp* zu verzeichnen¹⁾.

Die von Frauen angestimmte Totenklage ist im Angelsächsischen mehrfach bezeugt (Brandl, S. 958). Hochzeitslieder (*giþfleoþ*, *brýðsang* usw.) wurden beim Einzug der Braut als Wechselgesänge ausgeführt (Brandl, S. 959). Beim täglichen Mahl, bei Spielen und Wettrennen, beim Hochzeits- und Leichenschmaus, im Wirtshaus und auf der Straße erklangen die Spielmannsgesänge. Nach den erhaltenen Gedichten zu schließen, erfreuten sich neben der Lyrik vor allem auch Rätselsprüche, runenkundliche, geschichtliche und andere lehrhafte Stoffe besonderer Beliebtheit. Das Gesellschaftslied (*drêam*) sinkt in spätangelsächsischer Zeit zum Straßen- und Wirtshauslied ab. Die Kirche wendet sich gegen die heidnischen Gesänge beim Leichenschmaus und gegen das Biersingen ausschweifender Scholaren und Priester. Näher bezeugt sind Spott- und Preislieder, spurenhafte Arbeitsgesänge. Dagegen fehlt von den scherzhaften erotischen Liedern, die in Frankreich bereits im 10./11. Jahrhundert blühten, bei den Angelsachsen jede Spur. Bezeichnenderweise ist das Liebeslied hauptsächlich durch die Elegie vertreten (Brandl, S. 975). Die meisten Elegien bewegen sich im Kreise des Gefolgschaftswesens, handeln von bedrängten Edelfrauen, leidenden Recken, gefallenen Burgen.

Das alte höfische und Spielmannsepos weicht der mittelalterlichen Ballade, die mit Vorliebe von abenteuerlichen Begebenheiten erzählt und gern einen Outlaw wie den Klosterräuber Hereward (11. Jahrhundert), einen Vorläufer Robin Hoods, verherrlicht. Von der altenglischen Volksballade, wie sie der ältere Robin-Hood-Zyklus, die romanzenhafte und die heroisch-historische Ballade (*Chevy Chase*) vertreten, ist die schottische Ballade (tragische Ballade, Borderballade) stilgeschichtlich zu trennen. Jene ist wahrscheinlich von Berufssängern zum Preise der Yeomanry Nordenglands geschaffen, diese durch Familientradition in den Lowlands unter lebhafter

¹⁾ Alois Brandl: Englische Literatur, Pauls Grundriß der germanischen Philologie, II. Bd., 1. Abtlg., 2. Aufl., Straßburg 1901/09, S. 952.

Takt	Französisch (A)	Niederländisch (B, C)	(D)	Deutsch (E, F)	(G)
0	Auftaktlos.	Zusätzlicher Auftakt, Terz-Unterschichtung.		Wie D.	Wie D.
2	Eckig gegenbewegter Abstieg, Hervorhebung des pentachordal-tetrachordalen Gerists $c^2-g^2-d^1$.	(Notenbild wie A, Struktur jedoch durch den Terz-Auftakt verändert)	Gerader Abstieg im gehr. Dreiklang; Terz g^2 nebenbetont; Schiebung.		Wie E und F Anstieg noch elementarmotivisch gegliedert.
3-4	Gipfel- und Zielton e^2 unmittelbar angesteuert, Präzise Pointe.	Anstieg ausdrucksmeistlich verbrämt, geweitet, Gipfelton überhöht (7^2). Beim Nachsingen spürt man so gleich den nachziehenden Tonansatz, der naturgemäßen auch vom niederländischen Text gefordert wird. Zusätzlicher Auftakt: Terz-schiebung.	Zielton e^2 durch g^2 ersetzt, daher Überbetung im folgenden T. 5.	Gipfelreiz $c^2(g^2)$ — e^2 wirkt als Überbetung, da zuvor keine Gegenstützung.	
5	Auftaktlos.	Figuration (Var.) erhöht die Verselbständigung der Zwischenkadenz auf a^1 .		F wie B, C Var.	Wie B, C Var. und F.
6			Letztes Viertel erhöht.		
7-9	Einheitliche Schlußbewegung im Hexachord, Abstieg betont, Hauptschwerpunkte (Reim) auf dem ersten Viertel von T. 7 und 9.	Zweiphasige Schlußbewegung; vgl. den Binnenreim auf 1. Viertel von T. 8. Zuletzt ein abgetrenntes aufstrebendes Elementarmotiv.	Ähnlich wie D.	E wie B und C, F ähnlich, nur um eine Terz tiefer und noch stärker untergegliedert.	Schlußgruppe um 2 Takte verlängert: völlige Aufhebung der frz. Dreiklangspointe. Zusätzliche Binnenkadenzen auf g^1 und e^1 (Dreiklangstruktur) — Kurze Elementarmotive.

Die jüngste Fassung H (aus Nassau) nimmt unter den deutschen Lesarten eine — landschaftlich-stammhaft bedingte — Sonderstellung ein. Fraglos ist sie — wie übrigens viele Weisen der Wolframschen Sammlung — vom III. Formkreis getragen. Man spürt es an der Tetrachordik und Tiefenbetonung, auch der „gezählte“ Rhythmus ist unverkennbar.

Einwirkung skandinavischer Vorbilder entstanden. Dies einige Hauptergebnisse der Textforschung nach der grundlegenden Darstellung von W. Schmidt¹⁾.

In musikalischer Hinsicht ist der englisch-schottische Balladenkreis bislang wenig erhellt; vor allem gilt es hier noch, angelsächsische und keltische Elemente in ihrer Besonderung wie nach ihrer Wechselwirkung stilkritisch zu erfassen. Die Melodieüberlieferung der *ballad tunes* ist weniger befriedigend als die textliche. Die meisten Melodien wurden erst im 16. und 17. Jahrhundert oder noch später aufgezeichnet, sie sind daher oft stark harmonikal durchsetzt und zum Teil dem herrschenden Allemandentypus angeglichen (vgl. William Chappell: *Old English Popular Music*, 1893). Bessere Aufschlüsse verspricht oft die nordamerikanische Überlieferung.

Die mythischen Gehalte der englischen Ballade sind vergleichsweise abgeblaßt, verbürgerlicht, wie schon Talvj (l. c. S. 478) erkannte: „Die englischen Elfen sind ein ganz besonders gutartiges und häusliches Geschlecht und besonders der Landwirtschaft zugetan“. Spukgeschichten und Elfenmärchen gehen selten ins Schauerliche, häufig ins Komische. Liebestränke und Zauberrunen kommen nicht vor. Von Chaucer (14. Jahrhundert) bis auf den Dichter Coleridge waren nicht nur abergläubische Schotten sondern auch aufgeklärte Angelsachsen von der Wirklichkeit der Fairies überzeugt. Auch das Brauchtumslied hält allen Anfeindungen der Reformation und des Puritanismus zutrotz an seinen alten mythischen Gestalten fest. Hier ist vor allem die Maikönigin (Maid Marian) zu nennen. Die Grenzballaden und Minstrellieder in Percys berühmter Sammlung erzählen realistisch, freilich auch parteisch-subjektiv — hierin den altdeutschen unähnlich — von Königsschicksalen, Schlachten, Aufständen, als *Metrical Romances* übernehmen sie französisch-keltisch-normannische Stoffe wie *König Artus*, Liebes- und Helden Geschichten wie *Ywaine und Gavain*. Ein typisch angelsächsisch-volkshafter Stoff, Sinnbild der mächtig aufstrebenden Bürgerlichkeit im Ausgang des Mittelalters, ist *Robin Hood*. „Robin Hoods Gestalt ist ganz und gar eine Schöpfung der Volksmuse. Er ist am Ende des Mittelalters schlechtweg das Ideal der unteren Klassen Englands, wie Artur das der oberen: er stellt eine gerechte Verteilung des Besitzes wieder her, beraubt die Reichen und bereichert die Armen; er ist ein eifriger Verehrer der Jungfrau Maria, aber als Freisasse auch ein eifriger Hasser der das Volk ausbeutenden Prälaten und Klosterleute, der übermütigen Barone und Ritter; die Balladen führen ihn vor als großen Sportsmann, unvergleichlichen Bogenschützen, Liebhaber des Waldes und des freien Lebens, stets guter Dinge, abenteuerlustig, tapfer, freigebig, hilfsbereit. Seine kühnen Taten lokalisieren sie in Barnsdale und Sherwood, d. i. zwischen Doncaster und Nottingham²⁾“. Doch ist die Vermutung von E. H. Meyer³⁾, daß die Urgestalt des englischen Wilderers einer der vielen *Hood* oder *Hoody* genannten neckischen Waldgeister sei, durchaus zu billigen. — Die alte Balladenkunst der Minstrels mit ihren

¹⁾ Wolfgang Schmidt: Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden; *Anglia* Bd. LVII, 1933, S. 1ff., 113ff., 277f.

²⁾ Eduard Castle und Ivan Prijatelj: Vorwort zu Anastasius Grüns Werken, 5. Teil, Berlin-Leipzig o. J., S. 149.

³⁾ Elard Hugo Meyer: *Mythologie der Germanen*, Straßburg 1903, S. 62f.

Graden und Gaukönigen blühte bis ins 17. Jahrhundert, doch wurde sie allmählich durch das Kanonsingen und die vielen neuauftkommenden Tanzlieder abgelöst. Auch in England bildet „wüste Bänkelsängerei“¹⁾ den Nachhall der Minstrelsy.

Freilich: in den ländlichen Rückzugsgebieten und in den altenglischen Kulturinseln Nordamerikas sind noch viele ältere Balladenstoffe lebendig geblieben. Nicht so gut steht es um die Melodieüberlieferung, doch hat sich immerhin eine größere Zahl älterer *ballad tunes* erhalten. Pentatonische Wendungen lassen auch bei Erzählliedern, die textlich genommen rein angelsächsisch anmuten, vielfach keltische Beeinflussung spüren. Als Muster einer solchen Mischgattung sei die berühmte Seeballade *The Royal Oak* angeführt.

Englisch. Seeballade. *The Royal Oak*. — *Die Königseiche*.

(Aufgezeichnet in der Nähe von Haslemere von Clive Carey und Iolo A. Williams; vgl. I. O. Williams: *English Folk-Song and Dance*, London 1935, S. 98f., dort eine kleine Terz tiefer. — Clive Carey notiert durchgehend $\frac{9}{4}$, was mit der Textbetonung schlecht zusammengeht.)

Eingang und Grundriß der Erzählung sind typisch für die ganze Gattung der Seeballaden. Vgl. etwa das Seeräuberlied *The bold Princess Royal*; C. J. Sharp: *Folk-Songs of England*, Book II, London 1908, S. 40.

As we were sail - ing all on the salt seas,
We han't sail'd months past but two or three,
Not be - fore we saw ten Turk - ish sails
And men of war full as big as we.

1. As we were sailing all on the salt seas,
We han't sailed months past, but two or three,
Not before we saw ten Turkish sails,
And men of war full as big as we.

2. "Pull down your colours, you English dogs!
Pull down your colours, do not refuse!
Pull down your colours, you English dogs,
Or else your precious lives you'll lose."

3. Our captain being a valiant man,
And a well-bespoken young man was he,
Cried, "It never shall be said that we died like dogs,
But we will fight them most manfully."

¹⁾ Wilibald Nagel: *Geschichte der Musik in England*, I, Straßburg 1894, S. 100.

7. "Go up, you lofty cabin boys,
And mount the mainmast topsail high,
For to spread abroad of King George's flag,
And to run a risk for to live or die."

5. The fight begun about six in the morning,
And out to the setting of the sun.
Oh! and at the rising of the next morning
Out of ten ships we couldn't see but one.

6. Oh! three we sunk, and three we burnt,
And three we caused to run away,
And one we brought into Portsmouth harbour,
For to let them see we had won the day.

7. If anyone then should enquire,
Or seek to know of our captain's name,
Oh! Captain Wellfounder is our chief commander,
And the Royal Oak is our ship by name.

1. Als wir segelten auf den salzigen Wogen,
Hatten wir nicht mehr als zwei oder drei Monate lang gesegelt,
Als wir zehn türkische Segel sahen,
Und volle Kriegsschiffe, so groß wie wir.

2. „Zieht eure Flagge ein, ihr englischen Hunde!
Zieht eure Flagge ein, ohne Weigerung!
Zieht eure Flagge ein, ihr englischen Hunde!
Sonst wird euer kostbares Leben verloren sein.“

3. Unser Kapitän, ein tapferer Kerl,
Und ein junger Mann von gutem Ruf;
Der rief: „Nimmer soll man sagen, daß wir wie Hunde starben,
Sondern wir wollen sie wie Männer niederkämpfen.“

4. „Hinauf, ihr Mastkorbjungen,
Und steigt zum Großmast-Topsegel hoch,
Weit entfaltet König Georgs Flagge,
Setzt euer Leben ein oder sterbt!“

5. Die Schlacht begann um sechs am Morgen,
Und endete bei Sonnenuntergang.
Oh! und bei Anbruch des nächsten Morgens
Konnten wir von zehn Schiffen nur noch eins sehen.

6. Oh! drei versenkten wir, und drei verbrannten wir,
Und drei schlugen wir in die Flucht,
Und eins brachten wir nach dem Hafen von Portsmouth,
Um die Leute sehen zu lassen, daß wir den Tag gewonnen hatten.

7. Wenn irgendeiner dann sollte fragen,
Oder wissen möchte unseres Kapitäns Namen,
Oh! Kapitän Wohlgeraten ist unser Oberbefehlshaber,
Und die Königseiche heißt unser Schiff.

Seit der normannischen Herrschaft (1066) trat das Angelsachsenum für etwa zwei Jahrhunderte hinter der ritterlich-geistlichen Einheitskultur französischen Prägung zurück. Erst etwa seit dem 13./14. Jahrhundert, etwa gleichzeitig mit den großen religiösen Volksbewegungen, mit Mystik und Bettelmönchswesen, dringt es auch kulturell und musikalisch wieder stärker

ans Licht. Die Wiedererweckung des verkümmerten Volksliedes wurde zunächst durch französische Anregungen gefördert. „Die Kleriker, die in Paris Logik studiert hatten, kehrten mit lateinischen Vagantenweisen, französischen Liedern, Widerklängen höfischer Poesie und volkstümlichen Gesängen, wie den bekannten Noëls, zurück. Aus der Nachahmung dieser beliebten französischen Formen bereitete sich langsam eine nichthöfische, nicht mehr auf Stabreim, sondern Endreim fußende englische Lyrik vor. Als in Frankreich und Deutschland der Minnesang schon eingesetzt hatte, erblühte in England eine zartfeine Liederkunst, von der, wie durch Zufall, einige kostbare Reste auf uns gekommen sind. Sie erstreckt sich über etwa 100 Jahre, von dem Winterliedchen (um 1255), das auf einen Psalter in der Bodleiana mit den entsprechenden Singnoten eingetragen ist, bis zu den Liedern der Harleian Handschrift Nr. 2253 (um 1310), die ein Kleriker zusammengestellt haben dürfte. Beides findet sich in dieser Zeitspanne vertreten: die weltliche und die dem Marienkultus entspringende geistliche Lyrik¹⁾.“ Neben dem Winterliedchen ist der berühmte Sommerkanon *Sumer is icumen in, Lhude sing cucu*²⁾ als ein frühes Zeugnis englischer volkstümlicher Gesellschaftsmehrstimmigkeit (Catches) zu nennen. Seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts blühten die geistlichen und weltlichen *Carols* (Singtänze), von denen besonders manche Weihnachtslieder (*Christmas Carols*) die folgenden Jahrhunderte überdauerten. Nicht nur zu Weihnachten und Neujahr sang man beim fröhlichen Gelage *Welcome yule* und *Noel, noel*: Festlieder und Brauchtumsgesänge füllen den ganzen Kreislauf des Jahres. Die heraufziehende Freizügigkeit *merry old England* kündigt sich in erotischen Parodien von Kirchengesängen an. Die lautjohlenden Männerlieder vermögen freilich die ältere, von Frauen gesungene Liebeslegie nicht zu verdrängen.

Aber erst im 16. Jahrhundert treten Volkslied und Volkstanz auch quellenmäßig breit in Erscheinung. Vor allem sind es die Virginalisten und Lautenisten der englischen Renaissance, die uns in ihren Variationenreihen typische Dokumente von merry old Englands Volksmusik überliefern. Seither reißt der Faden der schriftlichen Überlieferung nicht wieder ab. Gedruckte Tanz- und Liederbücher sind in England wesentlich früher als auf dem Kontinent bekannt. Sie fanden zum Teil auch auf dem Lande Verbreitung, was die Vermischung nicht nur der ständischen, sondern auch der landschaftlichen Kunstbereiche erheblich förderte. Democh bildete sich keineswegs ein Einheitstyp heraus, sondern die Vielfalt der ursprünglichen Wurzelformen blieb im wesentlichen bis auf den heutigen Tag erhalten. Der „vielheitliche“ Aufbau englischer Kultur ermöglichte und begünstigte vielfach Pflege und (mitunter sogar etwas künstlich anmutende) Erhaltung älteren bodenständigen Liedgutes. Instrumentalwerke, Lied- und Tanzsammlungen des 17. bis 20. Jahrhunderts wetteifern förmlich miteinander um die lebendige Erhaltung des Altgutes, dem man im allgemeinen ohne sonderlichen histo-

¹⁾ Bernhard Fehr: Die englische Lyrik; Handbuch der Englandkunde, I. Bd., 1. Teil, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1930, S. 213.

²⁾ Chappell I, S. 10ff. — Melos und Rhythmus in französ. Motettenstil um 1200, aber *Do-Modus* und Terzaufbau. — Über den Kuckuck als Sommerkinder im englischen Lied vgl. Hoffmann von Fallersleben.

rischen Abstand gegenübersteht. Lebendige Überlieferung und museale Rückschau ergänzen und durchdringen einander in hohem Maße. Altes steht neben Neuem, Keltisches neben Angelsächsischem, modernes Dur und Moll neben uralter Pentatonik und mittelalterlichen Kirchentönen. Die Zeitalter und die historischen Schichten durchdringen einander. Das Ganze mutet an wie ein reichbestellter Garten, in dem vielerlei Gewächse nebeneinander wuchern, ohne daß es jemandem einfiele, diese Mannigfaltigkeit einzugrenzen und das freie Wachstum künstlich zu beschneiden.

Eine der schönsten englischen Liebeslegien mag, wie schon die zuvor besprochene Seeschlacht-Ballade, die merkwürdige Wachstumsgemeinschaft von Angelsächsischem und Keltischem erläutern. *The trees they do grow high* ist die Tragödie der Braut, der ihr jugendlicher Bräutigam durch den Tod entrissen wurde. Ohne Frage bestimmt die sehr stetig gefügte, in einheitlichem Schwung entworfene Melodiegestalt in hohem Maße den Versbau, worauf schon I. A. Williams (*English Folk-Song and Dance*, London 1935, S. 38) hinweist. Diese Vorherrschaft des Melodischen erklärt sich vielleicht aus keltischem Ursprung der Liedweise. Keltisch mutet nicht nur die merkwürdige Eindringlichkeit der Zeilenschlüsse an; auch die pentatonischen Umrisse, die die zweite Hälfte der Weise bestimmen und den im ganzen vorhandenen *Re-Modus* (plagal) auf g^1 auflockern, weisen auf gälische Art hin. Doch ist die innere Dynamik ohne Frage angelsächsisch, d. h. verhalten strömend, mit gedehntem, etwas „verspätetem“ Tonansatz. Noch eindeutiger prägt sich die Aszendenzmelodik in einer anderen, phrygischen Lesart der Melodie aus (*Old English Songs and Dances*, London um 1930, nach: *Songs of the West*).

Anglokeltsch, aus Somerset, südlich von Wales. *The trees they do grow high* — *Die Bäume wachsen hoch*.

(Cecil Sharp: *Folk-Songs from Somerset I*, 1904.)



The trees they do grow high And the leaves they do grow green,
Die Bäu - me wach - sen hoch Und die Blät - ter sind so grün,



But the time is gone and past, my love, That you and I have seen,
Doch die Zeit ist lang da - hin, mein Lieb, Daß du und ich uns sahn.



It's a cold win - ter's night, my love, When you and I must bide a - lone,
'sist ne kalte Win - ter - nacht, mein Lieb, Es war - ten du und ich al - lein,



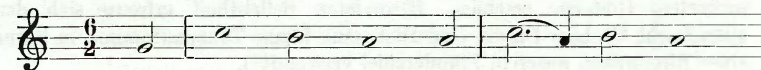
The bon - ny lad was young, But a - gro - wing.
Der hüb - sche Bursch war jung, Halb - er - wach - sen.

Auch englische Volkskunde und Musikforschung zeigen wenig Neigung, die sammelnde Tätigkeit durch sichtende und ordnende Betrachtung systematisch zu ergänzen. Angesichts dieses Forschungsbestandes hält es schwer, eine Übersicht auch nur der Haupttypen und Formen englischen Volkssingens zu vermitteln. So müssen wir uns damit begnügen, das englische Lied in seinen deutlicher faßbaren Erscheinungsformen seit der elisabethanischen Zeit stil-kritisch zu beleuchten.

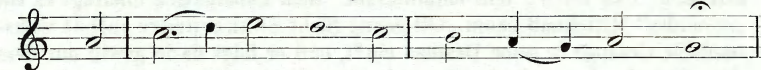
Das ältere englische Lied bewegt sich mit Vorliebe in den Kirchentönen: Dorisch, Mixolydisch, Äolisch; Phrygisch ist recht selten, das Lydische kommt nur gelegentlich in irischen und schottischen Weisen vor¹⁾. Neben die mittelalterlichen Formen (die bezeichnenderweise manche Nachblüten fast bis in die Gegenwart hinein treiben) tritt etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein auffällig „modern“ anmutender, funktionsharmonisch und motivisch aufgebauter Liedtyp, der alle wesentlichen Merkmale des voll-entwickelten Dur und Moll bereits in sich birgt. Der gebundene, maßvoll melismatische Stil der eigentlichen Renaissance ist nur selten vertreten.

Englisch, um 1600. *The leaves be green*. — *Die Blätter grün*.

Im Fitzwilliam Virginal-Book und anderen Sammlungen um 1600 enthalten. Chappell I, S. 154. Nur die Eingangsverse des melodisch reizvollen Liedes haben sich erhalten.



The leaves be greene, the nuts — be browne,
Die Blät - ter grün, die Nüs - se braun,



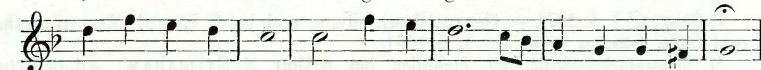
They hang so high they will not — come down.
Sie hän - gen so hoch, sie hän - gen — am Baum.

Um so häufiger begegnet uns in den Sammlungen der Shakespearezeit das derbere, vielfach allemandenartige Tanzlied vom Typ des *Fortune my foe* oder *John, come kiss me now* (Chappell I, S. 76f., 268f.). — Die Klaviervariationen, die Samuel Scheidt über das englische Fortunalied schrieb, nehmen von einer freien, offenbar instrumental (lautenmäßig?) bedingten Abwandlung der Singweise ihren Ausgang.

Englisch, um 1600. *Fortune, my foe*. — *Glück, du mein Feind*.



{ For - tune, my foe, why dost thou frown on me? } Wilt thou I say for
{ And will thy fav - our nev - er bet - ter be? }
{ Glück, du mein Feind, wie fin - ster blickst du drein, } Willst du denn stets nur
{ Wird dei - ne Gunst mir nie ge - wo - gen sein? }



ev - er breed my pain, And wilt thou not re - store my joyes a - gain?
meh - ren mei - ne Pein, Und willst du nie mir Freu - den - brin - ger sein?

¹⁾ Vgl. Iolo A. Williams: *English Folk-Song and Dance*, London 1935, S. 29.

Englisch, um 1600. *John come kiss me now. — John, komm, küsse mich.*



Manche von diesen Melodien dienten auch als feststehende „Töne“ zu Singspielen, Moritaten, Zeitungsliedern, Balladen; zur Fortunaweise sang der Minstrel z. B. ein Lied vom Doctor Faustus. (Andrew Clark; *The Shirburn Ballads* 1585–1616, Oxford 1907, Nr. XV). Im Ausgange des 17. Jahrhunderts treten dann freilich öfters an Stelle der alten Töne excellent new Play-House tunes. Viele Liedweisen Altenglands wurden zugleich als Tanzmelodien gebraucht; eine Hauptquelle dieser Gattung ist die berühmte Sammlung *The Dancing Master*, die John Playford seit der Mitte des 16. Jahrhunderts herausgab, und die bis ums Jahr 1700 in ständig erweitertem Umfange erschien. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der altenglische Cushion-Dance, eigentlich eine kleine Tanzpantomime in Form eines Ringtanzes, unserem Pfänderspiel verwandt¹⁾.

Das Lied merry old England ist durch und durch bürgerlich: wirklichkeitsnahe, teils robust, teils empfindsam. Rein künstlerisch überragt es ein „gesundes“ Mittelmaß kaum. Oft genug flicht Shakespeare selbst volkstümliche Gesänge in seine Dramen ein²⁾, und er folgt darin gewiß nur dem alten Brauche der englischen Komödianten. In *Twelfth-night*, Akt 2, Szene 3 singen Sir Toby, Sir Andrew Aguecheek und der Narr zusammen einen volkstümlichen Kanon (catch). In Akt 5, Szene 1 singt der Narr *When that I was a little tiny boy*, in Akt 2, Szene 3 die von leiser Melancholie überschattete Serenade *O mistress mine, where are you roaming?* Zwei Pagen singen in „Was ihr wollt“ *It was a lover and his lass* (Thomas Morley, 1600), Ophelia singt im *Hamlet* *Bonny Sweet Robin* und *How should I your true love know?* (Akt 4, Szene 5) sowie *And will he not come again* (Akt 4, Szene 5) und *To-morrow is St. Valentines Day*. Den Gesang des Antolycus *Jog on* in *A Winter's Tale* (Akt 4, Szene 2) kennen wir aus einem Druckwerk des Jahres 1650. Desdemona singt in *Othello* Akt 4, Szene 3 *A poor Soul sat sighing* und *Sing, willow, willow, willow. Come live with me* ist das Lied des Sir Hugh Evans in den *Lustigen Weibern von Windsor*. In demselben Stück nennt Mrs. Ford die Melodie vom *Grünen Ärmel* („Green Sleeves“). Viel Lärm um nichts Akt 3, Szene 4 enthält *Light o' Love*, Romeo und Julia Akt 4, Szene 4, *Heart's Ease*.

¹⁾ Chappell I, S. 287f. — Genaue Beschreibung auch bei C. Engel: *Musical myths and facts*, London 1876, Vol. I, S. 183f. —

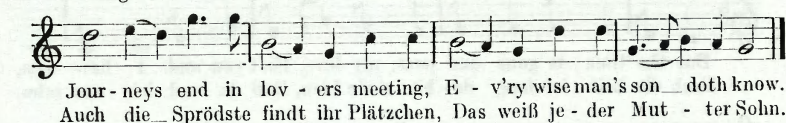
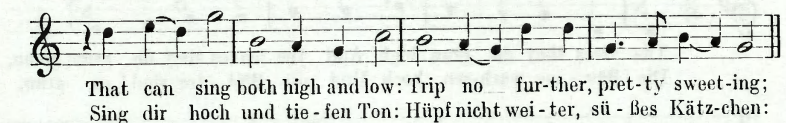
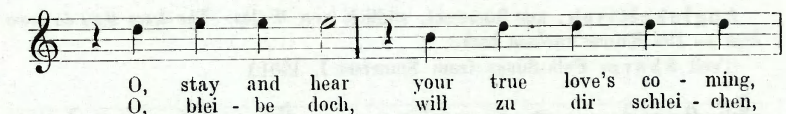
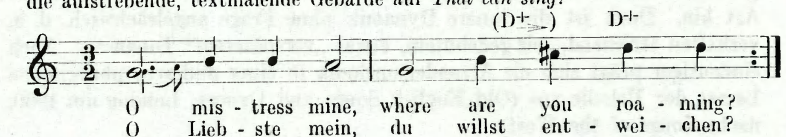
²⁾ Zusammenstellung der Melodien bei Arthur E. Grimshaw: *Altenglische Weisen*, Leipzig, Breitkopf, Bd. I. — G. H. Cowling: *Music on the Shakespearian Stage*, Cambridge 1913. — L. C. Elson: *Shakespeare in Music*, Boston 1912. — E. W. Naylor: *Shakespeare and Music and Shakespeare-Music*. — R. Sigismund: *Die Musik in Shakespeares Dramen; Shakespeare-Jahrbuch*, Jg. 19.

Einige dieser Shakespeare-Lieder finden wir in den Variationen der Virginalisten, so etwa *O mistress mine*, in der Bearbeitung von William Byrd. An beliebten Themen nenne ich noch *Die Fuhrmanns-Pfeife* (*The Carman's whistle*), *Krämers Rundgesang* (*Sellinger's Round*) und *John, komm', küß mich nun* (*John, come kiss me now*) von Byrd, *Mundays Geh' von meinem Fenster* (*Goe from my window*), das von Bull und Byrd bearbeitete *Walfahrerlied Walsingham* und des letzteren Pastoralen *Die Wälder so wild* (*The Woods so wilde*), *In einem grünen Garten* (*All in a garden greene*), schließlich das schon angeführte *Fortunalied* (*Fortune*), das bei Sweetinck und Scheidt (*Von der Fortuna werd' ich getrieben*) wiederkehrt.

Englisch, um 1600. *O mistress mine. — O Liebste mein.* Aus Shakespeares „*Twelfth Night*“, 3. Szene des 2. Aktes, 1599.

(Melodie aus dem Fitzwilliam Virginal Book, Schluß ergänzt nach Thomas Morley: *The First Booke of Consort Lessons*, 1599. — William Chappell: *Old English Popular Music*, Vol. I, London 1893, S. 105f. — Deutscher Text unter Benützung der Übersetzungen von Schlegel und Tieck, Alexander Fischer, Johann Wilhelm Otto Benda und Hans Rothe.)

Dur, Funktionsharmonik! Jeder Ton setzt weich, aber nachhaltig bewegt ein. Typisch für den „Fadenduktus“ der angelsächsischen Rhythmik ist die starke Belastung der Nebenschlagzeiten, vor allem des letzten Viertels. Man beachte auch die aufstrebende, textmalende Gebärde auf *That can sing!*



2. What is love? 'tis not hereafter;	2. Was ist die Lieb'? Gilt nichts für
Present mirth has present laughter;	künftig,
What's to come is still unsure:	Gleich gelacht ist gleich vernünftig.
In delay there lies no plenty;	Was kommen mag, liegt noch gar weit.
Then come kiss me, sweet and twenty,	Wenn ich zög're, so verscherz' ich.
Youth's a stuff will not endure.	Komm denn, Liebchen, küß mich herzlich!
	Jugend hält so kurze Zeit.

Wenig tief gehen die Einwirkungen des (italienisch-französisch-deutschen) Barock, der mehr als äußerliche Zeitmode denn englischer Grundart

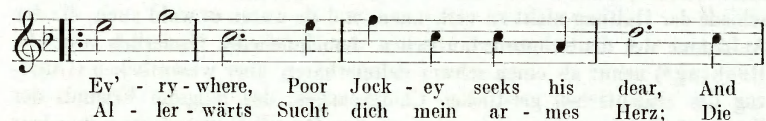
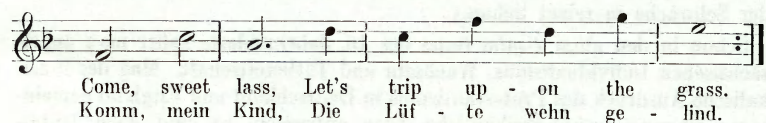
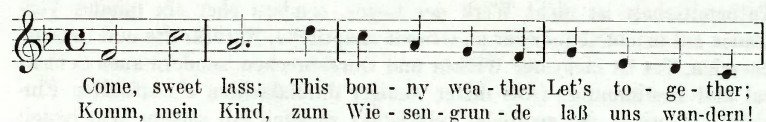
wesensnaher Stil Aufnahme und Verarbeitung fand. Der feste Schritt, das Subordinationsprinzip des Generalbasses steht in ersichtlichem Gegensatz zur freizügigen individualistischen Art. Einzig gewisse harmonikale und motorische Züge der Barockmusik fanden gelegentlich Widerhall, mehr noch im neuenglischen Tanz¹⁾ als im lyrischen Lied.

Englisch, 17. Jahrhundert. *Come, sweet lass. — Komm, mein Kind.*

(In mehreren Sammlungen des 17./18. Jahrhunderts enthalten, auch in der „Beggars Opera“ 1728, Air 51, verwendet. — Chappell II, S. 73f.)

Eines der beliebtesten Liebeslieder des englischen Barock. Typisch für den angelsächsischen Eros erscheint das Motiv der unerfüllten Sehnsucht, überhaupt das Reflektierte, der durchaus „sentimentalische“ Ton.

Die Melodie freilich gibt sich durchaus nicht weltschmerzlich, eher atmet sie noch die Behaglichkeit merry old Englands; daher auch die Umbildung der Weise zum Trinklied in der Bettleroper! Dem Nichtangelsachsen wird wohl zuerst das „Gezogene“ des Bewegungsflusses, die Angleichung der Betonungsstufen („Faden-duktus“) auffallen. Der zweite Formteil kehrt das Kopfmotiv um, vielleicht in Anlehnung an die Melodiebildung mancher Barocktänze, im übrigen als Ausdruck der typischen englischen Vorliebe für kleinmotivische Variierung.



2. On our green
The loons are sporting,
Piping, courting:
On our green
The blithest lads are seen:
There, all day,
Our lassies dance and play,
And ev'ry one is gay
But I, when you're away.

2. Rings im Hain
Die Burschen froh im Spiel sich tummeln,
Rings im Hain
Die Mädchen schlank und fein.
Dort und hier
Den Reigen tanzen wir,
Und jedermann ist froh,
Nur ich späht' traurig aus nach dir.

¹⁾ Vgl. meine Geschichte der Gigue, Leipzig 1924, S. 24f.

3. There is none
That can delight me,
If you slight me;
All alone,
I ever make my moan.
Life's a pain
Since by your coy disdain,
Like an unhappy swain,
I sigh and weep in vain.

4. I could be
Right blythe and jolly;
Melancholy
Ne'er should be
My fatal destiny,
If I might.
But have my love in sight,
Whose angel-beauty bright
Was ever my delight.

3. Allezeit
Bin ich der Liebsten treu verbunden,
Allezeit
Ist Sehnsucht mein Geleit:
Wär' sie hier,
Mein Herz zerspränge schier
Vor Glück und Freud;
Denn engelschön, entzückend scheint
sie mir.

(3 und 4 zusammengezogen.)

Erst die Puritanerzeit bringt Weisen, die von betriebsam forteilender, sich nirgends Ruhe gönnender Bewegung erfüllt sind. Auch was an Sprossen aus der kontinentalen und englischen Kunstmusik des 18. Jahrhunderts im englischen Liede Wurzel schlug, brachte keine grundsätzliche Umschichtung herauf.

Die deutsch-niederländisch-französische Art, weltliche Liedtexte ins Geistliche zu verkehren, war im England der Renaissance anscheinend nicht sonderlich geschätzt. Nur vereinzelt hören wir von geistlichen Bearbeitungen englischer Lieder und Balladen im 16. Jahrhundert, ein Beispiel *The mul brown maid* bringt Child (IV, 144). Tieferen Eingang fanden die „Moralisationen“ in Schottland. Auf angelsächsischem Gebiet scheint erst das Sektenwesen des 17. Jahrhunderts die geistlichen Verkehungen gefördert zu haben. An der Spitze stehen die seit 1651 wirkenden Muggletonianer¹⁾. Im Jahre 1829 veröffentlichten Joseph und Isaac Frost in London *Divine Songs of the Muggletonians, in grateful praise to the Only True God the Lord Jesus Christ*. An weltlichen Liedweisen findet man hier u. a. *By a prattling stream on a midsummer's eve — When I spent all my money I gained in the wars — Cupid, god of soft persuasions — Dear Cloe, come give me sweet kisses*.

Am Liede der letzten vier Jahrhunderte lassen sich manche Wesenszüge angelsächsischen Volkstums unschwer ablesen. Schon in den Weisen merry old Englands ist ein Grundton der Weltlichkeit, Weltständigkeit, des bürgerlichen Individualismus nicht zu überhören. Durchschnittlich muten die Melodien läßlich und large an: wohl darf der Sänger beherzt zupacken, aber die rhythmische Präzision französischer, die hingebende, mitunter ekstatische Art deutschen Singens sind unbekannt. Das Herrentum des Sängers der Musik gegenüber bleibt in jedem Ton gewahrt. Man nimmt die Tonwelt als ein handliches Instrument innerweltlicher Bewährung, als eine vitale Kraftquelle, und fern liegt jeder Gedanke an ihre überindividuelle Mission, Gemeinschaftsbildung, metaphysische Existenz. Von außermusikalischen Kräften ist eigentlich nur der Bereich des Moralischen gelegentlich mit beteiligt.

¹⁾ Carl Engel: *Musical Myths and facts*, London 1876, Vol. I, S. 219f.

So hat denn auch Musik als Ganzes betrachtet erstlich eine lebensfördernde, unproblematische Aufgabe zu erfüllen. „Als Kunst gilt hier nur Malerei, Schnitzerei oder Architektur“, schreibt Chopin¹⁾ 1848 aus England; „... Musik ist Profession, nicht Kunst, und niemand wird einen Musiker einen Künstler nennen...“ Wohl vermag das Lied in hervorragendem Maße der Geselligkeit zu dienen, aber eine höhere gemeinschaftsbildende Mission, wie sie etwa der deutsche Sänger fordert, wird kaum jemals in Erwägung gezogen. Diese Bejahung des Vitalen bedeutet zugleich eine vorzüglich sensualistische Wertung des Klangsinnlichen, dem man, soweit es eben sinnlich faßbar zutage tritt, eine verhältnismäßig große Selbständigkeit bereitwillig zugesteht.

Aus dem „Pragmatismus“ des englischen Hörers erklärt sich die frühzeitige Hinneigung der Kunstmusik zum Popularen, „Umgangsmäßigen“, Volkstümlichen. In ihm sieht man das natürlich Gewachsene, schätzt man das leicht Faßliche. Dennoch gab und gibt es keine romantische oder symbolistische Einstellung zum Volkslied. Die Virginalisten bemächtigen sich seiner unbekümmert, sie verklären das Liedgut nicht wie die Mystiker der niederländischen Mensuralmusik, sondern verarbeiten den gegebenen Stoff in ihrer handfesten Variationskunst. Auch in diesem Punkte gilt die Feststellung, die Becking²⁾ der englischen Musikanschauung ganz allgemein widmet: „Sie haben sich die Musik untertan gemacht, und denken nicht daran, sie sich über den Kopf wachsen zu lassen.“

Wenn man von Utilitarismus spricht, so darf man freilich die subjektive Erlebnisbereitschaft und Erlebnisstärke nicht unterschätzen, die in dieser Musikanschauung liegt. Nicht die englische Musikalität als solche ist fragwürdig, wie oft irrigerweise behauptet wird; fragwürdig ist höchstens der „Mangel an Dionysischem“; es fehlt an Bereitschaft zur Verklärung, Erhebung des Musikalischen als einer Wirkungsform eigenständiger Kunst. Die Feststellung gilt zum mindesten für weite Bezirke der englischen Musikbegabung seit dem 16. Jahrhundert. Seit jener Zeit vollzog sich die Säkularisierung des Musikalischen so gründlich und restlos, daß dem Tonreich kein Schimmer überweltlicher Glorie erhalten blieb. Fortab ist die Musik dem Engländer in der Hauptsache nur Lebensdienst, Mittlerin von Vitalwerten. In dieser Hinsicht mag ihre Kraft oft sogar eindringlicher, unmittelbarer gespürt werden als bei uns: „music thrills us with a strange delight“.

Ein Grundzug angelsächsischen Wesens spiegelt sich aufs eindrucksvollste in den Liedweisen: jene Tatbereitschaft und Wirkungssicherheit, die das englische Volk von jeher als ein „politisches“ kennzeichnete. Auffälligstes Merkmal englischen Liedtones ist betonte Wachheit. Selbst sentimentale Melodien haben etwas Munteres, Beherzt-Aktives, unmittelbar Lebendiges. Obwohl die „Ansätze“ im englischen Singen vergleichsweise lässig-weich, jedenfalls nicht stoßartig erfolgen, ist ihnen doch eine bemerkenswerte Zähigkeit in der Weiterführung eigen. Man könnte von „teigiger“ Rhythmik sprechen, denn fadenartig ziehend, aber mit gleichförmigem Nach-

¹⁾ Ges. Briefe, hrsg. von Guttry, München 1928, S. 424 f.

²⁾ Gustav Becking: Englische Musik; Handbuch der Englandkunde II, Frankfurt a. M. 1929, S. 200.

druck bildet sich der rhythmische Schlag. Die in der Wesensart der westgermanischen Völkergruppe tief verwurzelte Dynamik wird auf diese Art an allzu sinnfälliger Auswirkung gehindert. Alles Ekstatische, Eruptive, Ausbrechende ist englischer Gestaltung fremd. Nur eine gleichmäßige Bewegtheit ist dem Gefühlsausdruck verstattet. Der beharrende Wille auferlegt allem Sinnlichen sein ausgleichendes Gesetz. Gegenüber der erhellenden, durchdringenden Vernünftigkeit der französischen Musik bestimmt sich das Wachsein der englischen als Wachheit des Willens (nicht des Logos).

Wenn man von der Tatbereitschaft und Willenszähigkeit des englischen Volkscharakters spricht, so ist freilich nicht zu übersehen, daß diese Anlagen eigentlich paradoxerweise einem passiven Wesensgrunde entspringen und diese Polarität ihres Ursprungs auch in der Auswirkung niemals verleugnen. Bekanntlich lautet der Weisheit letzter Schluß im Inselreiche: to muddle through (sich durchmuddeln, sich schlecht und recht durchschlagen). Tat ist letztlich fast wieder Erleiden; man tut was man kann, aber nicht früher als unbedingt notwendig und nicht nach vorgefaßtem Plane. So gibt sich auch die Grundbewegtheit englischer Rhythmik: zäh, aber doch verhalten; akzentarm, beharrungskräftig, aber letztlich ohne vorbestimmte Zielpunkte. Tatbereitschaft ist nicht Werk des Logos, sondern eher ein blindes Vertrauen auf mächtige (obzwar im Grunde chaotische) Naturkräfte und Lebensenergien, Tat ist nicht nur Willkür und Durchbrechen, sondern auch Schicksal und Bestimmung. (Aus dieser weniger durchdachten als erfüllten Einsicht entspringt der englische Lebenstakt zugleich mit seinem Widerspiel: der Schwäche in reiner Schau.)

Schon in den alten *Psalm tunes* des 16. Jahrhunderts spürt man angelsächsischen Individualismus, Wachsein und Tatbereitschaft. Mag der musikalische Ausdruck des Protestantismus in Deutschland und England gemeinsame emanzipatorisch-freiheitliche Züge aufweisen, so sind doch Unterschiede der Haltung nicht zu verkennen, und sie waren es wohl auch, die der Aufnahme des deutschprotestantischen Gemeindeliedes hinderlich waren¹⁾. Becking²⁾ nennt als einen schwer definierbaren, aber wesentlichen Grundzug des altdeutschen geistlichen Chorgesanges: das religiöse Erlebnis der Ergebenheit. Genau so wenig wie man den Begriff Gottvertrauen in seiner ursprünglichen Sinnfülle ins Englische übertragen kann, läßt sich diese Hingabebereitschaft an ein Allgemeines, Überindividuelles, die das deutschprotestantische Bekenntnislied in sich trägt, nach dem Inschreich verpflanzen. Hauptwerte der geistlichen Melodien sind nach englischer Selbsteinsicht dignity und beauty, Würde und Schönheit. Man sieht, daß außer dem religiösen Bekenntniswert Mächte des kollektiven Geltungstribs, der Repräsentationssphäre, aber auch eine unverkennbare Eigenständigkeit des Ästhetischen von Bedeutung sind.

Melodische Wendungen ins Ungewisse führt Becking (l. c. S. 214) als Zeugnisse für die Eigenkraft angelsächsischer Melodik an. Man wird diese

¹⁾ Ein vergeblicher Versuch wurde schon um 1539 unternommen: Miles Coverdale, *Ghostly psalmes and spiritual songs*.

²⁾ Gustav Becking: Englische Musik; Handbuch der Englandkunde II, 1929, S. 200.

Bewertung nicht im Sinne besonderer Ausgewogenheit oder organischer Gesetzlichkeit zu verstehen haben. Eher möchte man von Sprunghaftigkeit, Einsatzbereitschaft, Eigenwilligkeit sprechen. Eine Reihe dieser Züge wurzelt zwar formal im keltischen Melodiebestand und ist von dorthier ins angelsächsische Gebiet hinübergedrungen, aber gerade in den englischen Umprägungen zeigt sich oft um so deutlicher das Abenteuerliche, Kühne, ja Groteske dieser Wendungen¹⁾. Sie sind beredte Zeugnisse englischer Wachheit. Die Freude am Umgestalten, an unerwarteten Abwandlungen, im neueren Liede auch an der Synkope (*scotch snap, ragtime*) sind immer wiederkehrende Züge englischer Volksmusik. Mehr noch als die Lieder sind die Tänze erfüllt von der Lust an der Groteske. Im rhythmischen Bilde überraschen den deutschen Hörer gewisse Eigenwilligkeiten, mitunter fast „spleenig“ anmutende Betonungsverhältnisse. Gern füllt man den Takt „bis zum Rande“ mit annähernd gleichstarken Schlägen, auch Unterteilungswerten. Doch ist Eigenwilligkeit niemals mit Schärfe gleichzusetzen, denn eine gewisse Stumpfheit des Affektlebens („englisches Phlegma“) ermöglicht offenbar die Überwindung von Widerständen auf lange Sicht.

Vor allem schätzt man die immer erneute Umprägung, dynamische Variierung von Elementarmotiven, als Ausdruck willkürlicher Hervorbringung. Fast wird der Klang zum Gerät, zum dienstwilligen Werkzeug menschlicher Zwecke. Man darf ihn nach Belieben kneten, überformen, umprägen (vgl. die bekannten Dehnungen und Umfärbungen der englischen Selbstlaute). Schon vor der Virginalistenzeit regt sich in Kunst- und Volksmusik des Inselreiches deutlich die Freude am Variieren, Umprägen, willkürlich-spielerischen Eingreifen. Zusammen mit dem motorischen Element (das nachdrücklich seit dem 17. Jahrhundert, in Ansätzen allerdings auch schon vordem sich ausprägt) bringt daher das englische Lied vor allem die Elementarmotivik zu höchster Ausformung. Schärfer als in kontinentalen Weisen sondern sich die motivischen Bausteine. Polymorph, wie eine Reihe gleichstrebender „Monaden“, bildet sich die Melodie; der Sinn für Linienganzheit ist daher oft schwach. Polymorph erscheint auch die Vielzahl der Binnenkadenzen. Harmonikale Zielstrebigkeit tritt namentlich seit dem 16. Jahrhundert scharf hervor.

Der englische Individualismus ist bekanntlich Pluralismus, d. h. er geht von der konkreten Mannigfaltigkeit und Vielheitlichkeit der Individuen aus, nicht von der „prästabilierten Harmonie“, der Gemeinschaft. Gemeinschaft ist vielmehr zunächst soviel wie freiwilliger Zusammenschluß, *conformity*. So wird man mit Becking (l. c. S. 216) den früh bezeugten Kanon als eine „klubmäßige“ Form des Gemeinschaftsmusizierens gleichberechtigter Individuen deuten dürfen. Und so ist es auch verständlich, daß aus dieser Geselligkeitsmusik keine Hochblüte der Polyphonie nach Art der Niederländer erwachsen konnte.

¹⁾ Besonders reich an solchen Wendungen sind die alten, heute fast ausgestorbenen Arbeitsgesänge der Seeleute. Man vgl. etwa das berühmte *Lowlands away* bei Richard Runciman Terry: *The Shanty Book*, Part I, London 1921, Nr. 6. — Siehe auch Gerhard Pallmann: *Shanties und Seemannslieder*; *Die Musik*, 30. Jg., Juni 1938, S. 577 ff.

Gleichviel, ob nun die Wurzeln der alten Mehrstimmigkeit des Inselreiches angelsächsische oder vorangelsächsisch-keltische waren: sicher ist, daß englische Kunst- und Volksmusik schon frühzeitig einen gewissen Hang zum Harmonikalen ausprägten. Ohne die von der westeuropäischen Organalkunst ausgehenden Anregungen zu unterschätzen, wird man doch feststellen dürfen, daß vor allem der Sinn für Terz- und Sextklänge, wie er schon im hochmittelalterlichen Organum, in *gymel* (Zwiegesang) und *Fauxbourdon* des 13. bis 15. Jahrhunderts zutage tritt, eine angelsächsische Sonderveranlagung für die Harmonik der „unvollkommenen Konsonanzen“ verrät. Von diesem Leitbegriff der altenglischen Musiktheorie ausgehend, umschreibt G. Becking (l. c. S. 216 f.) eindrucksvoll das Klangideal der englischen Kunstmusik. Man darf hinzufügen, daß diese Eigenart auch für das volkstümliche Musizieren von Bedeutung war. In diesem Zusammenhang ist auch an den uns schon geläufigen Vorrang der Terz im Melodieaufbau zu erinnern.

Französisch. A. Psalm 134. 1551.

(Les Pseaumes mis en rimes françoises par Clément Marot et Theodore de Beze, Lyon 1570. — Deutscher Text nach Lobwasser, 1584.)

Englisch. B. Psalm 137. 1556.

(The Whole Booke of Psalmes, Collected into English metre by Tho. Stern[hold], Joh. Hop[kins] and others, London 1586.)

In einem nordamerikanischen Gesangbuch (*Songs for the Sanctuary, or Hymns and Tunes for Christian Worship*, New York and Chicago 1874, S. 30) findet sich die fast unveränderte französische Melodie mit dem Text *Praise God, from whom all blessings flow*. Hier dürfte es sich, ebenso wie bei der Lobwasserschen Umdichtung, um eine rein literarische Übermittlung handeln.

Der englische Psalmtext entspricht im großen und ganzen dem deutschen *An Wasserflüssen Babylon*, die Melodien sind jedoch verschieden.

Dagegen ist die umrißhafte Ähnlichkeit der Melodien A und B unverkennbar. Die um wenig Jahre ältere französische Weise bildet das Muster. Doch spricht die Fassung B unverkennbar angelsächsische Mundart. Gegenüber A ist ihr Tonraum nach der Höhe geweitet, und auch die zeitlichen Erstreckungen erscheinen gedehnt. Tonraum und Zeit erscheinen im Französischen wie ausgemessen, wogegen B freizügiger, ausdrucksvoller, aber auch willkürlicher verfährt. Trotz polymetrischer Eingänge zeichnet sich in A ein rationales Taktgefüge deutlich ab, wogegen die rhythmischen Bildungen in B keiner allgemeinen Gesetzlichkeit sich unterordnen, sondern im Anschluß an den Ausdruckswert des jeweiligen Textwortes freischaltend über den Zeitstrom verfügen. (Dehnungsrhythmik, ähnlich wie im deutschprotestantischen Choral, aber aktiver, weniger besinnlich.) Auch die elementarmotivischen auftaktigen Neuansätze auf erreichter Höhe hat die englische Lesart mit deutschen und niederländischen Melodien gemeinsam. Der Bewegungsduktus ist in A scharf zielstrebig, die Kadenzen werden durch ein entschiedenes Auf und Ab in der Bewegung paarig gegeneinandergestellt, in B ist die Kadenzbildung mannigfacher, offenbar schätzt man die straffe Vereinheitlichung, das Antithesenhafte, Zugespitzte der französischen Art nicht. Während in A das Tetrachord raumabgrenzend und gerüstbildend wirkt, schiebt sich der Tonraum von B in der Hauptsache terzmäßig. Die allgemeine Bewegtheit erscheint in A verhältnismäßig spitzig, in B mehr breitausladend und schwelend¹⁾.

¹⁾ Vgl. hierzu die ausgezeichnete Charakteristik von Gustav Becking: *Englische Musik*; *Handbuch der Englandkunde* II, 1929, S. 218 f.

A

8 Or - sus ser - ui - teurs du Sei - gneur,
Ihr Knecht des Her - ren all - zu - gleich,

B

8 When as we sate in Ba - by - lon,

8 vous qui de nuit en son hon - neur,
den Her - ren lobt im Him - mel - reich,

8 the ri - vers round a - bout, and in re - mem - brance

8 De - dans sa mai - son
Die ihr in Got - tes

8 of Si - on the teares for grief burst out: We hangd our Harps

8 le ser - uez,
Haus bei Nacht

8 and In - struments the wil - low trees u - pon, for in that

8 louez - le, et son nom es - le - uez.
als sei - ne Die - ner hüt't und wacht.

8 place men for their use had plant - ed ma - nie one.

An Wasserflüssen Babylon / da saßen wir mit Schmerzen;
als wir gedachten an Zion, / da weinten wir von Herzen.
Wir hingen auf mit schwerem Mut / die Orgeln und die Harfen gut
an ihre Bäum der Weiden, / die drinnen sind in ihrem Land;
da mußten wir viel Schmach und Schand / täglich von ihnen erleiden.

Schweden.

Dem schwedischen Liede ist ein sehnsüchtiger, in die Ferne und Weite strebender Grundton eigen. Das Ringen mit dem Stoff, das in deutscher und englischer Volksmusik vielfach als entscheidende Gestaltungsfrage hervortritt, ist hier kaum bedeutsam. Aus schwedischen Melodien spricht keine betriebsame Welttätigkeit wie aus den englischen Weisen, kein Überfließen des Gefühls ins Allgemeine, Kollektive wie aus deutschen Liedern. Etwas Bruchstückhaftes, Andeutendes, Verzicht auf das bergende Gehäuse geschlossener Formen ist ein oft zu beobachtender Wesenszug. Stimmungen der Verlorenheit, ein Weitendrang, der alle Verwirklichungen im Endlichen überfliegt, kennzeichnen die besten Lieder des Nordlandes. Depressives Moll überwiegt in den älteren Liedern bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Ein schwermütiger, verhalten-elegischer Ton durchdringt auch die epischen Gattungen.

Der allgemeinste Stimmungshintergrund des schwedischen Liedes läßt sich am ehesten aus einem immer erneuten Spannungszustand zwischen Weltlichem und Überweltlichem, Endlichem und Transzendentelem begreifen. Auf der einen Seite die bekannte Großzügigkeit, Sinn für breite und gediegene Lebensform, Repräsentation, auf der anderen eine teils praktische, teils mystisch betonte Religiosität. Von der Gestalt der hl. Brigitta von Vadstena bis zu Swedenborg, Strindberg, und dem Sektenwesen des schwedischen Protestantismus wird man immer aufs neue dieser mystisch-transzendentalen Unterströmung im schwedischen Geistesleben begegnen. Besonders auch für die schwedische Volksmusik gilt diese Polarität. Unmittelbar neben der breiten Lustigkeit der Tanzlieder und Spielmannsweisen stehen die meist dunklen, elegischen Töne der schwedischen Lyrik und Ballade. Hier gilt in vollem Maße eine Beobachtung von Hellmuth Dix¹⁾: „Das schwedische Volk verbindet... mit einem praktischen Sinn für alle Dinge dieser Welt eine Neigung zum Unberechenbaren, mystisch Gefühlsmäßigen in den letzten Dingen des Daseins.“ Derselbe Autor spricht (S. 39) von der starken Begabung des Schweden für die Lyrik, in welcher wiederum das Irrationale seines Wesens zur Geltung kommt. Wir dürfen hinzufügen, daß selbst den altschwedischen Epen und Balladen solche lyrisch-stimmungshaften Züge nicht fremd sind.

Eine ähnlich geartete Polarität liegt im Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft, der individuellen Regung zur Überlieferung. Man weiß, daß der Schwede ähnlich wie der Engländer gern an alten Formen und Ein-

¹⁾ Hellmuth Dix: Das schwedische Volk und die Grundzüge seines Charakters, Berlin-Dresden 1936, S. 38.

richtungen festhält (Dix, S. 28). So auch im Lied. Viele Stoffe, auch Melodien sind alt, ohne jedoch dermaßen als museale Reliktformen zu wirken wie etwa vielfach dänisch-färöisches und norwegisch-isländisches Altgut. Mit dem wurzelhaften Persönlichkeitsgefühl und Freiheitssinn des Schwedentums hängt es zusammen, daß hier weder Feudalismus noch Absolutismus im Sinne festländischer Entwicklung Eingang finden konnten. Stets blieb die „rechtliche Freiheit des gemeinen Mannes“ — bekanntlich eine der Grundlagen altgermanischer Gesellschaftsverfassung — in den Grundzügen gewahrt. Dieser gesunden bürgerlichen Grundlage verdankt das schwedische Volk einen auch heute noch bewahrten Abstand von der „rationalen Bürgerlichkeit“ des 19. Jahrhunderts (Dix, S. 13). Schon 1335 wird die Leibeigenschaft laut Gesetz aufgehoben. Die politische Gemeinfreiheit begünstigte ohne Frage, wie schon Talvj (l. c. S. 281f.) erkannte, selbstschöpferische Regungen der schwedischen Volkskunst. Auch ist es so durchaus erklärlich, daß die Heldenlieder (Kaempeviser) feudalen Ursprungs in Schweden längst nicht so reich und eigenartig vertreten sind wie in den skandinavischen Nachbargebieten. Wohl lassen sich Adels- und Bauerndichtung textphilologisch scheiden, aber im ganzen genommen sind die Grenzen doch verfließend. Die individualistische Grundlage gibt sich schon im Altschwedischen darin kund, daß die typischen Spielmannseingänge wie *Ich will euch eine Weise singen* oder *Kommt all im Kreis und hört mir zu* usw. größtenteils fehlen. Ebenso fehlt die Berufung auf ältere Gesänge, die die Traditionsverbundenheit des färöischen und isländischen Sängers kennzeichnen. Schon Talvj (S. 340) bemerkt sehr treffend, daß das schwedische Lied keine Spur des Professionellen zeigt. Bäuerliche Naturwüchsigkeit atmet auch bekanntlich die schwedische Sprache, die einen ursprünglichen und wenig abgeschliffenen Charakter und eine starke Musikalität bewahrt hat (Dix, S. 25). In der schwedischen Volksmusik findet dieses Freiheitserlebnis immer aufs neue ausdrucksstarke Gestalt. Stets spürt man als Gegengriff zur Überlieferung das Bemühen um die individuelle Gebärde. Oft erscheinen daher dänische oder norwegische Formen fast abgezurrt gegenüber dem frei ausschwingenden Ausdrucksbedürfnis der schwedischen Melodik.

Der älteste, in seinem Grundbestand fraglos heidnische Stilkreis der schwedischen Volksmusik erschließt sich uns in den zahlreichen, noch heute gesungenen und gespielten Hirtenweisen und Viehlockrufen. Hier tritt uns — ähnlich wie in Norwegen, Island und in den ältesten Instrumentalmelodien und Gesangsweisen der Alpenländer — eine *fa*-haltige, tritonusbetonte Melodik entgegen. Über ihren Zusammenhang mit der alten hirtenkulturellen Rindentrompete (Alphorn) belehren uns einmal das heute noch in Skandinavien geübte Spiel auf Horninstrumenten verschiedenster Art. Noch sprechender sind die sprachwissenschaftlichen Angaben. Lure bedeutet norwegisch soviel wie Blasinstrument aus Holz, auch das dänische lud oder ljud = Horn, Trompete, Posaune deutet auf ein altnordisches Blasinstrument „aus einem hohlen Stock“¹⁾ hin. Aufbau und Tonart der Hornweisen sind freilich anders geartet als in Westskandinavien. Der eigentliche *Fa*-Modus

¹⁾ H. S. Falk und Torp: Norwegisch-dänisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg 1910.

fehlt, oder er erscheint nur zu Beginn der Melodien. Offenbar lag der schwedischen Art die festausschreitende, raumabgrenzende, vom Prinzip des Schrittmasses ausgehende Bewegungsform altnorwegischer und isländischer *Fa*-Melodik nicht. Immerhin ist eine gemeinschaftliche Grundlage erkennbar. Im ganzen erscheinen die schwedischen Weisen gegenüber den norwegisch-isländischen als Melodiegut etwas jüngerer Prägung.

Schwedisch. Malung. Dalarne 1907.

Hirtenweise (Vallät), auf dem Horn geblasen und melodieverwandter Viehlockruf: *Här ä den du letar ätte. — Hier ist die, die du suchst.*

(Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade, 3. Heft, Stockholm 1924, S. 94, Nr. 853 und S. 97, Nr. 865.)

Beide Melodien beginnen im horneigenen *Fa*-Modus, schließen jedoch — und dieser Schluß ist typisch für eine weitverzweigte Gruppe schwedischer Hirtenweisen — auf *Mi*: ungefestigter, etwas „offener“ Ausklang, wie ihn auch schwedische Lieder bevorzugen. Kein tetrachordales Gerüst, wie in den norwegisch-isländischen *Fa*-Melodien, sondern Terzaufbau! Man beachte auch die „langhallenden“ Endungen.

Langsam.



Här ä den du le-tar ätte. Le-ta in-te läng-re!
Hier ist die, die du suchst. Su-che nicht län-ger!

Schwedisch. Viehlockweise aus Mora in Dalarne (Dalekarlien). *Åh Liss', åh Kalvår, kumm!*

(A. P. Berggreen: Svenske Folke-Sange og Melodier, III. Bd. Kopenhagen 1861, Nr. 123, nach R. Dybek: Svenska Folkmelodier, Stockholm 1853—56.)

Gerufen werden die Kleinkuh (Liss' = Lisskua) und die Kälber. Freier „rezitativischer“ Vortrag.

Wie im altnorwegischen Viehlockruf ist der allgemeinste (und sicher uralte) Grundriß zwiefältig: Gegensatz zwischen wortgezeugter Eröffnungsformel und melismatisch bewegter Endvokalise.

Aber die schwedische Art erscheint als jüngere Prägung: ihr fehlen textlich die mythisch-zauberischen Anspielungen; der „Rufteil“, nach Ausweis vergleichender Forschungen¹⁾ sicher das Kernstück der uralten, hirtenkulturellen Grundform, ist auf eine kurze Eröffnungsformel zusammengeschrunpft, die Tonart zeigt Einwirkungen des jüngeren Moll (*gis*¹⁾).

Typisch schwedisch sind Terzaufbau ($a^1-c^2-e^2-g^2$), Großumfang (e^1-g^2), langausgedehnte weibliche Endungen verbunden mit agogischer Rhythmik in der Vokalise.

Lockrufe desselben melodischen Grundtyps, mit der Kernleiter $\boxed{e^1}$ (g^1) $a^1 h^1 c^2 d^2 e^2$ teilt Richard Dybek mit (Runa, Stockholm 1849, S. 43, Beisp. 2—4).

¹⁾ Wolfgang Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns, SVk Mw, Bd. 2, Kap. II (Kuhreigen).

Andante.

Åh Liss', åh kal - vär, kumm! Åh, åh, åh, åh,
o, o, åh, Åh, o, åh, åh, o!

Schwedisch. Mattmar. Jämtland. Hirtenweise, auf der Klarinette gespielt.
(Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade, 1. Heft, Stockholm 1926, S. 128, Nr. 261.)

Die schöngeschwungene Linie zeigt noch ausgeprägter die typische Mischtonalität aus (Hypo-)Dorisch und Moll (Wechsel vom Unterganzton und -halbton), allerdings ohne die dorische Sexte (fis).

Hauptstruktur: Terzschichtung. Tetrachordale Nebenstützpunkte.
Langsam.

Tul - le lul - le lo - va. Tolf man i sko - ga;
tolf man ä - ro de, tolf svärd bär - ra de, skäll - kon bin - da de,
lös - fä dän - ga de, Liss - Kers - tin ta med våld.

Ein Viehlockruf aus Uppland steht in seiner einförmigen Rezitationsmelodik dem norwegischen Grundtypus besonders nahe. Vgl. S. 169.

Schwedisch. Uppland. Viehlockruf: *Tulle lulle lova*.
(K. P. Leffler: Folkmusiken i Uppland; Uppland, Sammelwerk, Uppsala 1908, 2. Bd., S. 432.)

Tul - le lul - le lo - va. Tolf man i sko - ga;
tolf man ä - ro de, tolf svärd bär - ra de, skäll - kon bin - da de,
lös - fä dän - ga de, Liss - Kers - tin ta med våld.

Tulle lulle lova. Zwölf Mann im Walde;
Zwölf Mann sind sie, Zwölf Schwerter tragen sie,
Schellenkuh binden sie, Loses Vieh schlagen sie,
Klein Christel nehmen sie mit Gewalt.

Heidnische Gebräuche klingen nach Norlind im schwedischen Ringtanz und „Tanzspiel“ nach; das Erotische fand hier ausgeprägte Betonung. Noch heute sind in Schweden „Singspiele“ lebendig, die eine jüngere Fortbildung der mittelalterlichen Tanzballade darstellen. Eine Reihe von Spielen stellt die Beschäftigungen des Landlebens wie Hafersäen oder Mähen nach Art unserer Kinderspiele dar. Noch stärker ist der dramatische Einschlag in den Ringtänzen, bei denen die Teilnehmer gewöhnlich ein liebendes Paar umschließen, das den Inhalt der Ballade mimisch darstellt. Das Melodiegut der instrumentalen Tanz- und Spielmannsmusik hingegen ist größtenteils sehr viel jünger. In ihm spiegeln sich stärker als im Liede fremde Einflüsse. Im 12. und 13. Jahrhundert gab Frankreich die Vorbilder, seit dem 14. trat Deutschland stärker hervor. Späterhin machten sich auch italienische und vor allem polnische Anregungen (Polska) bemerkbar.

Nächst den Hirtenweisen bilden die naturmythischen Lieder altes, in vorchristlichen Anschauungen verwurzelter Gut. Unaufhörlich kämpft der Mensch gegen die feindlichen Mächte der Natur, oft zieht es ihn hinein in das spukhafte Treiben der Elfen, Trolle, Riesen, Meerfrauen und Totengeister (Fylgjen). Über den meisten Begebenheiten liegt das unheimliche Zwielicht der Dämmerstunde (Ottetid). Norlind¹⁾ stellt acht schwedische Lieder zu einer Gruppe zusammen, die aller Wahrscheinlichkeit nach im Norden entstand: *Herr Magnus, Elfenritt, Erbkönigs Tochter, Der Jüngling und die Meerfrau, Der Nix und die Jungfrau, Die Kraft der Harfe, Agnele, Die in den Berg Entrückte*. All diese Gesänge handeln von der Entführung eines Jünglings oder einer Jungfrau durch Naturgeister. Dabei zeigt der schwedische Volksglaube im allgemeinen eine Vorliebe für Wasserwesen, der dänisch-norwegische für Berggeister. Als Muster für die ganze Gattung sei der Inhalt des Liedes von der Kraft der Harfe angeführt: Eine Braut weint, weil sie an ihrem Hochzeitstage ertrinken soll. Obwohl der Bräutigam die Brücke sichert, ertrinkt sie. Der Bräutigam nimmt nun seine Harfe und spielt; der Nix muß seine Beute wieder herausgeben.

Unter den mannigfachen Naturgeistern nimmt der dem feuchten Element entsteigende Neck durch seine Musikbegabung besonderen Rang ein. Oft erscheint er geradezu als ein ins Märchenhafte abgesunkener Kulturheros, ein nordischer Apollo oder Orpheus. Besonders berühmt ist der schwedische Neck namens Strömkarl (Flußmann) oder der oberste Felekarl (Fiedelmann), der sich mit Vorliebe bei Wasserfällen und Mühlen aufhält, und den unwiderstehlich zum Tanze fortreißenden Elfvaler oder Strömkarlslag aufspielt. Nur zehn Variationen darf man mittanzen: bei der elften muß man dem Musikanten die Saiten der Geige zerschneiden, sonst tanzt alles, Kinder und Geise, Tisch und Bank usw., ins Wasser hinab²⁾.

Wer seine Zauberklänge erlernen wollte, mußte ihm ein schwarzes Lamm opfern. Ein Nahverwandter dieses Neck ist der norwegische Fossegrim, der sein zauberhaftes Harfenspiel jeden lehrt, der am Donnerstag abend einen jungen weißen Widder nordwärts in einen Fluß wirft und dabei sein Antlitz

¹⁾ Tobias Norlind: Studier i Svensk Folklore, Lund 1911, S. 165ff., 408ff.
²⁾ Elard Hugo Meyer: Mythologie der Germanen, Straßburg 1903. S. 166, 204ff.

abwendet¹⁾. Selbst in England ist Old Nick nicht ganz unbekannt. Von den Necks empfangen die altschwedischen Barden ihre Gesänge. Noch in der neuzeitlichen Spielmannsmusik (Neckens-Polska) klingt das beliebte Motiv gelegentlich wieder auf. Auch in verchristlichter Gestalt lebt der Neck fort. Auf der Hornborga-Brücke sitzt er mit der goldenen Harfe und singt mit süßer Stimme *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!* Norlind²⁾ sieht die Blütezeit der Neck-Sagen im 12. und in den nachfolgenden Jahrhunderten. Er verweist auf die minnesingerischen Instrumentalattribute (Harfe, Fiedel) des Neck und sieht überhaupt die Gestalt mehr christlich als heidnisch bedingt: der Neck als seelenfangender Dämon oder Teufel, die Tanzwut des 14. Jahrhunderts als Hintergrund usw. Ich halte den Sagenkreis, wenigstens in seinen Grundzügen, für vorchristlich.

Altheidnisches steckt auch in manchen Liedern, die bei den Volksfesten des Nordens gesungen werden. Als Hauptgruppen führt Norlind Mailieder, Stefanslieder, Weihnachts- und Neujahrs gesänge an. Besondere Beachtung verdient der als Tier verkleidete Narr in den schwedischen Weihnachtspielen, ein Nachfahre des alten Julbocks, dessen Sterben und Wiedererstehen auf den Mythos des heidnischen Mitwinterfestes hindeutet. Noch im vorigen Jahrhundert tanzten schwedische Bauern den sommernächtlichen Elfenleichen.

Wie der naturmythische Gehalt fortlebt und welche tiefgreifenden Abwandlungen er erfährt, das hat schon Geijer³⁾ in seiner Abhandlung vom Kehrreim in den alten skandinavischen Liedern scharfsinnig erkannt: es ist die Umbildung des Heroisch-Epischen zur lyrischen Reflexion. „Die Natur, in welcher das nordische Lied sich bewegt, ist noch von eigenen wunderbaren Wesen bevölkert, mit Naturmächten, zwar gestürzt von den Thronen ihrer früheren Herrlichkeit, aber gleichwohl noch auf mannigfaltige Weise, gewissermaßen verstohlen eingreifend in das menschliche Schicksal. Durch alles dieses hängt diese Poesie im allgemeinen mit einer älteren zusammen, woran sie auch einzeln zuweilen erinnert. Denn einzelne Gestalten aus der riesenartigen Welt der alten Sage werfen noch ihre Schatten hinein in diese neuen lichtereren Räume; einzelne Laute klingen herüber — Erinnerungen von früheren Heldengeschlechtern, mit Inbegriff der eddischen Mythen: doch alles dieses ist umgewandelt, es hat seine ursprüngliche Bedeutung verloren; bewegt sich wie in einem neuen, fremden Elemente... Es ist das lyrische Element, das nun in der Poesie sich selbst zu äußern beginnt. Denn alle diese Lieder ruhen auf einem lyrischen Grunde. Sie verraten fast alle eine besondere poetische Intention, die man in dem epischen Alter noch vergeblich sucht. Sie offenbaren jedes für sich eine eigene Gemütsverfassung, welcher die Erzählung nur zum Schleier oder Ausdruck dient.“

Zeitstilistisch betrachtet, dürfte das Hauptgut des schwedischen Liederschatzes, der uns in den großen Sammlungen der letzten 150 Jahre entgegen-

¹⁾ Jacob Grimm: Deutsche Mythologie, Göttingen 1874, Bd. I, S. 461. — C. Engel: Musical myths and facts, London 1876, Vol. I, S. 202f.

²⁾ Tobias Norlind: Ist der Neck ein schwedisches Naturwesen? Zeitschr. f. Volkskunde, Neue Folge, Bd. 8, 1938, S. 117 ff.

³⁾ Gottlieb Mohnike: Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke..., Stuttgart u. Tübingen 1836, S. 291.

tritt, der Barockzeit angehören, deren Formen und Mittel jedoch im schwedischen Liede eigentümlich nationale Umdeutung erfahren. Genauer gesagt: der Barock prägt vielfach die noch heute gültigen Spätformen der Melodik; ursprungsmäßig sind viele Melodien und Texte älter. Aus dem mittelalterlichen Liedkreise erhielt sich mancherlei bis in die neuere Zeit hinein lebendig: vor allem geistliche Liedweisen und Schullieder¹⁾. Freilich mutet nicht alles Erhaltene charakteristisch an. Offenbar setzte die eigenschöpferische Entwicklung auf breiter Grundlage (Polspannung zwischen Kunst- und Volksmusik) erst etwa seit dem Ausgang des Mittelalters ein.

Kaempevisa und Ballade, wie sie uns aus dem 16. und 17. Jahrhundert überliefert sind, haben sich offenbar frühzeitig in Schweden vom Tanz gelöst. Der Kehrreim (Omkväde) gehört „durchaus zu den Hilfsmitteln des Sängers, einen Stoff der lauschenden Menge in seiner eigenen Auffassung näher zu bringen“²⁾. Im Gegensatz zur wahrscheinlich keltisch-französisch beeinflussten Tanzballade Altdänemarks und der Färöer entwickelt sich das schwedische Erzähllied zu einer von der Körperhythmik des Tanzes gelösten Selbstständigkeit. Sicherlich war es die eigenschwedische Wendung zum Ausdruckhaften, die den Gesang als Träger einer inneren gehobenen Stimmung wandelte und den Vorsänger dazu führte, das Omkväde für sich in Besitz zu nehmen. Oft ist der Kehrreim so gewählt, daß er als lyrischer Ruhepunkt wirkt und zum Fortgange der Erzählung Stimmungsgehalte fügt, die in wechselndem Ausdruck bei jeder Strophe etwas Neues, Beziehungsvolles zu sagen haben (Thierfelder, I. c. S. 20f.). Aus diesen lyrischen Unterströmungen heraus verstehen wir, „warum vielen der Kehrreime etwas Dunkles, Ungeklärtes und deshalb beinahe Unheimliches anhaftet. Sie bringen jenes dumpfe, noch unbewußte Gefühl des Subjektivismus zum Ausdruck, das sich quälend aus der starren Schale althergebrachter Unpersönlichkeit zu ringen versucht“ (Thierfelder, S. 23). In Form und Gehalt, in ihrer urwüchsigen Ungeschlachtheit und ungebändigten Sprache zeigen die schwedischen Kaempeviser abermals den Zug zum Irrationalen. Die gleichen Stoffe erfahren in Dänemark gewöhnlich eine mehr abgeklärte und durchsichtigere Darstellung.

In den schwedischen Balladen herrscht stofflich wie musikalisch ein tragischer Grundton. „Düsterer als auf den Balladen deutschen Ursprungs lastet auf denen Schwedens die Schwermut der großen Einsamkeit, des schwarzen, undurchdringlichen Urwaldes, der schweigenden Berge und des Meeres. Der Tod ist diesen leidenschaftlich empfindenden und doch schwerblütigen Menschen ein vertrauter Gast, immer steht drohend die Zaubervelt der nebligen Berglandschaft hinter dem Tun und Lassen des einzelnen, und das Ringen des Menschen gegen ihre unheimlichen Kräfte endet selten mit seinem Triumph. Eine schmerzvolle Traurigkeit liegt auch in den Melodien, die sich alle in der Grundstimmung ähneln“ (Thierfelder, S. 36). Viel seltener als in der deutschen Volksdichtung findet man das Liebliche, Tändelnde,

¹⁾ Tobias Norlind: Schwedische Schullieder des Mittelalters; SIMG II, 1900/01, S. 585 ff.

²⁾ Franz Thierfelder: Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie; Nordische Studien, hrsg. vom Nordischen Institut der Univ. Greifswald, 1922, S. 17.

Humorvolle; in den gegenständlich sehr wirklichkeitsgetreuen Handlungen überwiegt das Ernste, Tragische und Grausige. Gewisse Lieblingsgestalten, wie Peder und Ebbe, Kerstin und Karin, auch Lieblingssituationen, wie die Ankunft des Ritters am fremden Hofe und seine Aufnahme durch den Herrn, die Frau oder Tochter des Hauses kehren formelhaft wieder. „Mord, Rache, Liebe, Treue und dahinter aufragend der schwarze Wald, überschäumende Freude bei der prunkvollen Bauernhochzeit und ein blutüberströmtes Brautlager am Abend, Lindenrauschen und Gärten voll bunter Blumen — heimliche Hecken, hinter denen sich verborgene Schande offenbart: immer sind es die großen, unversöhnlichen Gegensätze, die den Dichter zur Behandlung reizen und ihm jene einfachen, schwermütigen Melodien eingeben, in denen alle Freude am Sinnlich-Schönen erstirbt“ (Thierfelder, S. 38f.).

Als Muster der altschwedischen Mordballade sei *Herr Rymer* angeführt. Der nordische Blaubart Rymer hatte schon sieben Prinzessinnen in den Wald gelockt und ermordet. Nach geschehener Tat stieß er ins Horn, und auf dieses Zeichen kamen seine sieben Schwestern mit ihren Spaten herbei, um das Opfer einzuscharren und die Beute zu teilen.

In melodischer Hinsicht ist geringer Umfang und einförmiger, etwas „leiriger“ Spielmannston gattungstypisch. Aber auch das schwedische Nationalkolorit zeigt sich in der „arbeitenden Dynamik“ und dem fortwährend emporstrebenden Bewegungszug.

Schwedisch. Ballade *Herr Rymer*.

(J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 160. — Geijer-Afzelius Nr. 82, Geijer-Höijer III, 1880, Nr. 66. Deutsche Übersetzung: Gottlieb Mohnike: Volkslieder der Schweden, Berlin 1830, I, Nr. 46 und R. Warrens: Schwedische Lieder der Vorzeit, Leipzig 1857, Nr. XX und J. L. Studach: Schwedische Volks-harfe, Stockholm 1826, S. 89ff., Nr. 20.)



1. Herr Ry - mer han ri - der på jung - fru - ens gård, Tro -
1. Herr Ry - mer, er reit't vor der Jung - frau - en Tor, Ihr



laf - vat han I mig — Och jung - frun hon u - te för
habt mich Euch ver - lobt — Und drau - ßen die Jung - frau steht



ho - nom står. Två hvi - ta fjädrar för
sel - ber da - vor. Zwei wei - ße Fe - dern trägt



han i sin hatt Och fal - ken på sin hand.
er auf dem Hut, Den Fal - ken auf der Hand.

Geijer-Afzelius.

2. „Och hör du, min Jungfru, hvad jag
Trolofvat ha'n I mig — [säger dig:
Har du lust att följa af landet med mig?“
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

3. „Och jag vill dig föra till så herrligt
Trolofvat ha'n I mig — [ett land
Der är så mycket gull som här det är
sand.“

Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken i sin hand.

4. Och Jungfrun hon sadlar sin gångare
Trolofvat ha'n I mig — [grå,
Så följer hon Riddaren Rymer af gård.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

5. Och Jungfrun tager med sig juveler
Trolofvat ha'n I mig — [i gullskrin,
Och deri ligger hennes söllbodda knif.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

6. Jungfrun tager med sig de starka
Trolofvat ha'n I mig — [band,
Dermed till att binda Herr Rymer's hand.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

7. Och när som de kommo i Rosen-
Trolofvat ha'n I mig — [delund,
Der lyster Herr Rymer att hvila en stund
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

8. „Och hör du, skön Jungfru, hvad jag
Trolofvat ha'n I mig — [säger dig,
Och se, denna graf skall du ligga uti.“
Två hvita fjädrar har han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

9. „Och kära Herr Rymer, säg icke så
Trolofvat ha'n I mig — [om mig,
Ty mången gräver grop och faller sjelf
Två hvita fjädrar har han i sin hatt, [uti.“
och falcken på sin hand.

10. Herr Rymer han somna' i Jung-
Trolofvat ha'n I mig — [fruens famn,
Så binder hon honom till fot och till hand.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

Warrens.

2. „Und hör', meine Jungfrau, ich sage
Ihr habt mich Euch verlobt — [dir hier:
Gefällt's dir, zu ziehn aus dem Lande mit
mir?“

Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

3. „Ich führe dich wohl in ein herrliches
Ihr habt mich Euch verlobt — [Land,
Wo so viel Gold ist, wie hier ist Sand.“
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

4. Und die Jungfrau sattelt ihr graues
Ihr habt mich Euch verlobt — [Roß,
Und folgt Ritter Rymer aus ihrem Schloß,
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

5. Und die Jungfrau führt mit den
Kleinodienschrein.
Ihr habt mich Euch verlobt —
Drin liegt auch ihr Silbermesserlein.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

6. Die Jungfrau führt mit gar starke
Ihr habt mich Euch verlobt — [Band',
Damit zu fesseln Herrn Rymer's Hand.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

7. Und als sie kamen zum Rosenhain
Ihr habt mich Euch verlobt — [nun,
Gelüftet's Herrn Rymer, ein Stündchen zu
ruhn.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

8. „Und hör', schöne Jungfrau, ich
Ihr habt mich Euch verlobt — [sage dir:
In diesem Grab sollst du liegen allhier.“
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

9. „Und lieber Herr Rymer, Ihr wißt
Ihr habt mich Euch verlobt — [sicherlich:
Wer Andern ein Grab gräbt, gräbt's
manchmal für sich.“

Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

10. Herr Rymer entschläft auf der
Jungfrau Knie'n,
Ihr habt mich Euch verlobt —
An Händen und Füßen bindet sie ihn.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

11. Så tager hon upp sin sölfbodda knif,
Trolofvat ha'n I mig —
Och sticker den uti Herr Rymers lif.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

12. Och Jungfrun hon tar hans förgyl-
Trolofvat ha'n I mig — [lande lur,
Så blåser hon efter hans Systrar de sju.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

13. Och Systrarne voro så glada till
Trolofvat ha'n I mig — [mod:
„Nu få vi Frökens guld och sölfspända [skor.“
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

14. Och Jungfrun hon sätter sig på
Trolofvat ha'n I mig — [gångaren grå,
Så rider hon hem på Konungens gård.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

15. Och Systrarna siu de togo sina
Trolofvat ha'n I mig — [spadar,
„Nu få di den unga Prinsessan begrafva.“
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken i sin hand.

16. Och när som de kommo i Rosen-
Trolofvat ha'n I mig — [delund in,
De fingo begrafva kär Broderen sin.
Två hvita fjädrar för han i sin hatt,
och falcken på sin hand.

Schwedisch. *Linden. — Die Linde.*

(Geijer-Afzelius-Höijer: Svenska Folkvisor, 1880, Nr. 71: II. — J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 163. — A. P. Berggreen: Svenske Folke-Sange, Kopenhagen 1861, Nr. 12, mit kleinen Varianten in T. 3 und 7, die aber eher dänisch als schwedisch anmuten. Deutsche Fassung nach R. Warrens: Schwedische Lieder der Vorzeit, Leipzig 1857, S. 63, Nr. X, 2.)

Eine emporgreifende und wieder zurücksinkende Klanggebärde wiederholt sich in zweifacher Abwandlung: die erste Aufstellung, vom Quintton (a^1) ausgehend, zeichnet ein pentatonisches Gerüst, wobei nur die Teilmotive ($\text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩}$) das Emporstreben andeuten. Es folgt eine ausdrucksgesteigerte Überbietung, die den Auftakt cis^1 als gestischen Ansatzpunkt hervortreten läßt und den Gipfelton d^2 vorhaltartig (dynamisch) exponiert. Die Schlußgruppe, auf drei Takte verkürzt, bedeutet, rein tonräumlich betrachtet, Abschwächung; doch liegt in dem Zusammenrücken der „dissonanten“ Raumgrenzpunkte cis^1 und c^2 eine abermalige Steigerung

11. Drauf nimmt sie zur Hand ihr Sil-
bermesserlein,
Ihr habt mich Euch verlobt —
Und stößt es ihm tief in den Leib hinein.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

12. Sein Horn von Golde die Jungfrau
Ihr habt mich Euch verlobt — [nahm,
Und bläst seine Schwestern, die sieben,
heran.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

13. Und die Schwestern, sie hörten mit
Freuden den Schall:
Ihr habt mich Euch verlobt —
„Des Fräuleins Kleinode bekommen wir
all!“

Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

14. Die Jungfrau, sie schwingt sich
auf's graue Roß,
Ihr habt mich Euch verlobt —
Und heim sie reitet ins Königschloß.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

15. Die Schwestern die Spaten mitge-
bracht haben:
Ihr habt mich Euch verlobt —
„Wir wollen die junge Prinzessin be-
graben!“

Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

16. Und als sie kamen zum Rosenhain,
Ihr habt mich Euch verlobt —
Den Bruder mußten sie scharren ein.
Zwei weiße Federn trägt er auf dem Hut,
Den Falken auf der Hand.

des inneren (dynamischen) Ausdrucks beschlossen. Die Strukturformel läßt eine Terzschichtung erkennen.



1. „Jag var mig så li - ten, jag mi - ste min mor, Min fa - der han
1. „Mein Müt - ter - lein starb, als ich klein noch und zart, Mein Va - ter gab



gaf mig i styf-moders våld.“ I år så blir det en som-mar.
mich ei-ner Stiefmutter hart.“ Das war im vo - ri-gen Som-mer.



2. „Och jag hade bröder båd' stora och små;
Som'a skapte hon till björnar, i skogen att gå.“

3. „Och som'a skapte hon till ulfvar grå;
Mig skapte hon till en lind på en slätt till att stå.“

4. Der kommo två jungfruer gångande:
„Här står du: Guds fred, kära lind så grön!“

5.

6. „När du sitter inne och husar ditt ben,
Så står jag ute, frusen å gren!“

7. „När du sitter inne och spoar din fot;
Så står jag ute, frusen om rot!“

8. „När det kommer bedlare, som bedla om dig,
Så kommer timmermannen och skådar på mig!“

9.

10. Det kom en kungason der gångande:
„Här står du: Guds fred, kära lind så grön!“

11. Så tog han på hennes fagraste blad,
Så rann det der upp en jungfru så klar.

I år så få vi en sommar.

2. „Und Brüder hatt' ich, so groß als auch klein,
Sie schuf sie zu Bären, im Walde zu sein.“

3. „Sie schuf sie zu Wölfen, so garstig und grau,
Mich schuf sie zur Linde, zu stehn auf der Au.“

4. Da kamen zwei Jungfraun gegangen:
„Gott's Fried', liebe Linde voll Prangen!“

5.

6. „Und sitztest du drinnen und wärmest dein Bein,
Steh' außen ich hier mit erfrorenen Zweiglein.“

7. „Und sitztest du drin und beschuhst deinen Fuß,
So steh' ich hier außen und frieren muß.“

8. „Und kommen die Freier und freien um dich
So Zimmerleut' kommen und anschauen mich.“

9.

10. Ein Königssohn kam da gegangen:
„Gott's Fried, liebe Linde voll Prangen!“

11. Ihr schönstes Baublättlein, das küßt er alsbald,
Erweckt sie zur holdesten Jungfraugestalt.
Gar bald, gar bald wird es Sommer.

Als ältestes historisch-politisches Lied mit Musik verzeichnet Tobias Norlind¹⁾ eine lateinisch textierte Weise (Aufzeichnung aus dem 17. Jh.) anlässlich der Ermordung der Herzöge Erik und Waldemar in Nyköping (1318). Die hypoionische Melodie zeigt bereits deutlich den auch für spätere schwedische Melodik kennzeichnenden Aufbau in Terzschichtung. Im schwedischen Lied des 15. Jahrhunderts gelangt die vaterländische Freiheitsbewegung zu machtvoller Ausdruck. Die Freiheitslieder von „Engelbrekt“ und „Karl Knudsson“ haben den 1443 verstorbenen Bischof Thomas von Strängnes zum Verfasser. Der gleichen Bewegung entstammen die berühmte Gotlands-Visa von 1449, die Lieder von den Schlachten am Brunkabergh (1441) und Brännkyrka (1518) und die Dalvisa.

Schwedisch. Gotlandsvisa, 1449. *Vi klaghe thet alle. — Wir klagen es alle.*

(E. G. Geijer und A. A. Afzelius: Svenska Folk-Visor, Stockholm 1814–16, Nr. 64; in doppelten Werten taktstrichlos aufgez. Mel. mit drei ausgewählten Schlussstrophen bei A. P. Berggreen: Svenske Folke-Sango, Kopenhagen 1861, Nr. 49. — Fassung im $\frac{4}{4}$ -Takt bei J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 67. Ich gebe die Eingangsstrophe.)

Das Gotlandslid feiert den sog. gotländischen Feldzug König Karls VIII. Knudson von Schweden gegen Christian I. von Dänemark (1449), in welchem die Schweden Gotland als Beute davontrogen. — Äolisch.



8 1. { Wi kla - ghe thet al - le, för her - ar och väl - de, och för
{ H vad Sve - ri - ge skedt med svek och falsk - het, som
1. { Wir kla - gen es al - le den Her - ren und Mäch - ten und
{ Was Schwe - den ge - schehn mit Trug und Falsch - heit, dar -

8 ut - land - ska stä - der, } Sven - ska män, I
dä - ner fa - ra medh: }
aus - länd' - schen Städ - ten, } Schwe - den - männer, habt
mit fahr'n die Dä - nen: }

8 ack - te thet än - nar I hö - ren thet qväd - has.
acht noch und hö - ret es sin - gen und sa - gen!

¹⁾ Tobias Norlind: Geschichte der schwedischen Musik; Die Musik, 3. Jg., 1903/04, Heft 22, S. 245f.

Schwedisch, 16. Jahrhundert. Historisch-politische Ballade. *König Gösta. — König Gustav.*

(Geijer-Afzelius: Svenska Folkvisor, Nr. 62; alte Notierung in doppelten Werten und vorzeichenlos, äolisch, jüngere Mollfassung in $\frac{3}{8}$ -Notierung gleichfalls bei Geijer-Afzelius, in $\frac{6}{4}$ bei A. P. Berggreen: Svenske F.S. Nr. 48. — J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 86.)



1. Kö - nung Gö - staf ri - der till Dah - lar - ne, Han
1. Kö - nig Gu - staf rei - tet nach Da - lar - ne, Hält

tin - gar med Dahl - kar - lar sin'; Men Chri - stiern
Rat wohl mit sei - nem Ge - folg'; Doch die Chri - stia - ner

lig - ger for Sö - der - malm, Han ä - ter stu - lin
lie - gen zu Sö - der - malm, Sie es - sen ge - stohl' - nes

svin; Chri - stiern sit - ter in - för Stock -
Schwein; Sie lie - gen vor Stock - holm Und sie

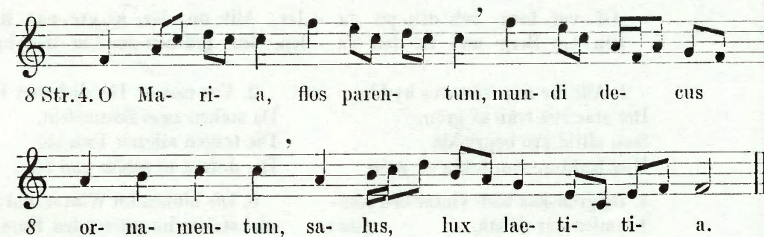
holm; Han dri - cker båd Mjöd och Vin.
trin - ken Met und küh - len Wein.

Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts, als der deutsche Einfluß in Schweden seinen Höhepunkt erreichte, fanden nach C. A. Mobergs¹⁾ stichhaltiger Vermutung eine beträchtliche Zahl von alemannischen Sequenzen Aufnahme in Schweden. Vermittelnd wirkten die nordische Ausbreitung der Hanse sowie die Pilgerfahrten der Skandinavier nach dem Süden. Ein gut Teil dieser schwedischen Sequenzmelodien, z. B. die vielverbreitete, in den protestantischen Gottesdienst übergegangene Weise *Grates nunc omnes*, hat seinen deutschen Charakter bewahrt. Daneben finden sich allerdings auch Sequenzen romanischer Fassung in reicher Zahl. Ähnlich steht es um die dänische Überlieferung²⁾. Zumal im 14. und 15. Jahrhundert wächst der romanische, insonderheit französische Einfluß, dessen Träger die Klöster der

¹⁾ Carl Allan Moberg: Über die schwedischen Sequenzen, Upsala 1927, S. 86f.

²⁾ Abrahamson: Elements romands et allemands...; Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, Heft XI, Kopenhagen 1923, S. 70.

Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner waren. Offenbar stand das mittelalterliche Schweden den sakralen Vorbildern noch überwiegend rezeptiv gegenüber, und der Drang zu selbstschöpferischer Umprägung regte sich nicht mit solcher Folgerichtigkeit und Stärke wie im deutschen Choralidialekt. Immerhin finden sich einige schwedische Neuschöpfungen, die den bewegten, ekstatischen Ausdruck der späteren schwedischen Psalmtöne vorzudeuten scheinen¹⁾. So die folgende, nach Moberg (I, S. 253) angeführte Melodie.



Eines der aufschlußreichsten Zeugnisse schwedischen Volksgesangs im Ausgang des Mittelalters bildet die reichverzierte Linienführung der Psalmen. Ihre Glanzzeit liegt im 16. Jahrhundert. Aber von der melodischen Formensprache der Renaissance sind sie gewiß nicht berührt, ein Sachverhalt, der angesichts der kulturellen Randlage des Schwedentums ja durchaus verständlich ist. Man kann diese Melodien aber auch nicht als schlechte Abkömmlinge noch älterer, etwa frühmittelalterlicher, gemeinabendländischer Melodiekreise erklären. Nur ihr tonaler Rahmen ist der Gregorianik entliehen, ihre weitausgreifende, ausdrucksgehaltene, hochgreifende Bewegungsform indessen wurzelt ohne Zweifel im schwedischen Volkstum selbst, und man wird kaum fehlgehen in der Annahme, daß dieser schweifende Linienstil Wesenszüge aus älterer Zeit in sich trägt. Das Fortleben der „schwedischen Gregorianik“ im Protestantismus erklärt sich zum Teil wohl auch aus der betont nationalen Sonderprägung des schwedischen Luthertums. Erst 1593, mit der Absetzung des katholisch gesinnten Königs Sigismund, war der Sieg der Nationalkirche endgültig entschieden. Die Reformation wurde nicht wie in Dänemark und Norwegen zunächst von außen, durch Revolution oder Machtgesetz von oben geschaffen, sondern sie erwuchs organisch aus mittelalterlicher Überlieferung²⁾. Erst im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert zerbrach größtenteils die gregorianische Tradition³⁾.

¹⁾ Von tonalen Beobachtungen ausgehend, findet Moberg (I. c. I, S. 157, Anm. 1) keine bemerkenswerte Ausprägung schwedischer Eigenart in den nordischen Sequenzmelodien. Bei der strengen kirchentonalen Modellbildung der Weisen wird man Nationalcharakteristisches in den verwendeten Modi als solchen auch kaum erwarten dürfen. Bessere Aufschlüsse wären von einer Untersuchung des tonräumlichen Aufbaues zu erwarten.

²⁾ Hal Koch: Die Kirche im nordischen Raum; Die nordische Welt, hrsg. von Hans Friedrich Blunck, Berlin 1937, S. 408.

³⁾ Carl Allan Moberg: Der gregorianische Gesang in Schweden während der Reformation; Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 27, Regensburg 1932, S. 84.

Schwedisch. Dalarne. Psalm 147.

(Byström, Med.: s kyrkosg II. — Tobias Norlind: Svenske Folkmusik och Folkdanse, Stockholm 1930, S. 75. — Vollständiger schwedischer Text und Zusammenstellung der deutschen Textparallelen bei Johan Wilhelm Beckman: Den Nya Swenska Psalmboken, Stockholm 1845, Nr. 147.)

Dorisch (Re- und La-Modus). Man beachte die ekstatische Bewegtheit, die ausdrucksgezeugte Wendung zum Äolischen — Einführung von b^1 auf *son* —, schließlich die hoch- und weitausgreifende, den gesamten Tonraum durchstreichende Schlußformel.



So sehr hat Gott zu unserer großen Freude die gefallene Welt geliebt. In Sünden war die Welt gesunken, daß Hilfe nicht zu finden war und keine Gnade zu gewinnen, wenn Gott seinen Sohn nicht geschenkt.

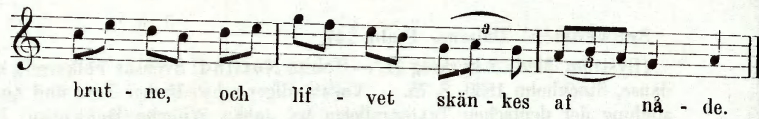
O Mensch, bedenke das!

Schwedisch. *Eja! mitt hjärta rätt innerligt tig fröjdar. — Eia! mein Herz freut sich recht inniglich.*

Mittelalterliches geistliches Lied, 1887 in Nora (Dalekarlien) aufgezeichnet. (Tobias Norlind: Zur Geschichte der schwedischen Musik; Die Musik, 3. Jg., 1903/04, Heft 22, S. 244f. — Vollständiger Text nach einem Psalmbuch von 1673 bei Johan Wilhelm Beckman: Den Nya Swenska Psalmboken, Stockholm 1845, S. 946ff. — Eine jüngere Mollweise zum gleichen Text bei Berggreen: Svenske Folke-Sange, Kopenhagen 1861, Nr. 43.)

Äolisch (La-Modus). Ausdrucksvoller Vokalisierenstil der altschwedischen Psalmen.





Eia! mein Herz freut sich recht inniglich mit höchster Lust, wenn ich bedenke, daß des Todes Ketten zerbrochen sind und das Leben mir geschenkt ist gnädiglich.

Während in Norwegen und auf Island das protestantische Gemeindelied vielfach tiefgreifende Abwandlungen erfuhr, hielt sich das neuere schwedische Kirchenlied in Tonsprache und Ausdruck eng an die Dichtung Luthers und seiner Nachfolger. Diese Übereinstimmung ist gewiß nicht zufällig, sondern gründet in besonders enger Wahlverwandtschaft und Wesensnähe der beiden Volkheiten, wie schon Talvj (l. c. S. 329) vermutete und wie sich durch neuere typologische Untersuchungen immer aufs neue bestätigt. Die äußere Tatsache, daß die schwedische Gottesdienstordnung von 1530 nach Luthers Vorbilde entworfen wurde, kann kaum als stichhaltige Erklärung herangezogen werden. Deutsches und schwedisches Kirchenlied stimmen in der bekennnishaften (transzendentalen) Grundströmung überein; dem norwegischen (s. d.) fehlt sie durchaus.

Nur selten finden wir im schwedischen geistlichen Lied jenes unbekümmerte Anknüpfen an die weltliche Liebeslyrik, der wir in den deutschen und niederländischen Kontrafakturen seit dem 14. Jahrhundert begegnen. Geistlich und Weltlich erscheinen hier von Anfang tiefer geschieden, wie denn auch die lebensbejahenden, weltständigen Züge des Protestantismus in Schweden oft vor dem transzendentalen Gedanken an die Hinfälligkeit alles Seins zurücktreten.

Schwedisch. *Till Österland vill jag fara. — Nach Ostland will ich hinfahren.* (Geijer-Höijer: Svenska Folkvisor, Nr. 87. — J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkv. 1855, Nr. 168. — Gustav Hägg: Songs of Sweden, New York 1909, S. 14f., mit gekürztem Text und etwas abweichender Melodieführung. — Ich gebe eine Übertragung der verkürzten Häggschen Textfassung; die ungekürzte Verdeutschung bietet J. L. Studach: Schwedische Volksharfe, Stockholm 1826, Nr. 12.

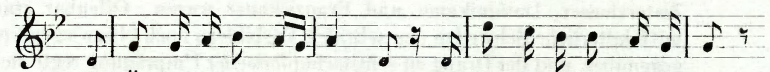
Eine melodische Variante, verkürzter Text, mit einer etwas ungeschickten Verdeutschung findet sich auch in der Sammlung von Herman Berens: Die schönsten Volkslieder Schwedens, Stockholm 1895, Nr. 32.)

Es handelt sich um eine jüngere schwedische Abwandlung des niederländisch-altdutschen Ostlandliedes. Vgl. Erk-Böhme: D. Ldh. II, Nr. 407, 408a, auch 418a (*Mit Lust tät ich ausreiten*). Der schwedische Text überträgt die alten Motive des Wiederschens der Liebenden, die Symbolik des Lindenbaumes, ins Geistliche.

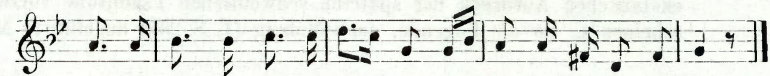
Nach ihrer allemandenartigen Rhythmik dürfte die Melodiefassung dem 17. Jahrhundert angehören. Den Typus schwedischer Dynamik verkörpern die langgedehnten Zeilenendungen, die Betonung der Hochzone, das weite Ausgreifen mancher Melodie-schritte.



1. Till Ö-ster-land vill jag fa - ra, Der bor all-ra-kä - ra-sten min.
1. Nach Ost-land will ich hin-fah - ren, Da woh-net der Treuliebste mein.



Till Ö-sterland vill jag fa - ra, Der bor all-ra-kä - ra-sten min.
Nach Ostland will ich hin-fah - ren, Da woh-net der Treuliebste mein.



Öf-ver berg och dju-pa da - lar, Allt un-der så grö-nan lind.
Hin-ter Berg und tie-fen Ta - len, Im grö-nen-den Lin-den-hain.

2. Allt för min kärastes hydda,
Der står två trän så grön,
Som alltid äro beprydda
Med frukter, som lukta så skön.

3. De grönskas båd' vinter och som-
I lunden där de stå, [mar,
Den ene bär muskotteblommor,
Den andre nejlikor små.

4. Där är en hage planterad,
Efter ett högt förstånd,
Med träd och örter formerad,
Som ingen beskrifva kan.

5. Jag måste icke förglömma
Den sköna krystalleflod,
De levande vattenströmmar,
Som fukta trädets rot.

4. Och midt uti den hage,
Där står en lifsens blom,
Bär tolf slags frukter å rade,
Och löfven är läkedom.

7. Där står ock hälsobrunnen,
En levande källa klar,
Hyars like ej är funnen,
Som Salomon skrifvit har.

8. Min själ, du göre dig redo
Den gena vägen att gå,
Öfver berg och torra hedar,
För'n natten faller oss på.

2. Vor meines Herzliebsten Hütte,
Da stehen zwei Bäumelein,
Die tragen allezeit Früchte,
Die duften so schön und fein.

3. Die blühen im Winter und Sommer
und stehen im grünenden Hain,
Und das eine trägt Muskaten,
Das andere Nägelein¹⁾.

4. Da ist ein Garten gepflanzt
Nach hoher Weisheit Plan,
Mit Baum und Kraut gezieret,
Die niemand beschreiben kann.

5. Noch möcht' ich wohl gedenken
Der schönen kristallinen Flut,
Lebend'ger Wasserströme,
Die feuchten die Wurzeln gut.

6. Und mitten in dem Garten
Des Lebens Blume da blüht,
Trägt zwölf verschiedne Früchte
Und heilsame Blätter gut.

7. Da quillt auch ein Gesundbrunn,
Ein Quell so lebendig und klar,
Nichts ist ihm zu vergleichen,
Wie Salomo kündet wahr.

8. Bereite dich wohl, meine Seele,
Der Weg ist gar lang noch und weit,
Eh' die Nacht will niederfallen
Über Berge und dürre Heid¹⁾.

Englische und festländische Muster üben seit Jahrhunderten ihren Einfluß auf die schwedische Volksmusik. Ähnlich wie in England pflegt und bewahrt man indessen das musikalische Altgut — Lieder und Tänze — con amore, wobei Überlieferung und bewußtes „Archaisieren“ sich miteinander verbinden. Ein reger Liedaustausch verknüpft fernerhin seit langem die drei

¹⁾ Muskaten und Nägelein (Nelken), süß und räß (bitter), symbolisieren im deutschen Liede Lust und Schmerz der (sinnlichen) Liebe, beide sind Aphrodisiaka und „diese sexuelle Beziehung bringt Licht in die Symbolik“. Vgl. Hans Wentzel: Symbolik im deutschen Volksliede, Diss. Marburg 1915, S. 51.

skandinavischen Völker; an der Südgrenze dringen finnische, polnisch-litauische, gelegentlich wohl auch russische Lieder und mehr noch Tänze ein. Die engste Liedgemeinschaft verknüpfte jedoch — vor allem seit dem 16. Jahrhundert — die Liedbereiche Schwedens und Deutschlands. Die alt-deutschen Balladen von den *Königskindern* (Schwimmersage), vom *Schloß in Österreich*, *Graf von Rom*, *Nachtigall als Botin* und manche andere noch¹⁾ erhielten sich im Norden länger und ursprungsnäher (Melodik!) lebendig als im Ausgangslande. (Bekanntlich war der Einfluß der deutschen Hanse in den spätmittelalterlichen Jahrhunderten sehr bedeutend; nicht nur in Handel, Gewerbe und Verwaltung der Städte, sondern auch sprachlich ist er bezeugt. Erst seit Gustav Wasa wird die Macht der Hanse gebrochen.)

Nicht selten verwenden schwedische Kaempevisa und Ballade deutsche Stoffe, die freilich in der dichterischen Gestaltung fühlbare Umprägung erleiden. Beliebte Stoffe waren die Sagenkreise von Dietrich von Bern und den Nibelungen; die Habors-Visa hängt mit der Hug- und Wolfdietrich-Sage zusammen. Die siebenzeilige Strophe des Liedes auf die Schlacht von Brännekyrka (1518) ist dem deutschen Meistergesang nachgebildet. Vollends seit der Renaissance macht sich die städtisch-bürgerliche Kultur Deutschlands auch in den Balladen stark fühlbar. Das Lied von den drei Winterrosen entspricht dem deutschen *Es wolt ein Meidlein Wasser holen*. Noch zahlreicher sind die Übertragungen und Wanderungen einzelner Strophen und Motive. Erwähnt sei nur das aus Deutschland übernommene Wort „Stallbruder“ in der Bedeutung „guter Kamerad“ (Thierfelder, S. 76).

Welch grundsätzliche Bedeutung der Leittönigkeit im schwedischen Liede zukommt, künden besonders anschaulich die Umbildungen, die deutsche Ausgangsweisen im nördlichen Schwestervolke erfuhren. So lebt das deutsche Elslein-Lied (Schwimmerballade) des 15./16. Jahrhunderts im Norden nicht nur fort, sondern nach seinem Vorbilde formen sich eine ganze Gruppe schwedischer Melodien mit neuen, unabhängigen Texten. Allen schwedischen Lesarten der Elslein-Melodiegruppe ist der langgezogene, gedehnte, vorhaltreiche Ausdruck eigen. Sie gönnen sich weit weniger Ruhepunkte als ihre deutschen Vorbilder, ihre Bewegtheit erscheint vergleichsweise rastlos. An dieser Gegenüberstellung wird deutlich, daß die schwedische Art des Zeitempfindens (trotz vieler wurzelhafter Gemeinsamkeiten mit deutscher Art) doch weitaus stärker das Erlebnis des Hinschwindens und unablässigen Fortströmens bezeugt.

Ähnlich steht es um die tonräumlichen Abwandlungen. Hier macht sich im Schwedischen vor allem ein stärkerer Zug und Drang nach der Höhe geltend.

Einige Umbildungen (z. B. *Knut Hulings Visa* und *Magdalena*, angef. bei Norlind, Sv. Fv. u. Fd., S. 73) schließen auf der Unterquart der alten Finalis und prägen damit die schwedische Vorliebe für „offene“ Tonalitätsformen aus.

Die folgende Gegenüberstellung von deutschen, tschechischen, schwedischen und dänischen Lesarten der Elslein-Weise mag in erster Linie die unterschiedliche Wesensform deutscher und schwedischer Volksart beleuchten. Mit der

¹⁾ Johannes Bolte: Deutsche Volkslieder in Schweden; Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte, Neue Folge 3, S. 275.

Einfügung dänischer Abwandlungen greife ich dem folgenden Abschnitt vor, auf den hiermit bereits verwiesen sei. Hier wie in vielen anderen Zusammenstellungen national verschiedener Lesarten war aus der weit reicher ausgebreiteten Variantenfülle der Sammlungen eine engere Auswahl für die Drucklegung zu treffen. Die im folgenden aufzuweisenden Gesetzlichkeiten lassen sich natürlich ebensogut an anderen, hier nicht vertretenen Varianten ablesen. Man vergleiche etwa mit G—K die jütländischen Fassungen von *De to Kongebørn* bei Evald Tang Kristensen: Jydske Folkeminder, Kopenhagen 1871, I, Nr. 103; 1876, II, S. 391; 1891, XI, Nr. 64a—d, sowie I, Nr. 44 (*Knud Hyrde*). Ferner die schwedischen bei S. Landtmanson: Folkmusik i Västergötland, Upsala 1911, S. 20ff.

Deutsch — Tschechisch — Schwedisch — Dänisch — Finnschwedisch.

Deutsch. A. *Elzeleyn, lipstis elzeleyn*, um 1480. (Glogauer Liederbuch.)

C. *Ach Elslein*, 1534.

(Joh. Ott, 1534, Nr. 37. — E.-B.: D. Ldh. Nr. 83a, erste Lesart. Die von E.-B. mitgeteilten Lesarten 2—5, sämtlich aus dem 15./16. Jahrhundert, stimmen in den Hauptzügen mit Otts Version überein. Der Stoffkreis der Schwimmersage ist bekanntlich uralt und buchstäblich weltweit verbreitet. Bastian fand ihn in Polynesien wieder! Deutsche Texte sind nach K. H. Prahl seit dem 12. Jahrhundert bekannt.)

J. *Ach Mutter*.

(A. P. Berggreen: Tydske Folke-Sange, 1853.)

Tschechisch. B. *Elissko mila*. — *Elslein, liebes*.

(Tschechische Hs. des 16. Jahrhunderts; vgl. Dt. Vkl. I, hrsg. von John Meier, 1935, S. 213, 217.)

Schwedisch. D. *Det voro två ädla Konungabarn*. — *Es waren zwei edle Königskind*.

(E. G. Geijer und A. A. Afzelius: Svenska Folk-Visor, I—III, Stockholm 1814 bis 1816, Nr. 20; $\frac{3}{8}$ -Takt. — Hiernach E.-B., D. Ldh. I, S. 304, Version b. — Gleichlautend Böhme: Altdeutsches Liederbuch Nr. 26. — Geijer-Afzelius: Svenska Folk-Visor, Ausgabe von 1880, Nr. 19: I; im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert. — Gleichlautend, jedoch im $\frac{3}{8}$ -Takt bei J. A. Josephson: Svenska Folkvisor, Stockholm 1890, S. 26.)

E. *Jag gick mig ut en midsommarsdag*. — *Ich ging mich aus am Mittsommertag*. (Geijer-Afzelius: Svenska Folkvisor, Stockholm 1880, III, Nr. 19: 3.)

F. *Knut Hulung*.

(Geijer-Afzelius: Svenska Folk-Visor, Stockholm 1814—16, Nr. 56. — Geijer-Höijer, 1880, Nr. 5. — J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 132.)

Dänisch. G. *Der vare to aedelige Kongebørn*. — *Es waren zwei edele Königskind*. (Nyerup og Rahbek: Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen, 5. Bd., Nr. 20. — Nach E.-B., D. Ldh. I, S. 304.)

H. *Svend Felding han sidder paa Helsingborg*. — *Svend Felding, er sitzet auf Helsingborg*.

(Nyerup og Rahbek: Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen, 5. Bd. Kopenhagen 1814, S. XXXIV, Nr. 20. — A. P. Berggreen: Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 14.)

J. *Der var to aedelige Kongebørn*.

(A. P. Berggreen: Danske Folke-Sange, 1869, Nr. 75c.)

K. *Der var to aedelige Kongebørn*.

(A. P. Berggreen: Danske Folke-Sange, 1869, Nr. 75b.)

Finnschwedisch. L. *Det var två ädla konungabarn*.

(Ernst Lagus: Nyländska Folkvisor, I., 3. Häft. Helsingfors 1887, S. 35, Nr. 9.)

A Textmarke: Elze - leyn lip - stis el - - ze - leyn.

B Tonangabe: Eliss - ko mi - la sr - deez - na
Els - lein, lie bes, her - zens - gut's,

C 1 2 3 4
Ach Els - lein, lie - bes Els - lein mein,

D Det vo - ro två äd - la ko - nun - ga - barn,
Es wa - ren zwei ed - le Kö - nigs - kind',

E Jag gick mig ut en mid - som - mars - dag,
Ich ging mich aus am Mitt - som - mer - tag,

F Knut Hu - ling han tul - lar sin fä öf - ver bro,
Knut Hu - ling treibt ü - ber die Brük - ke sein Vieh,

G Der va - re to ae - de - li - ge kon - ge - börn,
Es wa - ren zwei e - de - le Kö - nigs - kind',

H Svend Fel - ding han sid - der paa Hel - sing - borg
Svend Fel - ding er sit - zet auf Hel - sing - borg

I *Andantino*
Der var to ae - de - le Kon - ge - börn,
Ach Mut - ter, lie - be Mut - ter,

K *Andante*
Der var to ae - de - li - ge Kon - ge - börn,
Es war'n zwei a - de - li - ge Kö - nigs - kind',

L Det var två äd - la Ko - nun - ga - barn,
Es war'n zwei ed - le Kö - nigs - kind',

166/72

A na - pecz nam kob - li hu ...
Pfann - ku - - chen back' - uns viel ...

C 5 6 7 8
Wie gern wär ich bei dir?

D De lof - va' hvar - an - nan sin tro:
Sie schwu - ren ein - an - der die Treu:

E Då grä - sen oeh ör - ter - na gro.
Da Grä - ser und Kräu - ter im Wuchs.

F 1 Ihr blå - sen i's Horn for - gyl - lan - de Lur.
Hr bla - set in's Horn, ver - ge - de - te Lur.

G De lo - ved hin - an - den e - res Tro.
Die schwu - ren ein - an - der die Treu'.

H Og ro - ser sig af sei - siner Færd;
Und ruh - met sich sei - ner Fahrt;

I *Andantino*
Som lo - ved hin - an - den Tro,
Mein Kopf tut mir so weh;

K De ga - ve hin - an - den de - res Tro,
Sie ga - ben ein - an - der ih - re Treu',

L De lof - te hvar - an - nan sin tro.
Die schwu - ren ein - an - der die Treu'.

A

B

C

9 10 11 12

So sind zwei tie - - fe Was - - - ser

D

De lof - va hvar - an - nan på slot - - - tet,
Sie schwu - ren ein - an - der på im Schlos se,

E

Det var två äd - - la kon - un - ga - barn,
Es var'n två ed - - le Kō nigs - kind,

F

Fem - ton flie - kor det har han i tro. -
Fünf - zehn Mägd - lein die hat er in Treu' -

G

Paa lag - de de over i de - res Ta - le
Dann san - nen sie nach in ih - rem Ge - spräch,

H

Han var sig baa - - de mild og blid,
Er var nun bei - - des: mild og und zart,

I

Til sam - men de kun - de ei kom - - - me;
Ich woll - te gern spa - zie - - - ren;

K

Til sam - men de kun - de ei kom - - - me;
Zu - sam - men sie konn - ten nicht kom - - - men;

L

Äls kog och en god vil - - - ja
Lie - - be und gu - ter Wil - - - le

166173

A

B

C

13 14 15

Wol zwi - schon dir und mir.

D

16

Ja up - på hö - gan lofts bro.
Ja auf - dem Al - tan so hoch.

E

De lof - de hvar - an - dra sin tro.
Sie schwu - ren ein - an - der die Treu'.

F

För den ut - länd - ske Hu - lin - gen,
Für den aus - länd - schen Hu - ling.

G

Hvor de skul - de kan - ne at bro.
Wie sie könn - ten schla - gen 'ne Brück'.

H

Han gjor - der sig med sit Svaerd.
Er gür - tet sich mit dem Schwert.

I

Det Vand var den - nem i - mod.
Wohl an - var die grü - ne See.

K

Det Vand var den - nem i - mod.
Das Was - ser war viel zu tief.
(ihnen entgegen.)

L

Dem båg - ge till - sam - mans drog.
Sie bei - de zu - sam - men zog.

Der Stoff der Königslieder-Ballade wurzelt bekanntlich in der Hero- und -Leander-Sage der Antike. John Meier und seine Mitarbeiter (Deutsche Volkslieder I, 1936, S. 210ff.) nehmen an, daß die Elslin-Eingangstrophe der Ballade nicht von Anfang an zugehört, sondern ursprünglich als rein lyrisches Gebilde für sich bestand. An tschechischen Ursprung der Melodie (l. c. S. 215f.) ist nicht zu denken. In ihrer liebhaften Rundung unterscheidet sie sich merklich von den „litaneiartigen“ Spielmannstönen. Nicht unbegründet erscheint daher die Annahme von Quellmalz, daß eine ältere unbekannte Balladenmelodie durch die etwa im 15. Jahrhundert aufkommende Elslinweise verdrängt wurde.

Bemerkungen zu den altdutschen Fassungen (A, C).

Tonalität: *Re*-Modus auf g^1 . Die plagale Zone (g^1-d^1) erfährt deutliche Betonung in den „antwortenden“ Kadenz T. 6—7, 13—15, wogegen die Schlußbildungen der „Aufstellungen“ (T. 3—4 und 9—11) emporstrebendes Gepräge zeigen.

Die Melodie schwingt langsam in flachgerundeten Kurven mit wenig zutage tretender Dynamik. Doch ist die emporstrebende gestisch ausladende Bewegtheit unverkennbar. Die Hauptschläge setzen „rund“ an, agogisch gedehnt.

Bei flüchtiger Betrachtung des Notenbildes erscheint das tetrachordale Element ziemlich stark betont. Doch handelt es sich durchgängig um „örtliche“ Verstreungen, vor allem in der Kadenzbildung. Die wichtigsten Strukturbeziehungen hingegen sind durch die Terz gegeben. So ist in T. 1—4 die Terzsäule $g^1-b^1-d^2$, in T. 5—13 die Terzsäule (d^1)— $f^1-a^1-c^2$ strukturbedeutsam. Man vergegenwärtige sich etwa, wie der Ton a^1 in T. 2—3 durchaus ungesichert, vorhaltartig besteht, so daß er als tetrachordaler Gerüstton in bezug auf d^2 (T. 4) nicht in Anspruch genommen werden kann.

Tschechische Fassung (B).

Die Melodie zeigt unverkennbar tetrachordalen Bau. Ihre Einzeltöne enthalten sich der Dynamik, stehen gewissermaßen gegenständlich verfestigt im Tonraum. Das rhythmische Schema wird in modalen Reihung ohne Abwandlungen durchgeführt. T. 8 ($\frac{3}{4}$ -Pause) fällt fort! Diese Taktverkürzung am Schluß des Halbsatzes ist gewiß nicht zufällig: noch in vielen tschechischen Melodien des 19. Jahrhunderts trifft man Ähnliches an. Guido Maria Dreves führt die Melodie mit dem Texte *Gaudeamus pariter* im Anhang Nr. X seiner Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14., 15. Jahrhunderts, Leipzig 1886 an und spricht sich (S. 37) für das Erstgeburtsrecht der tschechischen Fassung aus, da in ihr „die höchst charakteristischen Intervalle der Melodie noch nicht (!) durch Zwischennoten ausgeglichen und überbrückt erscheinen“. Dreves deutet also unzulässigerweise scharf geprägte Eigenarten der nationalen Melodiestile bzw. der sie tragenden Formkreise in Glieder einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe um.

Skandinavische Fassungen (G—K).

Daß sämtliche skandinavischen Fassungen in T. 8 auf der Obersekunde (a^1) kadenzieren, erweist ihre verhältnismäßig junge Prägung: schwerlich wird man diese Mollmelodien vor dem 17. Jahrhundert ansetzen dürfen.

Wahrscheinlich gehen die dänischen Lesarten (G—K) unmittelbar auf die schwedischen (D—F) zurück: vgl. etwa den Gipfelton es^2 in T. 9—12 von D, F, P. Der Gebrauch des Unterhalbtönen fis^1 in T. 11 von G—K scheint dafür zu sprechen, daß die dänischen Lesarten noch jünger als die schwedischen sind.

Schwedische Fassungen (D, E, F).

Sinnfälliger noch als das altdutsche Vorbild lassen die schwedischen Lesarten die „arbeitende Dynamik“ des „westgermanischen“ Typus erkennen. In mehrfach erneuerten Impulsen strebt die Linie gleich zu Beginn gegen den Leitton (b^1) empor.

In F T. 5 und 9 erscheint der Gipfelleitton es^2 in ähnlicher Funktion. Diese Fassung schließt plagal auf d^1 . Fassung E schichtet auf die Grundterzen $g^1-b^1-d^2$ in T. 11 noch eine Spitzentertz f^2 . Alle drei schwedischen Lesarten sind elementarmotivisch gegliedert; vielfach weist Tonwiederholung auf die Einschnitte und Ansatzpunkte hin. — Textlich wie melodisch interessant ist Knut Hulings Visa. (Übersetzung nach G. Mohnike: Altschwedische Balladen usw., 1836, S. 102f., Nr. 19.) Das Einführungsmotiv wird hier auf eine ganz unbefangene pagane Art vorgetragen. Knut Huling ist ein Prinz, der sich als Hirte verkleidet hat; der Name Huling selbst bedeutet „Hirte“. Die pastorale Grundstimmung findet auch in dem eigenartigen Tiefschluß der Melodie Ausdruck, der einem wohlbekannten Typus schwedischer Hirtenweisen nachgeformt ist.

Dänische Fassungen (G, H, I¹, K).

G, H und K beginnen mit der Unterquart d^1 , die sich als ein fester Gerüstton und als plagale Gegenstütze zur Höhenentwicklung der Melodie brauchbar erweist. Tetrachordale Verstreungen sind als Tonschritte wie als Rahmen für den Raumbau von Bedeutung. So wird die Terz b^1 gleich zu Beginn durchgangsmäßig behandelt. Im dänischen Nachsatz fallen die Gipfelüberbietungen (auf es^2 und f^2) der schwedischen Vorbilder aus. Sehr deutlich zeigt T. 12 in G, H und K die Neigung zur Vereinfachung des Kadenzstufensystems: die „offenen“ Zwischenschlüsse der schwedischen Lesarten werden getilgt zugunsten klarer, eindeutiger Gegenüberstellungen. Auch der fallende Grundzug der dänischen Weisen bedingt eine Vereinfachung, zugleich Festigung der Raumaufteilung. Gegenüber der ziehend-pressurenden Rhythmik und agogischen Vortragsart von D, E, F hat die dänische Rhythmusauffassung etwas Abgeklärtes, Schematisches.

Ob I¹ (Dänisch) Vorbild von I² (deutsch, etwa 18. Jahrhundert) war oder umgekehrt, läßt sich stilkritisch schwerlich entscheiden. Bemerkenswert ist aber jedenfalls der Unterschied der Rhythmik: „ausgezählter“, modaler Rhythmus in I¹, Dehnungsrythmik, dynamische Tonbildung in I².

Finnischschwedische Fassung (L).

Noch tonstarrer als die dänischen Fassungen ist die finnischschwedische Lesart (L). Auch sie wählt den Tiefton d^1 als Gegenstütze innerhalb eines streng tetrachordal aufgebauten Systems. Die Zahl der Kadenzstufen ist auch hier verringert, die Kadenzierung vereinfacht.

Die zuerst von Rutz aufgewiesene typologische Gliederung Skandinaviens (Schweden = Formkreis II, Dänemark und Norwegen = Formkreis III), die sich uns namentlich bei vergleichender Liedbetrachtung immer aufs neue bestätigte und als Gegensatz von Aszendenz- und Deszendenzmelodik faßbar wurde, dürfte im wesentlichen mit den von Walter Scheidt erkundeten Schlägen nordischer Rasse — binnenskandinavischer und atlantischer Schlag — zusammengehen¹⁾.

Die reine Subjektivität der deutschen Liedlyrik fand in Schweden nur selten Eingang. So ist es bezeichnend, daß viele Lieder, die in der Ichform anheben, später wieder in die Haltung des unbeteiligten Dichters oder Erzählers zurückfallen (Thierfelder, S. 45). Thierfelder nennt das lyrische Lied „volkstümlich“. Es ist vielfach kunstvoller, glatter und gewandter im Ausdruck als die alte Kaempevisa und Ballade, dafür fehlt es ihm an der Formkraft der älteren Zeit. Renaissance und Humanismus wirkten im Norden, wo die breite, bürgerliche Grundlage fehlte, oft mehr zersetzend als fördernd,

¹⁾ Walther Scheidt: Die nordische Rasse; Die nordische Welt, hrsg. von Hans Friedrich Blunck, Berlin 1937, S. 515.

und so kann es nicht wundernehmen, daß wir hier keine der großen deutschen Renaissance-lyrik ebenbürtige Liederblüte finden.

Die heimkehrenden Soldaten Gustav Adolfs brachten die ersten Schäferlieder mit. Aber den Liedern von Venus und Cupido, die Bürger und Bauern im 17. und namentlich im 18. Jahrhundert sangen, war im allgemeinen kein langes Leben beschieden.

Unter den neueren, seit dem 17. Jahrhundert aufkommenden Liedern herrschen die Liebeslieder, überhaupt das lyrische Element vor. Aber auch Scherz- und Spottgedichte und vor allem erzählende Seemannslieder sind reich vertreten. Im übrigen spinnt dieses jüngere Lied, wie es uns in den zahlreichen Sammlungen des 19./20. Jahrhunderts entgegentritt, vor allem die Überlieferungsfäden des 16./17. Jahrhunderts fort oder formt neue Texte und Weisen in ziemlich engem Anschluß an die älteren Vorbilder. Man darf hierbei nicht außer acht lassen, daß gemeinabendländische Stile wie Renaissance und Barock im Norden ein weit längeres Nachleben führen als bei den stilprägenden Hauptvölkern des Abendlandes. Selbst die Einwirkungen der Liedertafel bedeuten, so gefährlich sie den Bestand eigenständiger Volksmelodik bedrohen, doch keine tiefeinschneidende Wende. Wie in Dänemark, so wurde auch in Schweden die Entstehung des neuzeitlichen „volkstümlichen“ Liedes durch die Berliner Odenschule und die Liedertafel gefördert. Um diese Zeit setzte auch die erste nachhaltige folkloristische Sammeltätigkeit ein. Weniger als Musiker denn als Dichter volkstümlicher Scherzlieder trat Karl Michael Bellmann (1740–1795) hervor. Ihm folgten die nordischen „Liedromantiker“ Lindblad, Wennerberg und die auch als Liedverfasser tätigen Sammler Geijer und Josephson.

Das neuere schwedische Lied läßt jene dynamischen und expansiven Gehalte, die sich schon in den älteren Schichten ankündigten, sinnfälliger als je zuvor an die Oberfläche der tönenden Erscheinungswelt dringen. Da ist zunächst der ausgesprochene Vertikalaufbau in der Richtung von der Tiefe nach der Höhe zu nennen. Eines seiner typischen Ergebnisse ist die neu-schwedische Moll-Leiter mit der großen Septime im Aufstieg, der kleinen im Abstieg. In manchen Fällen wird der Beurteiler — ähnlich wie beim alt-deutschen Liede — zunächst an akkordharmonische Prägungen denken, um sich dann zu überzeugen, daß die schwedische Gestaltungsart gewisse Formen melodischer Überbietung bevorzugt, die trotz linienmäßiger Eigenständigkeit oftmals den Eindruck harmonikaler Zeugung erwecken. Der ungewöhnliche Hochdrang der schwedischen Linie (etwa seit dem 17. Jh.) fordert eine schichtmäßige Binnengliederung des Tonraumes. Vielfach schichten sich (große und kleine) Terzen zu labilen Gesamtstrukturen übereinander. Auch übereinandergetürmte Quinten sind ziemlich häufig anzutreffen. Die schärfer umrissenen Quartschritte treten an Bedeutsamkeit sehr hinter den genannten Intervallen zurück. Offenbar ist eine allzu feste und scharfe Umgrenzung des Tonraumes, eine Herausstellung bestimmter fester Gerüsttöne nicht beabsichtigt. So kann denn auch begrifflicherweise von eigentlicher (struktureller) Pentatonik nicht die Rede sein¹⁾.

¹⁾ Hugo Riemanns Versuch (Folkloristische Tonalitätsstudien, Leipzig 1916, S. 23 ff.), pentatonische Überbleibsel im schwedischen Lied nachzuweisen, mutet ziemlich konstruktiv an.

Aus dem Grundzug der langausschwingenden, voran- und aufwärtsstrebenden Bewegtheit lassen sich unschwer eine ganze Reihe sinnverwandter Stilelemente ableiten: so etwa die Neigung zu offenen oder halboffenen Schläßen, die Vorliebe für vorhaltartige weibliche Endungen, z. B. kadenzierende Dreitaktphrasen, schließlich die allenthalben zu bemerkende Durchsetzung der Melodik mit Leittönen und leittönigen Kadenzten. Das Überwiegen von Mollmelodien mag zum Teil durch die längere Nachwirkung der mittelalterlichen Überlieferung erklärt werden, doch ist nicht zu übersehen, daß gerade in den neueren Formen des schwedischen Moll ein elegischer, in Schillers Sinne sentimentalischer Grundzug widerklingt.

Schwedisch. Sollerön. Dalarne. *Sju år har varit långa. — Sieben Jahre sind vergangen.*

(Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade. 4. Heft, Stockholm 1926, S. 181, Nr. 1474.)

Das elegisch-transzendente Textmotiv spiegelt sich in der Melodieführung, die einen noch heute weitverbreiteten Typus schwedischer Mollmelodik darstellt. Dieser scheint sich im 17. Jahrhundert herausgebildet zu haben, jedoch auf einer spätmittelalterlichen Grundlage (hypodorisch, also z. B. $a^1 g^1 e^1$ statt $a^1 gis^1 e^1$). Der Leitonreichtum und die mit ihm unzertrennlich verknüpften Dehnungsschlußfälle sind jedoch mehr als bloß zeitbedingte Prägungen: sie wurzeln in der Grundart schwedischer Bewegtheit. Sicherlich förderte der Mollgedanke des Barock erheblich das Aufkommen solcher Bildungen, aber vielleicht vollzog sich die Auseinandersetzung der schwedischen Volksmusik mit den Kirchentönen schon Jahrhunderte früher in ähnlichen Bahnen.

Von bekannteren, meist neueren Liedern ähnlichen Aufbaues nenne ich *Jag unnar dig ändå allt godt* (Berggreen: Sv. F.-S. III, 1861, Nr. 93; Josephson: Sv. Fv., 1890, S. 11; Hägg: Songs of Sweden, 1909, S. 71), die Stephensweisen Nr. 4 und 5 bei Norlind, Svensk Folkmusik och Folkdans, 1930, S. 69; vgl. auch S. 67, Nr. 4, S. 68, Nr. 4, 5, 6, 7.



Sju år har va - rit lång - a, sju kan väl va - ra kvar.
Sie - ben Jah-re sind ver - gangen, Sie - ben mö - gen noch vergehn.



Jag läng - tar hem få kom - ma ut - i Guds fröj - de - sal.
Ich sehn' mich heim-zu - keh - ren In Got - tes Freu - den - saal.



Här har jag ing - en ro och ing - en vi - la.
Hier hab' ich kei - ne Ruh' und kein Ver - wei - len.

Schwedisch, vor 1787. *Jag ser uppa dina ögon. — Ich seh' es an deinen Augen.*

(A. P. Berggreen: Svenska Folke-Sänge, Nr. 72. — Gustav Hägg: Songs of Sweden, 1909, S. 8–10. — Melodievarianten nach J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1855, Nr. 18, dort offenbar zersungener Text. — Eine andere, äolische Melodie des Liedes gibt Nils Andersson: Svenska Låtar, Bd. III–IV, Stockholm

1924/26, Nr. 1215. — Ich gebe nur die erste Strophe des sentimental Textes. Vollständige Übersetzung von K. Gerecke bei Herman Berens: Die schönsten Volkslieder Schwedens, Stockholm 1895, Nr. 13.)

Eine empfindsame, wohl im 18. Jahrhundert entstandene menuettmäßige Abwandlung des alten Rolandtons, den englische Komödianten zusammen mit einem gleichlautenden Singspiel um 1600 auf dem Kontinent verbreiteten. Vgl. E.-B., D. Ldh. II, Nr. 488 und meine Geschichte der Gigue, Leipzig 1924, S. 27f. Diese englische oder anglodeutsche Abkunft der Allemandenmelodie wird auch durch den Textinhalt des schwedischen Liedes — das Motiv der Liebesuntreue — im großen und ganzen bestätigt.

Die folgende Gegenüberstellung zeigt die alte, schon 1591 in England bezeugte Ballade von Lord Willoughby (A), zwei kurz nach 1600 aufgezeichnete deutsche Fassungen (B, C) nach Tabulaturbüchern sowie (als kleingestochene Variante zu B) das protestantische Gemeindelied *Ist Gott für mich*, Text von Paul Gerhardt, Mel. Augsburg 1609; schließlich das schwedische Lied (D). Der Text der Willoughby-Ballade ist zu finden in: The Roxburge Ballads, Bd. IV, 1, S. 8 ff., Hertford 1881.

A, B, C gehören demselben zeitstilistischen Kreis an, D ist, wie schon oben bemerkt, wesentlich jünger. Abgesehen von diesen Unterschieden lassen sich jedoch deutliche Verschiedenheiten volkhafter Prägung wahrnehmen. Die vermutliche Urfassung (A) zeigt besonders in ihrem Mittelteil das beherzte Vorwärtsdrängen des angelsächsischen Bewegungsstils. B und C haben gebundeneren, zum Teil verengten, durch Binnenkadenzen stärker untergeteilten Bewegungsfluß. Für D sind wiederum weiter Ausgriff, schweifende Bewegtheit, langgezogene Endungen und besonders stark betonter Auftrieb zu verzeichnen.

A

{ The fif-teenth day of ju - ly with glist'ring sword and shield, }
{ A fa-mous fight in Flan - ders was fouch-ten in the field. }

B

{ Ist Gott für mich, so tre - te gleich al - les wi - der mich; }
{ So oft ich ruf und be - te, weicht al - les hin - ter sich. }

C

A

The most cou - ra-geous of - fi-cers were eng - lish captains three,

B

Hab ich das Haupt zum Freun - de und bin ge - liebt bei Gott,

C

166176

A

But the bra - vest in the bat - tle was brave Lord Wil - lough - by.

B

Was kann mir tun der Fein - de und Wi - der - sa - cher Rott?

C

Übersetzung der Willoughby-Ballade:

Am fünfzehnten Julitage wurde mit blankem Schwert und Schild eine berühmte Schlacht im Feld von Flandern ausgefochten. Die mutigsten Offiziere waren drei englische Hauptleute, aber der Tapferste im Kampfe war der tapfere Lord Willoughby.

Moderato.

D

Jag ser up - på di - na ö - gon, att du har en an-nan kär.
Ich seh es an dei-nen Au-gen, ei-nem An - dern gut du bist.

Ack, skön - sta lil - la vän-nen, säg mig, hvem det är.
Ach, schön - ste klei - ne Freundin, sag mir, wer es ist!

Då vil - le jag så gär - na va - ra re - de-lig mot dig,
Dann wollt' ich's ja so ger - ne red-lich hal - ten nur mit dir.

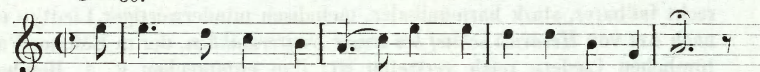
Så läng - e som mitt hjär-ta det rö - res i mig.
So lan - ge noch mein Her-ze sich re - get in mir.

Schwedisch. Rättvik, Dalarne. Amerikawaise, Auswandererlied. Vi sålde våra hemman. — Wir zogen in die Fremde.

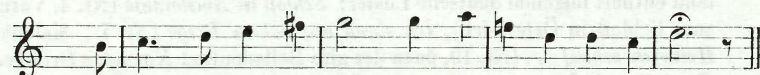
(Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade, 4. Heft, Stockholm 1926, Nr. 1214.)

Die dorisch-äolische Melodie ist ein in schwedische Ausdrucksmelodik übertragener Allemandentyp.

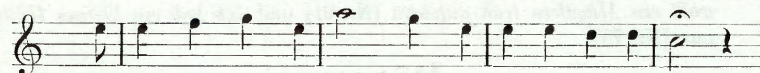
♩ = 80.



Vi sål - de vå - ra hem - man och gav us se - dan ut,
Wir zo - gen in die Frem - de, ver - kauf - ten un - ser Heim,



som få - ge - len bort - fly - ger när som - ma - ren tar slut.
Wie Vö - gel fern - hin zie - hen, so - bald der Som - mer schließt.



Han kom - mer en gång å - ter när vå - ren skri - der fram,
Der Som - mer keh - ret wie - der, der Früh - ling geht vo - ran,



men vi får al - drig skå - da vårt kä - ra fos - ter - land.
Doch wir sehn nie - mals wie - der das teu - re Va - ter - land.

A. Schwedisch. Hochzeitslied, 17. Jahrhundert. *En gång i bredd med mig. — Stehn wir als bräutlich Paar.*

(A. P. Berggreen: Svenska Folke-Sange og Melodier, Kopenhagen 1861, Nr. 71. — J. A. Josephson: Svenska Folkvisor, Stockholm 1890, S. 13. — Var. nach J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, 1856, Nr. 15.)

Eine andere Variante der Melodie findet sich im schwedischen Liede *Sist när på ljuflig blomsterplan. — Malcolm Sinclair*, Ahlström, l. c. Nr. 52. Vgl. auch *Kung Carl den Tofte* (Melodier fra alle Lande, 2. Teil, Kopenhagen o. J., Nr. 3).

Melodisches Vorbild ist das sarabandenartige Gebilde der Folies d'Espagne, das sich im 17./18. Jahrhundert in fast allen europäischen Ländern großer Beliebtheit erfreute. Vgl. Andreas Moser: Zur Genesis der Folies d'Espagne; AfMw I, 1918/19, S. 358ff. und Paul Nettl: Zwei spanische Ostinatothemen; ZfMw I, 1918/19, S. 694ff. sowie Chrysander: Händel I, S. 357 und Ph. Spitta: Zur Geschichte der Musik, Berlin 1892, S. 233ff. — Spitta erwähnt etwa zwei Dutzend französischer Texte, darunter einen — *Je possèdois une heureuse innocence* —, der zu Sperontes' Zeit auch in Mitteldeutschland gesungen wurde. Schon um 1695 dichtete Neumeister auf die Melodie *Du strenge Flavia, Ist kein Erbarmen da*. J. S. Bach verarbeitete die Folie in seiner Bauernkantate (1742); vgl. B.-G. XXIX, S. 183ff. Auch Corelli, Vivaldi, D'Anglebert und andere Meister bearbeiteten die berühmte Melodie. Vgl. auch H. Riemann, Hdb. d. MG II, 2, S. 360ff. und H. J. Moser, Musiklex., Art. Folia.

B. Neuere, dem schwedischen Ausdruckston noch stärker angegliche Fassung nach Fredin: Gotlandstoner; Svenska Landsmål, Stockholm 1909, Heft 4, Nr. 75.

166/27



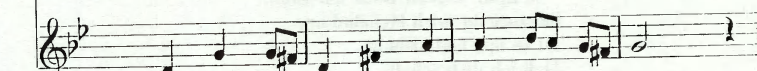
1. En gång i bredd med mig Pre - sten skall frå - ga dig.
2. Pre - sten tar bo - ken fram, Spör - jer oss hvar om ann,
1. Stehn wir als bräut - lich Paar Bald vor dem Trau - al - tar,
2. Pfar - rer nimmt's Buch und fragt, Kaum daß wir Ja ge - sagt,



1. En gagg i bredd mä mi Prä - stn ska frå - gä di,
1. Stehn wir als bräut - lich Paar Bald vor dem Trau - al - tar,



1. Om du vill haf - va din ut - val - da vän?
2. Se'n tar han rin - gan af rö - da - ste gull.
1. So fragt der Pfar - rer dich, ob du mich magst.
2. Nimmt er ein Ring - lein von rö - te - stem Gold;



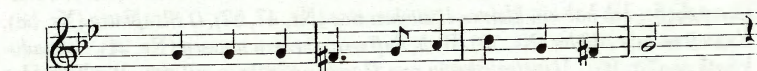
1. Um däu vitt bläi - vä min äut - val - dä vänn.
1. So fragt der Pfar - rer dich, ob du mich magst.



1. Om du då svi - ker mig, Lik - myc - ket gör det mig,
2. Sät - ter den på din hand, Det är ett fäst - ningsband,
1. Låbt du mich dann im Stich, We - nig be - rührt es mich,
2. Steckt es an dei - ne Hand: Dies ist der E - he Band,



1. Plöi - Gä u in - tä sa, Fräj - jä u in - tä fa —
1. Pflügst du und sä - est nicht, Freist du und kriegst ^{sie} nicht —



1. Nog får jag den i - gen, som äl - skar mig.
2. Då har du blif - vit min ma - ka så huld.
1. Wenn ei - ne An - dre mir Lie - be ver - heiß.
2. Nun bist du wor - den mein Weib - lein so hold.



1. Bät - tar kallt sin - nä än få - fägt hopp.
1. Bes - ser ist Kalt - sinn als Hoff - nung ohn' Ziel.

B. 2. Trou mi dokk ai så svag
 Är tross av järtäs lag,
 At ja ska glömmä di, um däü glömt mi!
 Fast ögä göt'n tar,
 Läks 'n gagg järtäs sar.
 Särgi daim vântä kann, sum trout en mann.

3. Män nä din blikk ja säir
 U munn, sum så gladlet leir,
 Da bläir ja ound pa mi, sum misstrout di.
 Lykku ha var för stäur.
 Järtä dä knappäst trour.
 {Min sårk!} ja fruktat blott, avund ha rått.
 {Mäin tös!}

2. Glaub nicht, so schwach wär' ich,
 Daß ich vergäße dich,
 Wenn du auch mich vergißt, bleib' ich doch dein.
 Mir tränt das Aug' vor Schmerz,
 Schwer heilt das wunde Herz.
 Kummer nur erntet, wer Menschen je traut.

3. Spür' deinen Blick ich dann,
 Schaust du mich lächelnd an,
 Ist es mir leid alsbald,
 Daß ich dich schalt.
 Groß war des Glückes Last,
 Kaum daß mein Herz es faßt,
 {Bursche mein! } uns betrog Eifersucht nur.
 {Mädchen mein!}

Namentlich die Sammlungen etwa der letzten sechs Jahrzehnte enthalten recht viel mitteleuropäisches, insonderheit deutsches Gut. So finden sich in Fredins Gotlandstoner¹⁾ von 1909 folgende Lieder: *Es wollt gut Jäger jagen* (Nr. 14), *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 15), *Es welken alle Blätter* (Nr. 28, nur Mel.), *Folies d'Espagne* (Nr. 75), *Marlbrough* (Nr. 80, nur Melodiebruchstücke), *Hoch soll er leben* (Nr. 109, nur Mel.), *Ich nehm mein Gläschen in die Hand* (Nr. 114), *Taler, Taler* (Nr. 118, nur Mel.), *Ich hab' meinen Weizen am Berg gesät* (Nr. 129 u. 131, nur abgewandelte Mel.). Der bekannteste deutsche Kinderliedtyp kehrt in den Nummern 140, 144 und 151 wieder. August Bondesons Visbok I und II (Stockholm 1903) bringt u. a.: *Schloß in Österreich* (Nr. 8, 30, 55), *Nun ade, du mein lieb Heimalland* (Nr. 33, Seemannslied), *Ich hab ein kleines Hüttchen nur* (Nr. 47, 57), *O Straßburg* (Nr. 58), *Es welken alle Blätter* (Nr. 78), *Weh, daß wir scheiden müssen* (Nr. 91), *Schnadahüpfltyp* (Nr. 95), *Mittelsatzthema aus Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag* (Nr. 123), *Marlbrough* (Nr. 141, sehr prägnant und eigenartig abgewandelt), *Bauer, bind den Pudel an* (Nr. 192), *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 197), *Ich nehm mein Gläschen in die Hand* (Nr. 201, nur Mel.), *Es wollt gut Jäger jagen* (Nr. 105, 209, 289), *Fridericus* (Nr. 209, nur Melodiebruchstücke), *Es welken alle Blätter* (Nr. 268, nur Mel.), *Horch, was kommt von draußen rein* (Nr. 297, nur Melodieanfang), *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* (Nr. 370, nur Mel.), *Hamburg ist ein schönes Städtchen* (Nr. 375, abgewandelte Melodie, Abschieds-

¹⁾ Fredin: Gotlandstoner; Svenska Landsmål, Stockholm 1909, Heft 4.

lied des Amerikafahrers). Sehr häufig findet sich ein im einzelnen nicht recht faßbarer, stark harmonikaler, melodisch minderwertiger Liedtyp etwa nach Art von *Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten*, der in Böhmcs Volkstümlichen Liedern reich vertreten ist; ihm entsprechen u. a. Bondesons Nummern 81, 84, 226, 366, 378. Textierte „Salonjodler“ sind Nr. 44, 227 und 356.

Die Sammlung von Carlheim-Gyllenskiöld¹⁾ aus dem nördlichen Småland enthält folgende deutsche Lieder: *Schloß in Amsterdam* (Nr. 4, Variante zum Schloß in Österreich), *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 7); Melodietyp *Heinrich schlief . . .* (Nr. 19, dazu der alte Balladentext *Kaempfen Grimborg!*), *Es wollt gut Jäger jagen* (Nr. 29), *Drunten im Unterland* (Nr. 77, mit dem Text eines Schulliedes A-b-c-d verbunden), *Morgen wolln wir Hafer mähen* (Nr. 132).

J. N. Ahlström (300 Nordiska Folkvisor, Stockholm 1855) bringt: *Es wollt ein Mägdlein früh aufstehn* (Nr. 91) und *Ich hab ein kleines Hüttchen nur* (Nr. 75).

Dänemark.

Ähnlich wie das schwedische umspannt auch das dänische Liedgut einen Formenbereich, der sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart hin erstreckt. Die ältesten Formen finden sich begreiflicherweise in den entlegeneren bäuerlichen Randgebieten, vor allem auf den Inseln. Aber noch in den gedruckten Sammlungen des vorigen Jahrhunderts sind neben jüngeren Prägungen eine beträchtliche Zahl von mittelalterlichen Liedern enthalten. Allerdings ist zu bedenken, daß auch die Sammeltätigkeit in Dänemark früh einsetzte. 1591 gab der dänische Geschichtsschreiber Anders Söfrensen Vedel das erste Hundert altdänischer Heldenlieder heraus, 1695 veröffentlichte Peter Syv die um ein neues Hundert vermehrten „Kaempeviser“. Diese Sammlung erschien noch öfter im 18. Jahrhundert, bis sie durch die Neuausgabe von Nyerup, Abrahamson und Rahbek abgelöst wurde. Das monumentale textkritische Quellenwerk schuf Svend Grundtvig. Die seit dem 19. Jahrhundert einsetzenden Melodiensammlungen bis auf Berggreen modernisieren zum Teil die alten Tonalitätsformen im Sinne von Dur und Moll²⁾. Die ersten völlig verläßlichen Weisen (aus Jütland) veröffentlichte E. Tang Kristensen. Eine große melodiekritische Sammlung — Danmarks Gamle Folkeviser, Bd. XI, Melodien, hrsg. von Erik Abrahamsen und H. Grüner Nielsen — erscheint seit 1935. Volksbücher und Flugblätter blühen in Skandinavien vom 17. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der mündlichen Überlieferung. Über die Volksliedbewegung des Nordens und die Sammeltätigkeit der letzten Jahrhunderte unterrichtet J. A. Lundell³⁾.

Nur wenige Bruchstücke skandinavischer Balladen liegen in mittelalterlicher Handschrift vor. Erst in den Liederbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts und mit der gedruckten Sammlung Vedels von 1591 setzen die Aufzeichnungen ein. Fraglos liegen ihnen mittelalterliche Vorbilder zugrunde,

¹⁾ V. Carlheim-Gyllenskiöld: Visor ock Melodier; Nyare Bidrag till Kännedom om de Svenska Landsmålens ock Svenskt Folklied VII, 7, Stockholm 1892.

²⁾ Thomas Laub: Om Kirkesangen, Kopenhagen 1887, S. 134ff.

³⁾ J. A. Lundell: Skandinavische Volkspoesie; Pauls Grundriß der germanischen Philologie, II. Bd., 1. Abtlg., 2. Aufl., Straßburg 1901/09, S. 1135ff.

doch zeugen Texte wie Melodien vielfach von jüngerer Beeinflussung. Herrschte im Mittelalter, vor allem während der Unionszeit, engste Kulturverbindung und daher auch rege Liedgemeinschaft zwischen Dänemark und Schweden, so tat sich seit der Reformationszeit eine fühlbare Kluft in politischer wie musikalisch-literarischer Hinsicht auf. Wir verdanken die Erhaltung der alten Kaempeviser in Dänemark vorzugsweise dem historisch-antiquarischen Interesse der ersten Sammler. Neben dieser mittelbaren literarischen Überlieferung ist die unmittelbare Erhaltung der Balladen — namentlich in Form von Tanzliedern in den Außengebieten (Schleswig und Färöer) — nicht gering anzuschlagen. Das epische Tanzlied mit Kehrreim ist eine dänische Schöpfung kat exochen. Der Vorsänger sang die epischen Strophen, die Tanzenden stimmten in den Kehrreim ein. Zwei Gruppen dänisch-färöischer Kehrreime unterscheidet Henrik Schück¹⁾: 1. solche, die den Grundgedanken des Gedichtes wiedergeben, 2. andere, die die Freude am Tanze oder die Schönheit der umgebenden Natur zum Ausdruck bringen. Zwei- oder vierzeilige Strophen mit Knittelversen, mit Reimen oder Assonanzen stellen die metrische Form der Ballade dar. Talvj²⁾ fand in der „vernachlässigten Form“, in den unreinen Reimen der dänischen Kämpferlieder „etwas unbeschreiblich Wildes, Uanfängliches, Rohes“.

In der Ursprungsfrage gehen die Ansichten weit auseinander. Die beträchtliche Zahl deutscher Balladenstoffe (wie *Dietrich von Bern*, oder *Siegfried*) läßt Anregung durch deutsche Spielmannskunst erkennen. Wie schon früher angedeutet, mutmaßt H. Naumann eine verlorengegangene hoch- und niederdeutsche Ritterballade als Vorläuferin der schwedisch-dänischen Stücke. Auch die angelsächsisch-keltisch-dänischen Übereinstimmungen sind nicht zu verkennen. Aber das unmittelbarste Vorbild war sicherlich der westeuropäische Carole, der teils über England, teils über Norddeutschland nach Skandinavien wanderte (Schück, S. 937). Diese textgeschichtlichen Feststellungen finden in der musikalischen Form, vor allem in der Rhythmik der altdänisch-färöischen Tanzballaden ihre Bekräftigung. Joh. Steenstrup³⁾ nimmt an, daß der unmittelbare Anstoß zur Bildung der deutschen Kehrreimballade von Frankreich ausging, ohne jede Vermittlung Englands und Deutschlands(?). Er verweist vor allem auf die überaus häufige Kehrreimlosigkeit der englischen Balladen: ein nationaltypisches Merkmal, das gewiß nur sehr bedingt geschichtlich auszuwerten sein dürfte. Nach Steenstrup wanderten erst nach 1470 — als eine dänische Königstochter nach Schottland heiratete — nordische Stoffe nach den britischen Inseln.

Die älteste Aufzeichnung einer Folkeviser-Melodie vermittelt der Codex Runicus der Kopenhagener Univ.-Bibl. (A. M. 800 Nr. 28; Faksimile-Ausgabe Kopenhagen 1877, wiederabgedruckt bei Angul Hammerich; Dansk Musikhistorie, Kopenhagen 1921, S. 80, 87.) In „modaler“ Lesart lautet sie:

¹⁾ Henrik Schück: Schwedisch-dänische Literatur; Pauls Grundriß der german. Philologie, Bd. II, 1. Abtlg., 2. Aufl., S. 937.

²⁾ Talvj: Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen, 1840, S. 217.

³⁾ Joh. Steenstrup: De danske folkevisers ældste Tid og Visernes Herkomst, Kopenhagen 1919; Bespr. von F. Liebermann: Zu Liedrefrain und Tanz im englischen Mittelalter; Archiv für neuere Sprachen 140, 1920, S. 261 f.



Modalrhythmik, geringer Umfang und Quartbetonung stimmen mit den ältesten Reigentanzweisen der Färöer überein. Es handelt sich offenbar um eine final verfestigte Tonart auf *e*¹; der bei Hammerich angehängte dorisches Schluß (Konjekture) erscheint nicht überzeugend.

Eine beträchtliche Zahl von französisch-bretonischen, englisch-schottischen und deutschen Stoffen wanderte nach dem Norden. Aber daneben findet sich schließlich auch eine stattliche Zahl von Heldenweisen, die uns ein durchaus einprägsames Bild des nordischen Ritterlebens im Mittelalter geben, und die daher als selbstschöpferische Leistungen zu bewerten sind. Hier stehen naturgemäß die Lieder mit historischem Hintergrund voran, so etwa der ausgebreitete Balladenzyklus vom Marschall Stig, den Schück mit dem Romanzenkreis vom Cid vergleicht. Während das norwegische Erzähllied sich gern ins Unpersönliche, Ahistorische verflüchtigt und selbst geschichtliche Persönlichkeiten wie Karl den Großen oder Roland ins Allgemein-Heroische umdichtet, erfüllt sich das dänische Erzähllied gern mit historischem Inhalt. Die Lieder singen vom Leben am Hofe der Könige, sie schildern das tägliche Treiben des Edelmanns, Königshof, Rittertum und Edelfrauen stehen im Vordergrund, Geistlichkeit, Bürger und Bauern an der Peripherie. Breite Ausmalung finden die Tanzszenen, meist ruhige Kettentänze, selten Springtänze¹⁾. Die Mehrzahl der altnordischen Sagenstoffe stammt nach Schück (S. 939) von isländischen und färöischen Bearbeitungen ab. Viele sog. historische Lieder behandeln ohne Frage erdichtete Begebenheiten im erborgten Gewande des geschichtlichen Berichts. Besonders in der ausgebreiteten Gattung der „Klosterraublieder“ kommt dieser Romantizismus zur Geltung. Als Blütezeit der nordischen Ballade setzt Schück den Zeitraum zwischen 1275 und 1425 an. Ein Nachschöbling ist das sog. Romanlied, als dessen Hauptkennzeichen Länge, reiche verwickelte Handlung, schlaaffe Moral und Sentimentalität gelten. Beispiele sind *Hagbard und Signe*, *Axel und Walborg*.

Reich sind Schweden und Dänen an Runen- und Verwandlungsliedern. Die Zauber- und Beschwörungsrunden sind weiß- oder schwarzmagisch, heilsam oder schadenbringend. Vielfach dienen sie zum Liebeszauber

¹⁾ Ausführliche Nachweise bringt Hjalmar Thuren: Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter usw.; ZIMG Jg. 9, 1907/08, S. 209 ff.

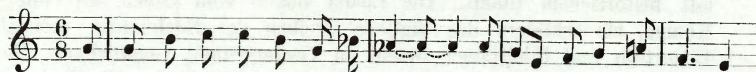
oder sie wirken wie Zaubetränke, die den Liebhaber die Geliebte vergessen lassen. So im dänischen Liede von *König Waldemar und Klein Christel*. Dem Runenzauberwesen stehen die zahlreichen Verwandlungslieder nahe, in denen mancherlei Fabeltiere wie der Lindwurm durch den Kuß oder das Trinken von Blut ihre Gestalt wandeln.

Dänische Heldenweise: *Viderik Verlandsøns Kamp med Langben Rise* = *Vidrich Verlandsøns Kampf mit dem Riesen Langbein*.

(Text und Melodie nach Abrahamson-Nyerup-Rahbek: *Udvalgte Danske Viser* . . . , 1. ste Deel, Kopenhagen 1812, S. 25ff., Nr. III, 5te Tome, 1814, S. XVIIIff., Nr. 3. — Krit. Textausgabe: Svend Grundtvig: *Danmarks Gamle Folkeviser*, Kopenhagen 1853, I, S. 63ff., Nr. 7.)

Die Ballade schildert, wie Vidrich Verlandson, ein nordischer Verwandter unserer Siegfriedgestalt, von König Dietrich von Bern ausgesandt wird, um Langbein den Riesen zu erschlagen. Er läßt seine dreihundert Geleitsmannen zurück, weckt den im Walde schlafenden Riesen und besteht siegreich allein den Kampf. Der schwerverwundete Riese ist bereit, seinen Goldschatz herauszugeben, sein Versuch, den Helden beim Vorantritt ins Schatzhaus zu überlisten, schlägt fehl: Vidrich schlägt dem Riesen das Haupt ab, bestreicht sich und sein Roß mit des Erschlagenen Blute (!) und führt König Dietrich und seine Mannen an die Kampfstätte, wo sie „viel rotes Gold“ erbeuten. — Grimm, I. c. S. 474ff. führt die sehr ähnlich geartete Schilderung der nordischen Wilkina-Sage als Parallele an.

Fraglos handelt es sich um eine der ältesten erhaltenen epischen Weisen Skandinaviens, die nur um wenig jünger sein dürfte als die uns überlieferten Skaldenmelodien Islands. Typisch skaldisch-vorgregorianisch-nordisch ist das Nebeneinander der beiden Gipfeltetrachorde mit verschiedener diatonischer Füllung! Der verhältnismäßig weite Umfang (Oktave) und die Kadenzierung berühren sich etwas mit der Art ältester deutscher Spielmannstöne. So wäre die Melodie im ganzen als ein Übergangsgebilde zwischen Skalden- und Spielmannsart einzuschätzen. Ähnliche tonale Verhältnisse zeigen einige färöische Lesarten des Liedes; vgl. Hjalmar Thuren und H. Grüner Nielsen: *Færøske Melodier til Danske Kæmpeviser*, Kopenhagen 1923, S. 7, Dg F. Nr. 7 Aa, Ab, Ac.



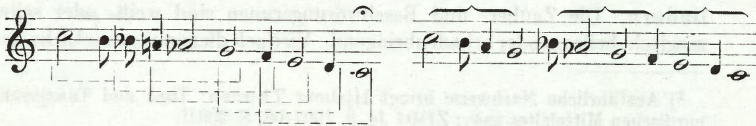
Kong Di-de-rik sid-der u-di Bern, han ro-ser af sin Væl-de,
Es sitzt Kö-nig Die-te-rich in Bern, sei-ner Macht tut er ge-den-ken:



Saa man-ge ha-ver han tvun-gen, baade Kæmper og ra-ske Hel-te.
So man-chen hat er be-zwun-gen, so Kämpfer und ra-sche Hel-den.



Der stan-der en Borg, he-der Bern og der boer i Kon-ning Di-drik.
Dort steht ei-ne Burg, hei-ßet Bern, und drin woh-net Kö-nig Diet-rich!



Dänisch (Insel Samsö), mittelalterlich. *Der var en skön ridder*. — *Es war ein schöner Ritter*.

(Phonogramm DgF 183 nach Frau Signe Bramming, aufgez. 1909. — H. Grüner Nielsen: *Nogle samsøske folkemelodier*; Festschrift für Evald Tang Kristensen, Kopenhagen 1917, S. 145, Beisp. 6.)

Äolisch (*La-Modus*) mit ziemlich eindeutiger Betonung des plagalen Ambitus, zum Schluß absinkend zur Finalis der unteren Oktave. Quartgerüst.

Kehrreim.

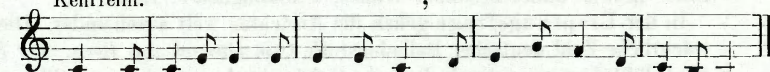


Der var en skön rid-der så mægtig og så bold, iblandt fug-le og dyr,
Es war ein gut Rit-ter so mächtig und so kühn, Unter Vö-geln und Tier'n.

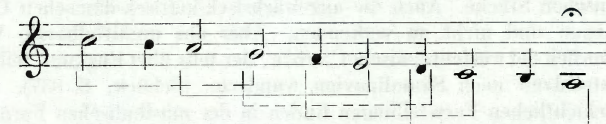


han bej-led til en jom-fru så dy-dig og så fin.
Er warb um ei-ne Jung-frau so tu-gend-sam und zart.

Kehrreim.



I-blandt fug-le og skön-ne dyr, som vin-de o-ver he-den.
Un-ter Vö-geln und schö-nen Tier'n, die lau-fen über die Hei-de.



Dänische Märchenballade: *Maribos Kilde-Maribos Quelle* oder *Algreu und die Königin*.

(Melodie nach C. E. F. Weyse: *50 gamle Kæmpeviser*, Kopenhagen o. J., 2. Sammlg. Nr. 24. — Nyerup und Rahbek: *Udvalgte Danske Viser*, 1. Deel, 1812, S. 316ff., Nr. LI. — Text: A. F. Winding: *Kæmpeviser*, Kopenhagen 1843, S. 72ff. Verdeutschung nach W. C. Grimm: *Altdänische Heldenlieder*, 1811, S. 84, Nr. 5.)

Wie in der französischen Legende von St. Nikolaus und im deutschen Märchen vom Machandelbaum hält auch hier der Volksglaube daran fest, daß man einen Zerstückelten wieder lebendig machen kann, wenn man Knochen und Fleisch sorgfältig sammelt. Die Stadt Mariboe liegt auf der Ostseeinsel Laaland, das Kloster wurde 1416–17 gestiftet (Grimm, I. c. S. 507).

In der Melodie spiegelt sich der Hornruf. Nach der Schlußklausel könnte sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

In den ersten beiden Takten erklingt ein Quart-Quint-Gerüst, das in der Folge ausgefüllt (T. 3) und nochmals zusammenfassend diatonisch überstrichen wird (T. 4–5). Die Endgruppe (T. 6–7) gibt sich als Schlußbestätigung. Typisch erscheint vor allem das Herausstellen der Klauseln sowie der damit verknüpfte Gegensatz der Bewegungszüge.

Moderato.



- | | |
|--|---|
| 2. Dronningen heder paa liden Smaa-
drenge:
„Du bed Algreven ind for mig gaee.“ | 2. Die Königin ruft den Knaben klein:
„Bitt Algreve zu gehen vor mich ein.“ |
| 3. Ind kom Algreven og stedes for
Bord:
„Hvad vil I, min Dronning! men I sender
mig Ord?“ | 3. Algreve eintrat und vor ihr stand:
„Was wollt Ihr, Kön'gin, dieweil Ihr
gesandt?“ |
| 4. „Dersom jeg lever min Herres Død,
Da skal du raade for mit Guld saa rød.“ | 4. „Erleb' ich meines Herren Tod,
Sollt du herrschen über mein Gold so
roth.“ |
| 5. „Holder op skjøn Dronning! I siger
ikke saa,
I veed ikke, hvo der lytter herpaa.“ | 5. „Halt ein, schöne Kön'gin, sprich
nicht solch Wort:
Ihr wißt nicht, wer mag horchen dort.“ |
| 6. Hun vidste ikke andet end de var
ene To,
Da stod Dan Konning og lytted derpaa. | 6. Sie wußten nicht anders, sie wären
beide allein:
Stand aber und horchte der König dabei. |
| 7. Konningen heder paa Svenne to:
„I beder Dronningen ind for mig gaee.“ | 7. Der König hieß zwei Diener gehn:
„Die Königin bittet vor mir zu stehn.“ |
| 8. „Hør I min Dronning favr og fiin!
Hvad talte I igaar med Greven min?“ | 8. „Hört Ihr, meine Königin, zart und
fein:
Was spracht Ihr Abends mit dem Grafen
mein?“ |
| 9. „Jeg talte ikke andet med Greven
din,
End jeg sagde, I var dannis, dydig og
fiin.“ | 9. „Ich sprach nichts anders mit dem
Grafen dein,
Als daß Ihr tapfer, tugendlich und fein.“ |
| 10. Kongen han heder paa Svenne to:
„I beder Greven ind for mig gaee.“ | 10. Der König hieß zwei Gesellen gehn:
„Den Grafen bittet vor mir zu stehn.“ |
| 11. „Hør du min Greve! hvad jeg
siger dig,
Hvad talte du igaar med Dronningen
om mig?“ | 11. „Hör du, mein Graf, was ich sage
zu dir:
Was sprach am Abend die Kön'gin
mit dir?“ |
| 12. „Jeg talte ikke andet med Dron-
ningen igaar,
End at I dannis og dydefuld var.“ | 12. „Ich sprach Abends nichts anders
mit der Königin,
All wie tapfer und tugendlich Euer Sinn.“ |
| 13. Kongen han heder paa liden
Smaadrenge:
„Bed de Kokke gaee til mig frem.“ | 13. Der König sprach zu dem Knaben
klein:
„Die Köche laß vor mich gehen herein.“ |

14. „Hugger Greven istykker efter mit
Ord,
Og bærer ham ind paa Dronningens
Bord.“

15. Længe sad Dronningen og saae
derpaa:

„Og ikke er dette af nogen Raa.

16. Men det er Algreven i Kongens
Gaard.“

Hun sankede op de Stykker smaa.

17. Hun svøbte dem i det hvide
Hermelin,
Hun lagde dem i det forgyldte Skrin.

18. Hun sanked' op Stykker baade
store og smaa,
Til Maribo Kilde monne hun gaee.

19. Hun dypped' dem i det klareste
Vand:

„Stat op, stat op, du christen Mand!“

20. Den Mand stod op, og takkede Gud;
Den langeste Nat.
Saa drog han siden af Landet ud.
Mig tvinger Elskoven.

14. Ich will: zerhaut in Stücke den
Graf.

Tragt ihn auf die Tafel der Kön'gin
danach.

15. Lang saß die Kön'gin und blickt'
es an:

„Von einem Reih das nicht sein kann.“

16. „Algreve ist's, an des Königs Hof;“
Die Stücke klein sie all aufhob.

17. Sie wickelte sie in weiß Hermelein,
Sie legte sie in den verguldeten Schrein.

18. Nahm groß und kleine Stücke
schnell,

So ging sie hin zur Mariboe Quell,

19. Und tauchte sie in die klarste
Flut:

„Steh auf, steh auf, du Christmann gut!“

20. Der Mann stand auf, und dankte
Die längste Nacht! [Gott;
So zog er aus dem Lande fort.
Mich hat die Lieb bezwungen!

A. Dänisch, mittelalterlich. Erik Emun og Sorte Plog — Herr Plog.

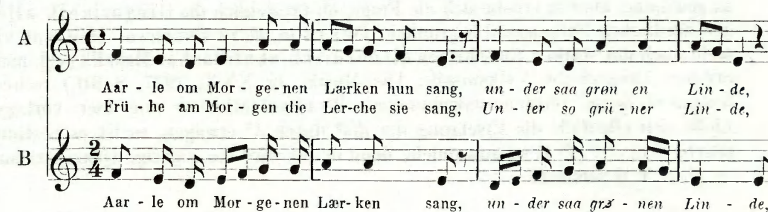
(C. E. F. Weyse: 50 gamle Kæmpeviser melodier, 2. Sammlg., Nr. 27. Ganzton tiefer. — Text: A. F. Winding: Kæmpeviser, Kopenhagen 1843, S. 82ff. — Verdeutschung: W. C. Grimm: Altdänische Heldenlieder, 1811, S. 320ff., Nr. 82. — Krit. Textausg.: Svend Grundtvig: Danmarks Gamle Folkeviser, 1862, III, S. 6ff., Nr. 116.)

Ein Lied auf den Königsmord vom Jahre 1137. Saxo Grammaticus (Lib. XIV. S. 250) erzählt, etwas abweichend von dem Lied, daß König Erich Edmund zu Ripen in Schleswig Landgericht hielt. Ein edler Jütfländer Plogus, der ihm als Kriegsmann diente, wurde verurteilt, dem König Genugthuung zu leisten. Darauf sei Plogus mit dem Speiß vor den König getreten und habe ihn durchstoßen. (Vgl. Grimm, l. c. S. 534.)

Melodie: ein mittelalterlicher, epischer Spielmannston, leicht kenntlich an der Formelhafteit, am Litaneiton und dem begrenzten Umfang (Hexachord). Tetrachordales Gefüge, pentatonisches Gerüst.

B. Färöische Fassung.

(Hjalmar Thuren og H. Grüner Nielsen: Færøske Melodier til Danske Kæmpeviser, Kopenhagen 1923, S. 21, Dg F. Nr. 116, Fassung b; nach H. Rung: Faer. Folkem. Nr. 24.)



Herr Karl klæ - der sig for sin seng. Kon-gen af Dan - mark la - der det hæve - ne.
Herr Karl vor'm Bet-te kleid't sich an. Dä - nemarks Kō - nig lās - set das rā-chen.

Herr Karl han klæ - dte sig for sin Seng. Kon-gen af Dan-nemark han la - der det hævne.



Dänisch. Marsk Stigs Döttre. — Marschall Stigs Töchter.

(Melodie nach C. E. F. Weyse: 50 gamle Kæmpevisermelodier, 1. Sammlg., Nr. 37. — Nyerup und Rahbek: Udv. Danske Viser, 2. Teil, 1812, S. 146ff., Nr. LXXIXff. — Text: Christian Winther: Kjømpeviser, Kopenhagen 1840, S. 164ff. — Verdeutschung nach W. C. Grimm: Altdänische Heldenlieder, 1811, S. 400, Nr. III und nach O. L. B. Wolff: Braga, 11. Heft, S. 10f., Nr. 5. — Die letzte Strophe, die den guten Ausgang bringt, fehlt bei Grimm und Wolff. — Krit. Textausg.: Sv. Grundtvig: Danmarks Gamle Folkeviser, Kopenhagen 1862, III, S. 385ff., Nr. 146.)

Das Lied bildet einen Teil des weitverzweigten nordischen Balladenkreises um Marsk (Marschall) Stig, den ärgsten Widersacher von König Erick Glipping († 1286). Als der Sohn des Königs, Erick Menved, zur Regierung kam, verurteilte er die Verschwörer, nach Marsk Stigs Tod (1293) verwüstete er Hjelms, den befestigten Sitz des Marschalls, und nahm — nach einem anderen Liede — die beiden Töchter gefangen, doch seine Gemahlin Ingeborg erwirkte ihre Freilassung. Hier setzt unser Lied ein (vgl. Grimm, l. c. S. 541ff.).

Der Melodie liegt die bekannte nordische Molltonleiter mit großer Sept im Aufstiege und kleiner im Abstieg zugrunde; Ursprung: 17. Jahrhundert. Vgl. die ganz ähnlichen Melodieumrisse in schwedischen Liedern wie *Den underbara Harpan* (Berggreen, Nr. 9) oder *Pröfningen* (Berggreen Nr. 17). Freilich gibt sich der dänische Melodieumriß bedeutend eckiger, der Rhythmus skandiert, es fehlen völlig die arbeitende Dynamik und der Auftrieb des schwedischen Melos.

Laub (Dania II, 1892—94) hat die „Urfassung“ dieser und vieler anderen skandinavischen Melodien im Sinne der Kirchentöne zu rekonstruieren versucht (Wiederabdruck bei Erik Abrahamsen: *Elements romans et allemands dans le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark*, Kopenhagen 1923, S. 169). Es ist natürlich naheliegend, durch Tilgung von dis^2 und c^2 eine dorische „Urfassung“ zu gewinnen, aber es erhebt sich die Frage, ob tatsächlich die Gregorianik allein den nordischen Balladenstil begründet. Dies ist m. E. zu verneinen. Man muß vielmehr auch mit starken Einschlägen altnordisch-skaldischer Melodik (vgl. meine Studie: *Altnordische Volksmusik*; *Die Musik*, Jg. XXX, 1937, S. 8ff.) rechnen, besonders wenn tetrachordalgebundene Wechselleitöne wie hier vorliegen. Ließe sich allenfalls die Ersetzung des dis^2 durch d^2 erwägen, so ist es bestimmt falsch, c^2 in cis^2 (T. 4) umzuwandeln, denn damit wird die wichtige Quartbeziehung zu g^1 in T. 6 zerstört!

Moderato.

Marsk Stig han hav - de de Döt - tre to, saa krank en Skjæ - bne mon - ne de faae.
Marsk Stig, der hat - te zwei Töchter schön, Garschlimm muß es den bei - den er - gehu.

Den Æld - ste tog den Yng - ste om Haand, og de fo - re vi - de om Ver - den.
Die ält - ste nahm die jüng - ste zur Hand: Sie fuh - ren so weit um die Er - de.

Nachklänge der alten Balladenkunst finden sich noch im 17. und 18. Jahrhundert. Oft fehlt der tanzgezeugte Kehrreim, Texte und Weisen erstarren im stereotypen Floskelwesen. Eines der melodisch lebendigeren Lieder aus frühbarocker Zeit ist *Kong Frederik den anden i Dithmarsken*, das der Textforscher Grundtvig (DgF. Bd. III, S. 675) einen geistlosen und daher mißglückten Versuch, die alte Form nachzuahmen, nennt.

Dänisch, 17. Jahrhundert. *Kong Frederik*. — König Friedrich II. im Dithmarschen.

(Nyerup und Rahbek: Udvalgte Danske Viser, 5. Bd., Kopenhagen 1814, Nr. 110. — C. E. F. Weyse: 50 gamle Kæmpevisermelodier, 1. Sammlg., W. Hansen, Nr. 41. — Eine jüngere, harmonikal beeinflusste Fassung der Melodie, die aus dem 18. Jahrhundert stammen dürfte, bietet E. T. Kristensen: *Jydske Folkeviser og Toner, samlede af Folkemunde*. Erste Sammlung, Kopenhagen 1871, S. 131. — Text: Christian Winther: *Kjømpeviser*, Kopenhagen 1840, S. 184ff. — Svend Grundtvig nennt *Frederik den anden i Dithmarsken* das jüngste der dänischen Geschichtslieder. Dafür spricht auch die Liedweise, die Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein mag, und die zuerst in einer Chronik vom Jahre 1680 überliefert ist. Vgl. *Danmarks Gamle Folkeviser*, Elfte Del, Melodier udgivet af Erik Abrahamsen, H. Grüner Nielsen und Hjalmar Thuren, 1. Heft, Kopenhagen 1935, S. VII i.)

Als Kaufmann verkleidet kundschaftet der dänische König Friedrich die feindlichen Stellungen aus. Durch die Hilfe eines Mädchens entrinnt er mit knapper Not den Nachstellungen der Dithmarschen. Eine märkische Sage erzählte Gleiches von dem Prinzen Friedrich Karl von Preußen im Feldzuge 1870. (Vgl. Otto Böckel: *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig 1906, S. 353.)

Melos und Rhythmus sind generalbaßartig angelegt. Das eröffnende Fanfarenmotiv umschreibt den Oktavumfang und die hauptsächlichen Gerüsttöne. Es folgt eine diatonisch geschlossene „Füllung“ der unteren Hexachordlage mit Zwischenklauel auf d^1 (T. 5—8). Der Schluß durchmißt den ganzen Tonbereich, wobei das obere Tetrachord ($c^2—g^1$) vorzugsweise diatonische Ausfüllung gewinnt. Quart- und Quintverwandtschaften treten gerüstartig hervor; so erfährt z. B. der Leitton h^1 in T. 10 eine „Versteifung“ durch das vorausgehende e^2 . Das Ganze vertritt in seiner festen und breiten Fügung sehr typisch den jüngeren dänischen Balladenton.

Con spirito.

Kong Fre-de-rik sid - der paa Kol-dinghuus med Rid - der og Sven - de han drik - ker got Rus.
König Frie-derich sit - zet auf Kol-dinghaus, Mit Ritttern und Knappen er trinkt guten Rausch.

De Dith - mar - sker Her - rer de ha - ve de - res Liv for - lo - ret.
Die Dith - mar - schen Her - ren, sie ha - ben ihr Leben ver - lo - ren.

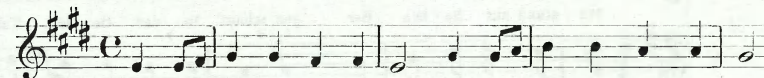
Seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts spiegelt das dänische Lied in steigendem Maße die mittel- und westeuropäischen Strömungen. Melodisch beherrscht zunächst der Allemandentypus das Feld; ein recht typisches Beispiel ist *Min Lyst er ei at sidde i Bur* (R. Nyerup: Udalga af Danske Viser, 1. Teil, Kopenhagen 1821, Nr. 33). Nyerups Sammlung bringt so gut wie sämtliche Tanztypen des Barock, und auch die Texte enthalten viel Schäferliches (*Amaryllis, Chrysilis, Daphnis, Doris, Florabella* usw.). An neueren Liedgattungen sind zu nennen¹⁾: 1. die Scherzlieder, oft mit Kehrreim, in manchen Einzelzügen an die mittelalterliche Ballade anknüpfend, 2. Kinderlieder und Kinderreime, „Melodiestoff von internationalem Gepräge“, 3. Liebeslieder, Schiffergesänge, geistliche Lieder, Gassenhauer des 18. und 19. Jahrhunderts. Das deutsche Trink- und Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts hält seinen Einzug, z. B. *Läftig Sang, Pokalers Klang* (Nyerup, Bd. 2, Nr. 35 = *Turner ziehn, Hänschen klein*), und durch die Liedertafel gestaltet sich die Verbindung zwischen dem neudeutschen und dem neudänischen Liede besonders eng. Einen Querschnitt durch das neudänische Liedgut des 18. bis 20. Jahrhunderts bietet Evald Tang Kristensen: *Et Hundrede Gamle Danske Skjaemteviser*, Århus 1903. Darüberwiegt hier: viele deutsche Vorbilder sind — unmittelbar oder mittelbar — spürbar; so das *Besenbinder-* und das *Heulied* (Nr. 54, 60), der sog. *Finsländische Reitermarsch* (Nr. 100), Schullieder wie *A B C* und *Gestern abend ging ich aus* (Nr. 75, 97): alle übrigens in recht bezeichnenden Abwandlungen.

Ein reger Liedaustausch verbindet seit Jahrhunderten Dänemark mit den skandinavischen Nachbarländern, aber auch mit Deutschland. Allerdings sind nur wenige der dänischen Helden-, Zauber- und Ritterballaden des Mittelalters in den deutschen Volksgesang eingegangen. Der Wanderstrom geht seit dem 16. Jahrhundert hauptsächlich vom Süden nach dem Norden. Joh. Bolte²⁾ nimmt an, daß die alten deutschen Balladen vom *Allen Hildebrand, Tannhäuser, Schloß in Österreich* im Gefolge der Reformation, insonderheit des deutschen Kirchenliedes, im Norden ihren Einzug hielten. „Die aus Wittenberg zurückkehrenden Studenten, die deutschen Musiker, Handwerker und Landsknechte brachten mit, was man in Deutschland zu singen pflegte. Und bei Hofe und in den adligen Familien errang sich das kunstvoll vorgetragene ein- oder mehrstimmige Gesellschaftslied Beliebtheit, während die heimische Ballade aus den Adelskreisen, in denen sie ursprünglich ihre Wurzel hatte, in die bauerlichen Schichten hinabsank und sich dort bis in unsere Zeit lebendig erhielt.“ Auch in den folgenden Jahrhunderten sind die Einflüsse der deutschen Lyrik und Musik (norddeutsche Oden, J. A. P. Schulz, Liedertafel) nicht gering anzuschlagen. Wie gewöhnlich, so lassen sich auch hier an der Art, wie man die wandernden Liedweisen aufnimmt und umprägt, die Charakterzüge des tragenden Volkstums ablesen. Wie sich die Auseinandersetzung der dänischen Art mit dem deutschen Liedgut in älterer Zeit vollzieht, läßt die bereits mitgeteilte Elsleinweise (S. 134 ff.) erkennen. Von jüngeren Belegen sei zunächst ein bekanntes Kinder- oder Schullied des 18. und

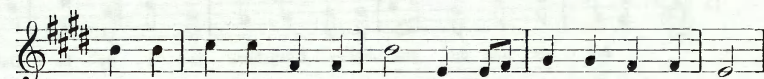
¹⁾ Hjalmar Thuren: Das dänische Volkslied; ZIMG, Jg. 9, 1907/08, S. 17.

²⁾ Johannes Bolte: Deutsche Lieder in Dänemark; Forschungen und Fortschritte, 3. Jg., Nr. 22, Berlin 1927, S. 171.

19. Jahrhunderts vorgewiesen: die dänische Fassung des deutschen Talerliedes (nach V. Jensen und H. J. Larsen: Sangbogen, 2. Aufl., Kopenhagen 1929, Nr. 13) verrät in den kleinen rhythmischen Varianten des Vordersatzes, mehr noch aber in der tiefergreifenden Umbildung des Nachsatzes die feste tetrachordale Fügung und stärkere Betonung des Abstiegs.



Jeg vil sjun-ge om en Helt, vidt be-rømt ved Sund og Bælt,
Ich will sin-gen von einem Helden, Weit be-rühmt an Sund und Belt,



om en Her-re kæk og bold, om den tap-re Tor-den-skjold.
Von einem Her-ren keck und kühn, Von dem tap-feren Tor-den-skjold.

Noch deutlicher sprechen die dänischen Schöbllinge von *Ich stand auf hohem Berge* (Mel. des 17. Jhs., Allemanden-Abkömmling, Text älter). Die deutsche Liedweise tritt uns erstmalig 1669 im Liederbuch des Clodius entgegen, hier noch mit dem Texte *Dort da die Rose wuchse* verbunden; vgl. Vjfmw 1891, S. 654. Zahlreiche dänische Varianten, die dasselbe Gestaltungsgesetz wie die hier abgedruckten verkörpern, bietet Evald Tang Kristensen: *Jydske Folkeminder*, 1871, I, Nr. 81a, b; 1891, XI, Nr. 67, 94a—d.

Deutsch-Dänisch (19. Jahrhundert).

Deutsch. A. *Ich stand auf hohem Berge*, Anfang des 19. Jahrhunderts.

(Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 1, Nr. 89c. — Erk, Liederhort, Nr. 18. — Var. nach Wyß 1818. Die kleinen Varianten in Takt 4 und 5 nach O. L. B. Wolffs Braga, Bonn 1820ff., Heft 3, Schweizer Lieder Nr. 21.)

B. *Ich stund auf hohen Bergen*.

(Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, Berlin 1855, S. 415, Nr. 8, I.)

C. *Ich stund auf hohen Bergen*.

(Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, S. 416, Nr. 8, II.)

Dänisch. D. *Jeg gik mig op paa høie Bjerg*.

(Nyerup og Rahbek, Udalga Danske Viser fra Middelalderen, Bd. 5, Kopenhagen 1814, S. LXXXVI. — A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98c. — Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 1, Nr. 90d.)

E. *Jeg stod mig høit paa Bjerget*.

(A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98a.)

F. *Jeg stod mig op paa høien Bjerg*.

(A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98b.)

G. *Jeg gik mig op paa høie Bjerg*.

(A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98d.)

Mäßig langsam

A *Getragen*
Ich stand auf ho - hem Ber - ge und schaut' ins tie - fe Tal;

B
Ich stund auf ho - hen Ber - gen, schaut' in , das tie - fe Tal,

C
Ich stund . . .

D *Andantino*
Jeg gik mig op paa hoi - e Bjerg, Saae ned i dy - be Dal;

E *Andantino*
Jeg stod mi hoit paa Bjer - get, Saae ned i dy - be Dal;

F *Andantino*
Jeg stod mig op paa hoi - en Bjerg, Saae ned i dy - ben Dal;

G *Andantino*
Jeg gik mig op paa hoi - e Bjerg, Saae ned i dy - be Dal,

F 9 10 11 12
Der var et Skib, kom sei - len - de, Der - i tre Gre - ver var.

G
Da saae jeg et Skib kom sei - len - des, Hvor - i tre Gre - ver var.

Takt	Deutsch (A, B, C)	Dänisch (D, E, F, G)
	Arbeitendes, emporgreifendes, elementarmotivisches Melos.	Statisches, pendelndes, eckiges Melos.
	Terzen und Dreiklang strukturbedeutsam.	Tetrachordale Struktur.
3—4	Emporgreifende Motivrückungen.	E, F setzen das Gipfeltetrachord g^2-d^1 als „Gegenzone“ an.
6a	A, B: Dehnung des Periodenbaues, „Nachhall“, agogischer Effekt.	D, F, G: ohne Schalttakt. E: „Zählende“ Achtelrhythmik; der Schalttakt erscheint als einfache Paraphrase.

166/84

A
ein Schiff - lein sah ich schwim - men, schwim - men, wor - in drei Gra - fen war'n.

B
ein Schiff - lein sah ich fah - ren, fah - ren, dar - in drei Gra - fen war'n.

C

D
Da saae jeg et Skib kom sei - len - des, Hvor - i tre Gre - ver var.

E
Da saae jeg et Skib kom sei - len - des, ja sei - len - des, Hvor - i tre Gre - ver var.

F
Der var et Skib, kom sei - len - de, Der - i tre Gre - ver var,

G
Da saae jeg et Skib, kom sei - lendes Hvor - i tre Grever var,




9—12

F und G haben verlängerten Periodenbau, bedingt durch tetrachordale Struktur.

Gegenüber der „arbeitenden Dynamik“ des deutschen und schwedischen Liedes hält sich die dänische Melodiebildung mehr an das festgefügte, in sich ruhende Sein. In dieser beharrlichen, oft statuarisch anmutenden Fügung steht es der norwegischen Art recht nahe, doch erscheint immerhin die dänische Bewegungsführung breiter, sozusagen behäbiger, erdgebundener als die schärfer umrissene, vor allem akzentschärfere Bewegtheit des nördlichen Schwestervolkes. Auch das Vorwalten des Dichterischen gegenüber den musikalischen Ausdruckswerten in der dänischen Volkslyrik, die Sprachgebundenheit der dänischen Melodik liegen auf derselben Linie. Oft hat ja schon die Literaturhistorie¹⁾ die analytische, logistische Begabung und den damit verbundenen psychologischen Spürsinn der Dänen gebührend hervorgehoben. Die Entsprechungen sind nicht zu übersehen.

¹⁾ Vgl. etwa Walter Hjalmar Kofas: Die skandinavische Literatur seit 1870, Wiesbaden 1925, S. 2 ff.

Bekanntlich schließen sich das Dänische und das Norwegische im Kreise der drei Nordsprachen gegenüber dem Schwedischen zu einer engeren Verwandtschaft zusammen: eine Verknüpfung, die sicherlich nicht durch die jahrhundertlange politische Vereinigung der beiden Länder erklärt werden darf, sondern in tieferen volklich-rassischen Gemeinsamkeiten wurzelt: dort der atlantische, hier der binnenskandinavische Schlag der nordischen Rasse. Dem wenigstens lexikalisch größtenteils übereinstimmenden Sprachbestand entspricht eine gemeinschaftliche Grundlage der Melodiebildung: absteigende (raum- und zeitmessende) Melodik (Formkreis III) gegenüber schwedischem Aszendenzmelos (Formkreis II). Über diese Andeutungen hinaus lassen sich natürlich die volklichen Besonderheiten noch schärfer unreißen. Erstmalig unterschied A. P. Berggreen¹⁾ das lebhaft Springende der norwegischen Melodiebildung vom wellenförmig Gleitenden, Biegsamen der schwedischen, vom geradlinig Fortschreitenden der dänischen Art:

Norwegisch 
 Schwedisch 
 Dänisch 

In sprachlicher Hinsicht eröffnet sich eine sinnfällige Parallele: auch hier steht das Schwedische, zum Teil schon im Lautbestand, mehr noch nach Melos und Rhythmik, der westgermanischen Gruppe nahe, wogegen Dänisch und Norwegisch näher zusammenrücken. Ihr Unterschied liegt hauptsächlich in der Akzentschärfe. Das Dänische ist reicher an Mittellauten, seine vergleichsweise gedehnte und lässige Aussprache unterscheidet sich von der klaren und netten Artikulation des Norwegischen; E. Hurwicz²⁾ spricht von der „größeren Schärfe des Denkens und Fühlens im norwegischen Charakter“. Kotas³⁾ rühmt die elementare düstere Leidenschaftlichkeit, den Fanatismus, aber auch ihr Gegenspiel: die starke Gehaltenheit im Norwegertum. Wesenszüge, die sich in der melodischen Bewegtheit oft aufs unmittelbarste aussprechen. Vielleicht verbergen sich hinter dem Gegensatz der drei Sprach- und Klangmundarten auch morphologische Stufen: immer wieder läßt sich ja beobachten, daß das Norwegische (Isländische!) die ältesten Formen bewahrt; dänische Volkskultur erscheint gemischter, jünger, die schwedische Art erweckt im ganzen genommen den Eindruck noch jüngerer Prägung. Nahezu um ein Jahrhundert früher als in Schweden — schon im 12. Jahrhundert — blüht die mittelalterliche Kultur in Dänemark.

Färöer

Ein gut Teil mittelalterlicher Liedüberlieferung erhielt sich im Rückzugsgebiete der Färöer lebendig. Seit 1380 gehören die Inseln politisch zu Dänemark. Aber die Hauptgruppe der Siedler, die im 9. Jahrhundert aus Norwegen einwanderte, bewahrt noch heute in Sprache, Sitte und Brauchtum mancherlei altnordisches Gut. Auch altkeltische Restbestände sind bevölkerungsmäßig wie kulturell nicht ganz ohne Bedeutung. Den Hauptbestand

¹⁾ A. P. Berggreen: *Norske Folke Sange og Melodier*, Kopenhagen 1861, S. 153.

²⁾ Elias Hurwicz: *Die Seelen der Völker*, Gotha 1920, S. 136.

³⁾ Walter Hjalmar Kotas: *Die skandinavische Literatur der Gegenwart*, Wiesbaden 1925, S. 4f.

und zugleich die älteste Schicht des Färöergesanges bilden die epischen Tanzlieder (*Kvad*). Männer und Frauen tanzen im Kreise nach Art der mittelalterlichen Kettentänze (*caroles*). Typisch ist der Wechsel von Vorgesang und chorischem Kehrreim. Heute singen allerdings sämtliche Tänzer unter Führung des Vorsängers Lied und Kehrreim gemeinsam. Die Anzahl der Lieder ist nach Hjalmar Thuren Legion. Kette, Sologesang, Kehrreim, linksläufige Bewegung, ruhige Tanzschritte: alles erinnert lebhaft an die *Chansons de carole* der französischen Trouvèrezeit (12. bis 14. Jh.). Auch Tonart und (Modal-) Rhythmik mancher Färinger Tanzlieder sowie ein Teil der Texte weisen nach Westeuropa. Die Urmodelle des Reigentanzliedes sind freilich in einer vorminnesängerlichen Schicht zu suchen. In dieselbe Richtung weist ein Teil der Texte. Man singt von Sigurd¹⁾, der Fafner tötete und mit dem Pferde Grane durch die Feuer flog, vom grimmen Högni (Hagen), von Sigurds Tod und Gudruns Rache. Epenstoffe aus den Eddadichtungen, dem Nibelungenliede und der Völsungasage treten neben niederdeutsche Helden- und Volkslieder, die im 13. Jahrhundert nach Norwegen wanderten. Mittelalterliche Liedstoffe gemeinabendländischer Prägung sind die Erzählungen von Karl dem Großen (Karlemagnus) und seinen zwölf Recken, von denen besonders der Held Roland, genau wie in den altfranzösischen Epen, hervortritt. Die Ballade *oluvu kvæði* erzählt von Oluva, der Tochter des französischen Königs Pipping (Pipin), die der Untreue gegen ihren Gemahl angeklagt und in eine Schlangengruft geworfen wird. Schließlich aber kommt ihre Unschuld doch an den Tag, der teuflische Verleumder Mýlint empfängt seine gerechte Strafe, Oluva wird Nonne. Auch Tristrans Lied²⁾ (*Tristan und Isolde*) und Koralds Weise entstammen dem westeuropäischen Sagenbereiche.

Daneben finden sich altnorwegische Stoffe wie *Hermundur illi* (Hermundur der Böse) und das Margreta-Lied, eine historische Ballade auf die norwegische Königstochter Margreta, die zur Eheschließung nach Schottland fuhr und unterwegs auf den Orkneyinseln starb. Isländische Einflüsse bezeugen vielfach die färingschen Lieder selbst mit Wendungen wie *Ein Reim ist von Island gekommen*: durch reisende Isländer ergeben sich namentlich im Mittelalter enge Verbindungen zwischen Färöern und Island. Schließlich wanderte eine beträchtliche Zahl von dänischen Liedern, vor allem Balladen, zu den Färöern hinüber, wo die Überlieferung sie vielfach besser und vollständiger bewahrte als im Mutterlande, und zwar zum Teil in färöischer, zum Teil in dänischer Sprachform. Hier und da erscheinen in den färöischen Liedern noch die alten Götter und Riesen auf Erden, vor allem der hammertragende Bauerngott Thor.

Die erste Blütezeit des färöischen Tanzliedes liegt im 14. Jahrhundert. Der Kettentanz des mittelalterlichen Westens trat wahrscheinlich nahezu gleichzeitig in Island und bei den Färingern auf: den Mittler bildete Norwegen. Auch die Shetlandinseln empfingen ihr mittelalterliches Tanzlied von Norwegen, dem sie bis 1469, da Schottland die Shetlandinseln als Pfand

¹⁾ Deutscher Text bei P. J. Willatzen: *Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färinger*, Bremen 1865, S. 243 ff.

²⁾ Übersetzung der verwandten isländischen Fassung bei P. J. Willatzen: *Altisländische Volksballaden*, S. 108 ff., Nr. XIII.

übernahm, politisch zugehörten. Neue epische Tanzlieder werden heute auf den Färöern nur selten noch gedichtet, dagegen hat das lyrische Lied neuschöpferische Bildungen zu verzeichnen.

Über die Musik der Tanzlieder ist etwa folgendes zu sagen: der musikalische Schwerpunkt liegt im Kehrreime, in welchem die Übereinstimmung der Singenden größer, die Überlieferung daher im allgemeinen getreuer ist als in der vorangehenden Liedzeile, die etwas psalmodierend, sprachgebunden und mit einiger Freiheit der Umschreibung gesungen wird. Die ungewöhnliche Überlieferungstreue der Färöer-Gesänge beruht nicht zuletzt auf ihrem Gebundensein an die Körperhythmik des Tanzes: „Es ist der Tanz, welcher das Gedicht und die Musik bewahrt. Sobald der Tanz verschwindet, wird der Text umgeändert, weil die tanzende Menge die Wiedergabe nicht länger kontrolliert“¹⁾. Es kommt hinzu, daß der Instrumentalmusik so gut wie gar kein Lebensrecht auf den Färöern eingeräumt wurde.

Die ältesten färöischen Lieder bewegen sich im dreiteiligen Takte. Das Lied hat eine vierzeilige Strophe, die Länge der Kehrreime ist verschieden. Eine beträchtliche Reihe von Melodien beschränkt sich auf den Umfang eines Pentachords oder Hexachords, andere gehen bis zur Oktave. In einigen, so etwa in dem Erzählhied von Frau Margreta, ist der Spielmannston — man beachte die „leirigen“ Endungen — nicht zu überhören.

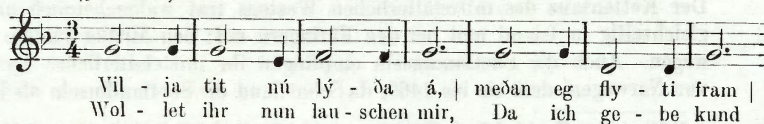
Von den „epischen“ Tönen des deutschen Mittelalters unterscheidet sich die Melodie jedoch durch dichtere Fügung, tonale und tonräumliche Zentrierung, Beschränkung auf wenige Kadenzstufen, absteigende Grundrichtung, tetrachordales Gerüst, pausenlos fortlaufende, reihende, messende Rhythmik.

Färöer. Tanzgesang: *Frøugin Margreta. — Frau Margreta.*

(Hjalmar Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern; SIMG III, 1901/02, S. 254, Nr. V. — Text: V. U. Hammershaimb: Färöiske Kvæder, II, Kopenhagen 1891, S. 163 und Færøsk Anthologi I, Kopenhagen 1891, S. 93 ff., Nr. 17. Verdeutschung von P. J. Willatzen: Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färinger, Bremen 1865, S. 154 ff., Nr. XIX, isländische Fassung. — Stofflich verwandt ist das dänische *Liden Ellen*, A. P. Berggreen: Danske Folke-Sange, S. 88.)

Margreta, die Tochter des Dänenkönigs, wird im Kloster erzogen. Auf dem Heimwege zum Vater wird sie von einem unbekannten Ritter vergewaltigt. Es stellt sich heraus, daß der Unbekannte ihr Bruder ist. Margreta kehrt ins Kloster zurück. Dem hinzukommenden Vater gelingt es nicht, ihr den Namen des Verführers zu entlocken. In wildem Grimm setzt er die Klosterburg in Flammen. Der Bruder Eilif, der fern im Walde jagt, sieht den Feuerschein; es gelingt ihm unter Einsatz seines Lebens den Brand zu löschen. Die unglücklichen Geschwister werden in ein Laken gehüllt, ihnen ist der Weg zum Himmelskönig offen. — In der isländischen Fassung schenkt Margreta während des Brandes drei Söhnen das Leben, die jedoch von drei heiligen Jungfrauen sogleich ins Himmelreich entführt werden.

(♩. = 116.)



¹⁾ Hjalmar Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern; SIMG III, 1901/02, S. 244.

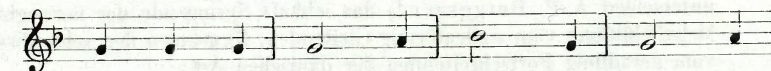


um ha-na frún - na Mar - gre - tu | í Norð - ne - si brann. |
Von ihr, der Frau Mar - gre - ta, Auf Nord - nes ver-brannt.

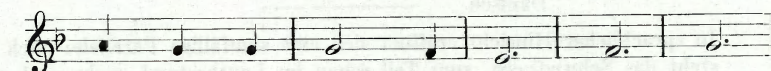
Kehrreim.



Tro - ðið ná lætt - li - ga dan - sin |
Tre - tet núnn leicht - lich im Tan - ze!



da - gu - rin skín so fa - gur - lí - ga, |
Tug der er - strahlt so schön und prächt - tig,



ko - min er hægst á su - ma - rið.
Kom - men zu höchst ist Som - mer - zeit.

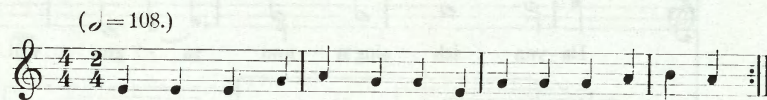
Die Tonart der Melodien weist neben der allgemeinen kirchentonale Grundlage¹⁾ vor allem Beeinflussungen westeuropäischen Ursprungs auf, doch fehlt die starke Zuspitzung des Trouvèresangs. Hie und da fallen jedoch melodische Wendungen und tonale Bindungsformen ins Ohr, die keinem bekannten mittelalterlichen Stilbereiche angehören und darum vielleicht als unmittelbare Abkömmlinge altnordischen Balladentons aufzufassen sind.

Färöer. Tanzgesang: *Asmundur Adalsson.*

(Hjalmar Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern, S. 261, Nr. XVI. — Ders., *Folklesangen paa Faeroerne*, Kopenhagen 1908, S. 92, Nr. 11a. Thuren notiert durchgehend $\frac{2}{4}$. — Text: V. U. Hammershaimb: *Faerøsk Anthologi I*, Kopenhagen 1891, S. 51 ff., Nr. 14. — Die gleiche Melodie mit dem geistlichen Text *Jomfru Maria gjekk seg ned paa sand* verbunden bei Hulda Garborg: *Norske Danskevisur*, Kristiania 1913, S. 51, Nr. 20.)

Plagaler Sol-Modus, der jedoch nichts mit dem achten (hypomixolydischen) Kirchenton gemeinsam hat, sondern eine feste, tetrachordale Struktur mit dem Haupttetrachord a^1-e^1 , dem Nebentetrachord g^1-d^1 aufweist. Reperkussale Kernsekunde a^1-g^1 , zugleich die einzigen Kadenzpunkte, die als Halb- und Ganzschluß einander gegenüber treten.

¹⁾ Hj. Thuren (*Folklesangen paa Faeroerne*; F. F. Publications, Northern Series 2, Kopenhagen 1908, S. 322 f.) spricht von einer allerdings „nicht ganz ausgebildeten“ pentatonischen Grundlage keltischen Ursprungs. Halbtonfreie Einzelwendungen wie $a^1 g^1 f^1 d^1$ finden sich indessen fast überall, wo tetrachordal gebundenes Melos vorliegt. Keine der bislang veröffentlichten färöischen Weisen zeigt reine oder auch nur annähernd reine halbtönlose Pentatonik. Es wäre allenfalls denkbar, daß auf der stärker keltisch besiedelten Südsinsel Süderø sich die alte Fünffonleiter erhalten hätte.



{ Nú skal stil - la sta - var - grein, ei skal nið - ur fal - la, }
 { um hann Ás - mund A - dals - son tann Hú - na - kong at kal - la. }
 { Nun soll'n flie - ßen Ver - se schön, Nim - mer soll'n sie stok - ken, }
 { Von ihm, Ás - mund A - dals - son, Den Hun - nenfürst man nann - te. }



Lei - kum fa - gurt á fol - dum!
 Spie - len schön wir auf Er - den!



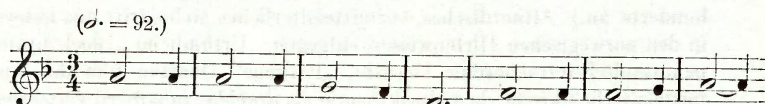
Ein - gin tre - ður dan - sin un - ðir mol - dum.
 Kei - ner tritt den Tanz einst un - ter'm Bo - den¹⁾.

Färöisch. *Pippingur i Fraklandi*. — Pipin, Fürst im Frankenland. (Oluva-Lied, mittellalterlich.)

(Hj. Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern, S. 252, Nr. II. — Text: U. V. Hammershaimb: *Færøsk Anthologi* I, 1891, S. 188, Nr. 25. — Verdeutschung P. J. Willatzen: *Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färinger*, 1865, S. 168ff., Nr. XXI.)

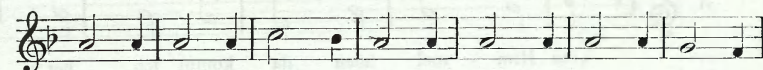
Myllint versucht vergeblich, Königin Oluva durch Geschenke für sich zu gewinnen. Der abgewiesene Liebhaber mischt einen Zauberspruch. Nachdem Oluva getrunken, schwindet ihr Gedächtnis. Auch einem Mohren reicht er den Schlaftrunk, entkleidet ihn und legt ihn ins Bett der Königin. Dann führt er den König in die Kammer. Nur der treue Engilbret tritt für die Königin ein und besiegt Myllint im Zweikampf. Der Verräter wird in den Schlangenhof geworfen, Oluva geht ins Kloster.

La-Modus auf d^1 mit pointierten, rationell angelegten Zwischenklauseln auf a^1 und f^1 (Dominant und Mediant). Vier siebentaktige Perioden, bestehend aus je 4 und 3 Takten: metrisches „Gehäuse“! Schrittmäßig raummessende Bewegung, nachträgliche Ausfüllung übersprungener Stufen: T. 1—4 betonen z. B. das Gerüst a^1 — g^1 — d^1 , T. 5—6 heben den Ergänzungston f^1 hervor, der seinerseits wiederum als Stütze für die folgende Evolution bis zum Gipfelton c^2 (T. 10) dient. Alle Kadenz, vor allem die mediantische Zwischenklausel (T. 14), haben eindeutig festgelegte Funktion im ganzen.



Pip - pin - gur i Frak - lan - di | ei - gir ei - na frú, |
 Pi - pin, Fürst im Fran - ken - land, Der hat ei - ne Frau,

¹⁾ Im Grabe.



Ólu - va ei - tur henna - ra dót tir, bæðir hon væn og þrúð |
 O - løf hei - ßet ih - re Toch - ter, Sie ist schön und stolz.



Stí - gum fast á vart gólv, | spa - rum ei vár skó!
 Tre - tet fest un - sern Grund, Schont nicht eu - re Schuh¹⁾!



Gud man rá - ða, hvar vær drek - kum on - nur jól.
 Gott wird ra - ten, wo wir trin - ken näch - stes Jul¹⁾.

Unter den geistlichen Gesängen der Färinger stehen die biblischen Lieder (Historien) den weltlichen Balladen rhythmisch und melodisch nahe. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Gesänge von Jephta, Joseph, Isaak und Susanne²⁾; die zwei letztgenannten hört man nach Thuren bei jeder Hochzeit. Zum Gottesdienst singen die Färinger alte dänische Psalmen nach Kingos Psalmenbuch (17. Jh.) (Beispiele: Thuren, I. c. S. 289ff., Nr. 14—18). Nach Thuren sind die alten Melodien in der färöischen Wiedergabe fast nicht wiederzuerkennen. Das Umsingen scheint vor allem den Rhythmus anzugehen. Sobald jedoch eine Psalmweise zum Tanze gesungen wird, nimmt sie ausgeprägtere Taktform an.

Auch die Umsingungen deutschprotestantischer Kirchenlieder sind tiefergreifend als die Choralparaphrasen des dänischen Festlandes, die hauptsächlich „modalrhythmischer“ Art sind. Hier spürt man deutlich die Umsetzung vom emportreibenden ins abwärtsleitende Melos; Quartgerüste und umschreibend-eckige Bewegungsformen treten in Erscheinung. Vgl. die folgende Gegenüberstellung. (Der harmonikal beeinflusste Schluß von Lesart B deutet auf Einflüsse der Jüngstvergangenheit hin.)

Deutsch, 16. Jahrhundert. A. *Vom Himmel hoch, da komm ich her*. Text, vielleicht auch Melodie von Luther, 1535, 1539. Nachdichtung zum älteren weltlichen Kranzlied *Ich kum aus fremden Landen her*. (G.-B. Schumann 1539. fol. 3. — Zahn I, Nr. 346.) Die ursprünglichere Singweise erhielt sich zum Lutherchoral *Vom Himmel kam der Engel Schar*.

Färöisch, 19./20. Jahrhundert? B. *Av himni kom ein eingla herur*.

(J. Waagstein: *Gomul føroysk samalög* . . . , Kopenhagen u. Leipzig 1931, Nr. 1.)

C. *Tá vil í størstu neyðum stá*.

(J. Waagstein, I. c. Nr. 2.)

¹⁾ Weihnachten.

²⁾ Hjalmar Thuren: *Folkesangen paa Færøerne*; F. F. Publications Northern Series Nr. 2, Kopenhagen 1908, S. 288ff. u. 328.

A Vom Him - mel hoch da komm ich her;

B Av himn - i kom ein ingl - a her - ur,

C Tá vit í stórst - u neyð - um stá,

Ich bring euch gu - te neu - e Mär;

sum hirð - u - num varð op - in - ber - ur;

og vit - a ong - a hjálp at fá,

Der gu - ten Mär bring ich so viel

hann segð - i: Tit á krubb - u - strá

ei vit - a okk - um veg, ei rað,

166/88

Da - von ich sing'n und sa - gen will.

so vænt eitt barn nú skul - u sjá.

um sárt vart hjart - a grát - a má.

Das voranstehende Beispiel zählt noch zu den verhältnismäßig schwachen Umsingungen. Als Gegenstück sei *Úr neyðardýpi, Guð, til lín* (Waagstein I. c. Nr. 14) genannt. Hier erinnert nur noch der erste Zeilenschluß an die phrygische Lutherweise; im übrigen ist die Melodie nach Bewegung wie Tonart (Jonisch-Mixolydisch) völlig verändert. Von der Psalmweise *Lov og Tak og evig Ære* (nach Kingos Gradual, identisch mit *Jesu dine dybe Vunder*) teilt H. Grüner Nielsen¹⁾ drei verschiedene färöische Fassungen (nach Phonogrammen) mit, welche die weite Spielbreite (also das Schöpferische) der Umschreibungen so recht erweisen. Hier zeigen sich in der Melismatik allerdings auch verhältnismäßig junge Stilelemente, z. B. Dreiklangsbrechungen des 18./19. Jahrhunderts, aber die Grundlage des melismatischen Stils muß älter sein. Der Versuch, ihn in Bausch und Bogen von den galanten Vorschlägen und Rokokoschnörkeln festlanddänischer Organisten und Kantoren des 18. Jahrhunderts herzuleiten, erscheint nicht gelungen. Die dänischen „Entsprechungen“ gehören sämtlich weitaus jüngeren Schichten an.

Norwegen.

Boten die älteren dänisch-färöischen Weisen ein getreues Abbild der westlichen Feudalkultur, so vermittelt norwegisches Liedgut in seinen ältesten Schichten eine noch ehrwürdigere Überlieferung. Nicht Arbeitsgesänge, Wiegen- und Kinderlieder bilden die ältesten Schichten skandinavischen Singens, wie J. A. Lundell²⁾ im Anschluß an die veraltete Rhythmustheorie K. Büchers verkündet, sondern die Hirtengesänge und Viehlockrufe. (Die in den Sammlungen anzutreffenden Kinderlieder vom Hafermähen sind ziemlich jung, schätzungsweise aus dem 17. Jahrhundert, sehr wahrscheinlich deutschen Ursprungs: Melodietyp *Kraul und Rüben*. Andere Kinderlieder schließen sich an bekannte skandinavische Melodietypen des 17. und 18. Jahrhunderts an.) Altnordisches, vormittelalterliches Melos tritt uns namentlich in den norwegischen Hirtenweisen entgegen. Urtümliche „Blockrhythmik“, pentatonisch-tetrachordale Gerüste, „lydische“ Quartan (die das von der mittelalterlich-kirchlichen Musiktheorie als *diabolus in musica* verworfene *mi*

¹⁾ H. Grüner Nielsen: *Nyindsamling Af Færøsk Folkemusik*; Musikhistorisk Arkiv, Bd. I, Heft 2, Kopenhagen 1932, S. 140ff.

²⁾ J. A. Lundell: *Skandinavische Volks poesie*; Pauls Grundriß der germanischen Philologie, Bd. II, 1. Abtlg., 2. Aufl., S. 1146.

contra fa geflissentlich hervorkehren), endlich eine Reihe von frei einsetzenden, nicht leitermäßig, sondern nur tetrachordal gebundenen Schalltönen, Überbleibsel skaldischer Melodik, bezeichnen in formalstilistischer Zusammenfassung diese vormittelalterlich heidnische Stilschicht. Der Umfang ist in der Regel nicht sehr weit und die melodische Sprache hat etwas Einförmig-Beharrliches, Formelhaftes, wie es dem noch im alten Zauberwesen verwurzelten Gehalt dieser Viehlockrufe entspricht (Dreigliederung mit Achtergewicht, Wiederholung als Steigerung der Eindringlichkeit und damit der magischen Wirkung sind bekannte Stilmittel des germanischen Zauberspruchs). Das Aufreihende der Gattung fordert vielfach eine besonders nachdrückliche, zusammenfassende Schlußformel, die das Gleichmaß der vorangehenden zweischlägigen Bewegung aufhebt und den Dreiertakt einführt. Daß es sich hier nicht um zufällige, sondern um stilistisch wesentliche Kadenzbildungen handelt, lehrt die geradezu stilbestimmende Häufigkeit des Taktwechsels in den ältesten nordgermanischen Gesängen auf Island. Aber bezeichnenderweise kehrt noch in einem anderen, südlichen Erhaltungsgebiete vorgregorianischen Stils, in dem urtümlichen Hirtenmelos des Schweizer Muotatals, dieser Taktwechsel wieder. Auch textlich zeigen die norwegischen Hirtenweisen in ihrem an den Schweizer Kuhreigen gemahnenden „Aufzählungsteil“ mitunter Überbleibsel heidnischer Mythologie. Eine neuere Sammlung¹⁾ bietet übrigens neben solchen Formen, wie sie ähnlich bei Landstad aufgezeichnet sind, auch stärker polymetrische Ziegenweisen und Viehlockrufe, deren ausgeprägter Taktwechsel an isländische Seitenstücke erinnert. Ein von G. Schjelderup²⁾ mitgeteilter *Lokk* enthält übrigens regelrechte „Alprufe“: kurze, in weiten Sprüngen abwärts leitende Gebilde. Sie sind auch als selbständige Kleinformen bezeugt (vgl. Sandvik l. c. S. 57, Nr. 20.)

Norwegisch, wahrscheinlich vormittelalterlich. Hirtenweise *Till till tara*. (M. B. Landstad: Norske Folkevisor, Christiania 1853, Nr. CXXX, 7a, Text S. 797f.)

Eintönig aufzählendes, reihendes Melos. Textzeugte primitive Paraphrasierung (Initium und Endung jeder Zweitaktgruppe werden leicht abgewandelt). Als Gerüst dient die pentatonisch-tetrachordale Folge $e^2d^2h^1a^1$.

Die (wahrscheinlich uralte) erhöhte Quart im vorletzten Takte tritt nur als Schallton auf. Hinter der Triolennotierung des vorletzten Taktes verbirgt sich offensichtlich der gattungstypische Kadenztaktwechsel. Vgl. Sandvik l. c. S. 55, Nr. 8a.

Moderato.

Till till ta - ra, i - mor-go skal me fa - ra til Guð-brands-da - la,
Till till ta - ra, Am Mor-gen woll'n wir fah-ren Nach Gudbrands - ta - le,
der er sá gott at va-ra; der er sá gott at gæ - te der fel-ler in-gja væ - te,
Da ist's so gut zu weilen; Da ist's so gut zu hü-ten, Da fällt kei-ne Feuchte,

¹⁾ Ole Mork Sandvik: Folke-Musik i Gudbrandsdalen, Christiania 1919, S. 53 ff.

²⁾ Gerhard Schjelderup: Norwegische Volkslieder für Männerchor, Leipzig 1908, Nr. 8.

166/89

der vex-er lauken, der gæ-ler gauken, der byggjer su-lu - a högt up i fu - ru - a,
Da wächst das Lauchgras, Da ruft der Kuckuck, Da baut die Schwal-be Hoch in der Föh - re,
der dan - sar du - va með rau - ðe gull - band i lu - va.
Da tanzt die Tau - be Mit ro - tem Gold - band in der Hau - be.

Norwegisch, vormittelalterlich. Viehlockruf *Tiljeri Tove!*
(A. P. Berggreen: Norske Folke-Sange og Melodier, Bd. II, Kopenhagen 1861, Nr. 74.)

Die Melodie bewegt sich formelhaft gegensätzlich im verfestigten Quintraum; auf- und absteigende Bewegungszüge stehen einander fortwährend gegenüber. Vollplastische, „glockenhafte“ Tonbildung dürfte der altertümlichen „Blockrhythmik“ der Weise am besten entsprechen. Der Aufbau des Ganzen gliedert sich in eine gegensatzbetonte Aufstellung (T. 1—2), einen mehr in der Schwebe gehaltenen Mittelteil (T. 3—7) und eine rasch und entschieden abschließende Endformel, deren Kadenzkraft nicht zuletzt auf der Wirkung des freieren Taktes beruht. Mit dem 1. Kirchenton (dorisch) ist das Tonartgefüge nicht zu verwechseln: allein die Festigung der Tonart am Ende (Finaltonalität), die tonale „Pointe“ ist ebenso vorgregorianisch wie der enge Umfang. Vgl. S. 118.

Andante.

Til - je - ri, To - ve! Tolv Mann i Sko - ge,
Til - je - ri, To - ve! Zwölf Mann im Wal - de,
Tolv Mann vaa - re dei, Tolv Svaer baa - re dei, Bu - hun-den bun-de dei,
Zwölf Mann sind sie, Zwölf Schwerter tra - gen sie, Wachhund den bin-den sie,
Sto - re Stu - ten stin - ge dei, Gjæ - te - gu - ten deng - je dei,
Gro - ßen Stier den ste - chen sie, Hü - ter - jun - gen schla - gen sie,
Me vil de fö - re Laangt ut av Lan - de, Laangt ut av Lande.
Mich woll'n sie füh - ren Weit fort vom Lan - de, Weit fort vom Lande.

Norwegisch. Aus Foldal, an der Grenze von Gudbrandsdal und Østerdal, am Fuße des Dovre.

Viehlockruf der Huldre *Sommerløv og Sale*. — *Sommerlaub und Senkrücken*. (Asbjørnsen: Norske Huldreeventyr og Folkesagn, Christiania 1845. — R. Dybek: Svenska Vallvisor, Stockholm 1846, S. 2f. — L. M. Lindeman: Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier, Christiania 1878, Nr. 449. — A. P. Berggreen: Norske F.-S., Kopenhagen 1861, Nr. 76. — Norges Melodier, Kopenhagen o. J., Nr. 67.)

Die Huldre, ein mythisches Naturwesen, ruft ihre Herde zusammen. Der Lockgesang enthält fast nur metaphorische, zum Teil schwer zu verdeutschende Tiernamen und die Locktöne lulululo. E. H. Meyer (Myth. d. Germanen, Straßburg 1903, S. 147, 166) faßt die norwegischen Huldren (Verhüllten) als die nordgermanischen Schwestern der deutschen Holden, Hollen, Gütigen, der isländischen Lúflingar (Lieblinge) auf. Auch abgesehen vom Viehlockruf haben sie, wie die meisten Elfenwesen, Beziehungen zur Musik, worauf z. B. der Ausdruck Huldreslaat (Huldrenweise) hindeutet, der wiederum dem althochdeutschen Albleich entspricht.

In sinkender Kadenzfolge h^1, a^1, g^1, d^1 prägt die Hirtenweise eine in tetrachordale Zonen untergeteilte, erst am Ende sich festigende Tonalität aus: vom Schlußton her gesehen, handelt es sich um einen *Do*-Modus, aber die auf *g* aufgebaute *Fa*-Nebentonart beherrscht weite Strecken; gis^1 in der Luloformel und c^2 im Eröffnungstakt sind nur als untergeordnete Schalltöne zu verstehen, die indessen die vorgegregorianisch freie Tonartföhrung und die Zielstrebigkeit des Linienaufbaus gut beleuchten. Nicht auf eine vorbestimmte Leiter, sondern auf das jeweils durchschrittene Tetrachord kommt es an: ähnlich wie in den „chromatischen“ Tonartgefügen der altisländischen Skaldengesänge! Klanggebung und Vortrag wird man sich sehr fest und dicht, etwa schalmeiartig, vorzustellen haben.

Eine textlich ähnliche Hirtenweise Schwedens veröffentlichte Richard Dybek: Svenska Vallvisor S. 2; die Melodie hält sich an das *Do*-Tetrachord mit deutlicher Hervorkehrung der Großterz.

1. Son - mer - løv og Sa - le, Og Bran - det - ryg og Sva - le,
2. Gra - ne - høi og Gra - ve, Og Vin - de - let og La - ve,
Og Lur - ve og Lar - ve, Og Iil - le - blaa. Rek - kje og Snek - kje,
Og Lur - ve og Lar - ve, Og Spe - gel - glat. Rek - kje og Snek - kje,
1. u. 2. Skaute og Rau - te, Langtfram, Skinfaxe, Sju - li - bran. Lu - lo, lu - lo - lo.
Lu - lo lu - lo lu - lo lu - lo lu - lo lu - lo.

1. Sommerløv og Sale,
Og Brandetryg og Svale,
Og Lurve og Larve,
Og Lilleblaa.

Rekkje og Snekkje,
Skaute og Raute,
Langtfram,
Skinfaxe,
Sjulibran,
Lulo, lulolo,
Lulo lulo lulo . . .

2. Granehöi og Grave,
Og Vindelet og Lave,
Og Lurve og Larve,
Og Spiegel glat.
Rekkje og Snekkje usw.

1. Sommerlaub und Senkrücken,
Und Streifrücken und Schwärzliche,
Und Rauhaarige und Zottelige (Zerfetzte),
Und Kleine Blaue.

Reihengängerin und Näscherin (Ausbrecherin),
Weißköpfige und Brüllerin,
Weitweg,
Leuchtmähne,
Versteigerin (die sich am Steilhang verkriecht)
Lulo, lulo usw.

2. Schmalhohe und Graue,
Und Windesleichte und Niedrige,
Und Rauhaarige und Zottlige,
Und Spiegelglatte.
Reihengängerin und Näscherin usw.

Die norwegischen *Stev*¹⁾, kurze, zum Teil improvisierte Vierzeiler, so listisch und im Wechselgesang vorgetragen, sind den isländischen *Rimur* verwandt. Oft hat man sie mit den spanischen *Coplas* und den süddeutschen *Schnaderhüpfli* verglichen, aber auch die lappischen *Juoigos* könnten zum Vergleich herangezogen werden. Die isländischen Wettkämpfe, bei welchen der größte Liedervorrat über den Sieg entscheidet, erinnern geradezu an den weltweit verbreiteten Singstreit der arktisch-amerikanischen Kultur. Die Melodien zeigen in tonaler Hinsicht neben jüngeren Dur- und Mollformen ebenso häufig auch rein kirchentonale oder durch zusätzliche Leitöne abgewandelte Modi; selbst halbtonlose Pentatonik und der uralte *Fa*-Modus tauchen gelegentlich auf²⁾. Der Kürze der Form entspricht die Beschränkung auf wenige Kadenzöne. Vielfach greift die Bewegung im Tonraum jedoch ziemlich weit (bis über die Oktave) aus.

Wie in allen europäischen Liedbezirken, so haben sich auch im Norwegischen Melodien verschiedensten Alters erhalten. Doch nimmt der Stilkreis des Mittelalters verhältnismäßig breiten Raum ein, und hier sind es vor allem wieder die heroischen Balladen, die *Kæmpeviser*, die in vorderster Reihe stehen. Der Stoffkreis der alten norwegischen Volkslieder stimmt zum wesentlichen mit dem älteren Schrifttum überein. Von den Eddaliedern über die Sagas reicht er bis zum jüngeren Ritterleben. Kämpfe zwischen Heidentum und Christentum sind nicht selten. Das Individuell-Menschliche tritt längst nicht so wie in den schwedischen und dänischen Liedern hervor. Oft noch begegnen uns die alten Heldentypen von ungebrochener Willensstärke. Mildere lyrische Töne finden am ehesten im geistlichen Liede und in der Natursymbolik Eingang. Im 13. Jahrhundert drang die ritterliche Bildung über England nach Norwegen, teils auch über Niederdeutschland nach Dänemark. Von beiden Ländern wird sie nach Schweden weitergeleitet. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts tragen deutsche Kaufleute die deutschen Heldenlieder nach Norwegen. Ihr Hauptniederschlag ist die *Thidrekssaga*. Neben die Rittersagas mit den bekannten gemeinabend-

¹⁾ Richard Steffen: *Norska Stev*; Bidrag till Kännedom om de Svenska Landsmålén, Bd. 15, Stockholm 1899.

²⁾ Catharinus Elling: *Stevtoner*, Christiania o. J., Nr. VIII und V.

ländischen Stoffen von Karl Magnus, Tristan, Parzifal, Jewein u. a., die in Norwegen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, treten als bald gesungene Tanzlieder und Kehrreime (Folkeviser), die den eigennordischen Stoffkreis ausprägen. Viele dieser Lieder, in denen die Kämpfe, Freuden und Leidenschaften des ritterlichen Lebens widerklingen, sind gemeinskanadinavischer Besitz, so die außerordentlich umfangreiche Ballade von Axel Thordsen und der schönen Valborg (*De legte Guldtavel*), die von unerfüllter Brautenschaft handelt. Die berühmtesten historischen Lieder wie *Tove lille, Liten Kirsten* und die Ballade vom Tode der Königin Dagmar, stammen aus Dänemark, wie denn überhaupt das dänische Gebiet und die Färöer als Hauptpflegestätten der Tanzballaden oder Kæmpeviser erscheinen. Doch fließen gelegentlich, so in dem westskandinavischen Liede *Tord af Havs-gaard*, eddisch-mythische Gehalte und Motive ein.

Eine andere Gruppe der Folkeviser spinnt die Naturmythen der germanischen Vorzeit fort. Elfen, Riesen, der Neck, das Meervolk und die Trollgeschöpfe begegnen den Menschen. Von ihrer Zaubermacht, von den Kämpfen der ritterlichen Gestalten (den Nachfahren alter Lichtheroen) gegen die unterweltlichen Mächte und die Zauberkraft der Runen, von den mannigfachen Verwandlungen der Naturwesen handelt diese Gruppe der skandinavischen Lieder. Vieles nähert sich schon dem Märchenhaften, so die Erlösung des verzauberten Prinzen aus der Lindwurmgestalt. Das Lied von der wunderbaren Harfe spiegelt in märchenhaft abgesunkener Form den alten, wohl sämtlichen Hochkulturvölkern eigenen Mythos von der Zaubermacht der Tonkunst. Norwegen ist die Hauptpflegestätte dieser ursprungmäßig altheidnischen, nur in mittelalterliches Gewand gekleideten Naturmotive. Einen grundnorwegischen Stoffkreis besingen die Lieder, die vom Kampf gegen die Trollwelt handeln. Ein stehender Eingang ist die Reise nach dem Trollgrund. Oft aber auch kommt ein Troll oder Riese an den Königshof und fordert dort den Ritter zum Kampfe heraus.

Mit dem Aufstieg des Bürger- und Bauerntums seit dem 14. und 15. Jahrhundert verblassen allmählich die heroischen Stoffe, ohne daß es den aufstrebenden Ständen gelänge, ihnen völlig selbstschöpferische Formen an die Seite zu stellen. Von nun ab macht sich vor allem der deutsche (niederdeutsche) Einfluß im Norden stark bemerkbar. Am stärksten ist davon in sprachlicher Hinsicht das Dänische betroffen, das sich dem Niedersächsischen anzugleichen beginnt.

Die äußere dichterische Form der norwegischen Erzähllieder stammt aus Westeuropa. Der Reiseweg geht über England nach dem Norden. Um 1100 findet die lyrische Strophe Eingang, etwa 100 Jahre später die epische. Aus der Vereinigung beider und der Verknüpfung mit dem Tanz entsteht die norwegisch-färöische Ballade. Die Erzählung ist objektiv, unsentimental, der Aufbau dramatisch-dialogisierend, sprunghaft. Die erste Hochblüte dieser Dichtung im 13. und 14. Jahrhundert wird vom westnordischen Bauernadel getragen. Ritterliche Ideale und Lebensformen bestimmen das Stoffliche. Das Bauernlied im engeren Sinne gelangt erst später zur Entfaltung: humoristische Tierfabeln, Liebeslieder und Spottgedichte führt Harald Geyer¹⁾ als seine Hauptgegenstände an.

¹⁾ Harald Geyer: *Norwegische Literatur*, Breslau 1927 (Jedermanns Bücherei), S. 35.

Die „vierhundertjährige Nacht“ (Ibsen) war der Volkskunst, im ganzen gesehen, nicht ungünstig. Mochte auch die textliche Überlieferung bis zum 18. Jahrhundert hin allmählich mehr bewahrend als fortzeugend sich gestalten: das norwegische Melos entfaltete offenbar gerade in dieser Zeit seine reichste Formen alle. Nach dem Einbruch des Schwarzen Todes im 14. Jahrhundert gingen große Teile des älteren Adels im freien selbstbewußten Bauerntum Norwegens auf. Wahrscheinlich ist diesen Verschmelzungsvorgängen die ungewöhnlich starke Durchsetzung und Befruchtung der norwegischen Volksmelodik mit „skaldischen“ Zügen zu verdanken. Aus skaldischen, gregorianischen und barocken (wohl hauptsächlich durch Schweden und Dänemark vermittelten) Elementen bildet sich etwa vom 14. bis zum 18. Jahrhundert der typisch norwegische Liedstil, doch fehlt selbst die hirtenhafte *Fa*-Tonart nicht völlig; meist findet sie sich in Mischungen vom *Do*- und *Fa*-Modus, so in einer Ziegenweise aus Gudbrandsdalen, aber auch in epischen Weisen, Tanzballaden und Stev¹⁾.

Durch das kirchentonale Schema der Kæmpeviser und Balladen schimmern oft noch ältere spielmännische Formeln hindurch. Der Umfang der ältesten Melodien ist mäßig, hält sich etwa zwischen Hexachord und Oktave. Typisch ist das tetrachordale Gerüst, das mitunter sogar in seiner reinsten pentatonischen Form zutage tritt. (Ein Beispiel dieser vielleicht keltisch beeinflussten, im ganzen immerhin seltenen Pentatonik bei Catharinus Elling: Vore Kæmpeviser, Kristiania 1914, S. 105, Nr. 151.) Wenn man von den Hirtenweisen absieht, so schließt sich eine Gruppe von Kæmpeviser- und Balladenmelodien²⁾ zu einem Stilkreis zusammen, dessen Wurzeln als voregregorianisch bezeichnet werden müssen. Einige charakteristische Eigenheiten der isländischen Skaldenmelodik kehren hier in mannigfachen Abwandlungen wieder. Man empfängt den Eindruck, daß das skaldische Tonartgefüge vielfach auch Melodiestoff jüngerer Ursprungs — kirchentonale Weisen und schwedische Mollmelodien — umgestaltend durchwirkt. Wenn man die „Leitern“ dieser Gesänge ins Auge faßt, so fällt zunächst die überraschend bunte Mannigfaltigkeit der Tonalitätsformen auf. Meist ergeben sich diatonisch-chromatische Skalen, obwohl natürlich von „Chromatik“ im geläufigen Sinne keine Rede sein kann. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, verläuft die melodische Linie in ihren Einzelzügen diatonisch und das „chromatische“ Leiterbild kommt nur dadurch zustande, daß die diatonische Füllung nebeneinanderliegender Tetrachorde sich verschieden gestaltet. Ein tonaler Rahmen umschließt wohl das Ganze, aber im einzelnen herrscht nicht die vorbestimmte „Leiter“, sondern das Gesetz des jeweils zu durchmessenden Tetrachords.

Den vorgenannten Leitern wie $e^2 d^2 c^2 h^1 a^1 gis^1 g^1 fis^1 f^1 \boxed{e^1} d^1$, oder $a^1 gis^1 fis^1 \boxed{e^1} dis^1 d^1 cis^1$ schließen sich andere Leitern ohne „Chromatik“

¹⁾ Vgl. Ole Mørk Sandvik: *Folke-Musik i Gudbrandsdalen*, Kristiania 1919, S. 54, Nr. 6. — Johanna Bugge-Berge: *Norske Folkevisur*, Kristiania 1911, S. 131, Nr. 19. — Knut Liestøl: *Norske Folkedansar I*, Oslo 1925, Nr. 10. — C. Elling: *Stevtoner*, Kristiania 1910, Nr. V.

²⁾ Vgl. etwa M. B. Landstad: *Norske Folkeviser*, Christiania 1859, Nr. VI A und B, VII A, IX, XVII c und d, XVII, XXIII, XXIV, XXVII, XXXIII, XXXVIII a und b, XL, XLI.

an, deren Entstehung nach dem gleichen Grundgesetz des Tetrachords zu verstehen ist, so etwa $c^2 h^1 a^1 gis^1 fis^1$ $[e^1]$ dis^1 oder $e^2 dis^2 c^2 h^1 a^1 gis^1$ $[e^1]$ dis^1 . Jünger als diese altnorwegischen Tonalitätsformen, deren freischweifendes, raumeroberndes Gepräge unverkennbar ist, sind die von der Gregorianik abgeleiteten Weisen, und eine ausbreitete Gruppe von Melodien schwedischen Ursprungs (16.—18. Jh.).

Norwegische Heldenweise. *Hermød Ille. — Hermød der Böse.*
(M. B. Landstad: Norske Folkeviser, 1853, Nr. XVIIa, Text S. 196 ff. — Knut Liestøl und Moltke Moe: Norske Folkeviser, Kristiania 1922, II, S. 79 ff., Nr. 61, Text.)

Landstads Notierung enthält ein überflüssiges b (g-moll?) und im Kehrreim durchgehenden $\frac{2}{4}$ -Takt, der hier, den Betonungsverhältnissen entsprechend, in $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ abgewandelt wurde.

Moderato.

Hjad - de han ha' dei sy - nin - ne tvo, dei ba - ðe til
Hjad - de, er hatte der Söh - ne zwei, Die bei - de um

ei - no frid - de, den ei - ne var han un - ge Hol - geir, den
ei - ne frei - ten, Der ei - ne war der jun - ge Hol - geir, Der

an - dre han Her - møð Il - le. Men en - no er in - ki
an - dre der bö - se Her - møð. Doch es ist noch nicht ge -

fa - gra - ste lil - jo vun - nið.
won - nen der Li - lien schön - ste.

Oft überlagern jüngere, barocke Einzelzüge die mittelalterlichen Formen. Ähnlich wie im schwedischen Liede finden wir daher recht häufig Übergangsformen etwa zwischen Äolisch, Dorisch und Moll, und gerade das Nebeneinander solcher Formen in den Sammlungen zeigt uns klar die geschichtliche Folge.

Norwegisch. Vestjordalen. Trollweise: Aasmund Fregdegjæva. *Ne og nola Trollebotten. — Unten, nah am Trollgrund.*

(Aufgez. von C. Elling: Vore Kæmpeviser, S. 8, Mel. 9.)

Der Text ist eine Variante von Strophe 5 der Weise *Aasmund Fregdegjævar*. (M. B. Landstad: Norske Folkeviser, Kristiania 1853, S. 3 ff.)

Ne og no - la Trol - le - bot - ten sitt Kongens Dot - ter i Baan - do,
Un - ten, nah am Trollgrund¹⁾ sit - zet Des Kö - nigs Toch - ter in Ban - den,

dit vil vi Aasmund sen - de deg, du er den frægdest i Laan - do.
Hin woll'n wir, Aasmund, senden dich, Dein Ruhm ist groß²⁾ in den Lan - den. —

De mo - nar in - gin Da - ge.
Es will der Tag nicht däm - mern³⁾.

Das Nebeneinander der Stilbereiche wirkt sich in ganz Skandinavien, vor allem aber doch im norwegischen Liede im Sinne stilistischer Neuprägungen aus. Vielfach entstehen tonale Gebilde, die die Leittöne von Dur, hauptsächlich aber von Moll in die älteren Tonartgefüge einbauen: ein Einschmelzungsvorgang, in dem vermutlich die Schalltöne der allerältesten vorgregorianischen Formen nachwirken. So entsteht z. B. ein *Mi*-Modus (Phrygisch), der an Stelle von *g gis*, vielleicht auch *fis* aufnimmt oder ein Nebeneinander von *gis* und *g* ausprägt.

Norwegisch. *Jutulen bedlar til stolt Öli. — Der Riese wirbt um stolz Öli.*
(M. B. Landstad: Norske Folkeviser, Christiania 1853, Nr. XXXVIIIb.)

Allegretto.

Hott er deð fer no - koð ve - solt ve,
Was ist's für ein arm - selig We - sen, weh,

som er så tið - legt u - te, så djupt u - ti sne?
Das da ist so zei - tig drau - ðen, so tief drauß' im Schnee?

Sá il - le bleiv en svi - kin með dei ru - no.
So schlimm ward man be - tro - gen mit den Ru - nen.

Oder eine G-moll-Leiter, genauer gesagt ein auf *g* versetzter *Re*-Modus mit Unterhalbton (*fis*) entwickelt sich so, daß die Unterquart (*d*) zur eigentlichen Tonika erhoben wird.

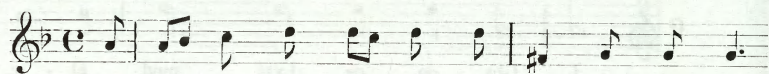
¹⁾ Ausdruck bis zur Klangfigur abgeschliffen.

²⁾ Wörtlich: Du bist der Berühmteste.

³⁾ Wörtlich: Es dämmt kein Tag.

Norwegisch. Vestfolden. Hørdal. Mel. 172; eine andere, phrygische Mel. hat Landstad Nr. LXXVII.)

(Aufgez. von C. Elling, l. c. S. 118, Mel. 172; eine andere, phrygische Mel. hat Landstad Nr. LXXVII.)



Der bur no ei Jom - fru her ut - i kons By,
Es wohnt ei - ne Jung - frau in des Kö - nigs Stadt,



de' er ki an - na Gul - lid ho mo - ne sy.
Es ist nichts an - dres als Gold, das sie zustik - ken pflegt.



Men Va - li - van sig - ler aar - le.
Doch Va - li - van se - gelt frü - he.

In diesen und ähnlichen Umbildungsvorgängen zeigt sich die schöpferische Eigenart der norwegischen Musikalität sehr sprechend. Immer wieder ist es das Prinzip der allmählichen Tonartfestigung (Finaltonalität), das im Verein mit einem sehr lebhaften Gefühl für die Gravitationsbasis des jeweiligen Tonbereichs solche Umbildungen fördert. Ganz allgemein gesprochen, können wir sie als Ergebnis einer ersten Auseinandersetzung zwischen akkordharmonischem und linearem Melodiengefühl, in welcher die linearen Triebkräfte noch die Vorherrschaft innehaben, begreifen.

Lieder, die den drei Nordvölkern gemeinsam sind, zeigen begreiflicher Weise den Unterschied der nationalen Anlagen in charakteristischen Melodieabwandlungen. Nur wo die Verbreitung in gedruckter Form — etwa als Schul-, Kommers- oder Männerchorlied — erfolgt, ist die volkläufige Variantenbildung begreiflicher Weise eingeschränkt. So findet sich z. B. das schwedische *Jeg gick mig ut om en aftonstund* (Kämpfenweise des 17. Jhs.) melodisch unverändert in einem dänischen Schulliederbuch, wogegen in Finnland, wo das Lied sich mündlich verbreitete, eine lebhaftere Variantenbildung einsetzte. Als ergiebiges Beispiel für den neueren Liedaustausch zwischen Norwegen und Schweden sei das norwegische *En liden Gut* = *Guten aa bjenta* = *Ja hjemme er det dog allerbedst* genannt. Ihm entsprechen die schwedischen Lieder: *Har du sett någon skrabba get* = *Glädjens blomster i jordans mull*.

Von den Romanweisen sei *De legte Guldtafel* als klassisches Beispiel einer binnenskandinavischen Wandermelodie angeführt.

Dieses berühmte „Romanlied“, seit Jahrhunderten in ganz Skandinavien verbreitet, gehört Ursprungsmäßig Norwegen an. Geschichtlich läßt sich der Stoff nicht lokalisieren¹⁾. Eine deutsche Übersetzung nach dem Dänischen bietet W. C. Grimm (l. c. S. 357 ff., Nr. 88), eine Übertragung aus dem Schwedischen vermittelt Gottlieb

¹⁾ Vgl. Wilhelm Carl Grimm: Altdänische Heldenlieder usw., Heidelberg 1811, S. 537 ff.

Mohnike (Altschwedische Balladen usw., 1836, Nr. 2). — Weitschweifig und mit sichtlichster Lust am Ausmalen des Zuständlichen schildert die Ballade das Schicksal der beiden Liebenden, deren Bund keine Erfüllung zuteil wurde. Axel Thorsen will nach Rom ausfahren, doch zuvor verlobt er sich mit der kleinen Walborg. Das Mädchen wächst am Königshofe zur vielumworbenen Jungfrau heran. Nach Axels Rückkehr erneuert sich der Bund, aber Hagen, der Königssohn, der vergeblich um Walborg freit, erzwingt durch kirchlichen Richtspruch Aufhebung des Verlöbnisses: die Ahnentafel verkündet, daß die Liebenden im vierten Grade blutsverwandt und überdies Taufgeschwister sind. Krieg entbrennt, Hagen fällt und sterbend verspricht er Axel Reich und Jungfrau, wenn dieser seinen Tod rächen wird. Axel erlitt den Sieg und stirbt. Walborg geht ins Kloster.

Schwedisch — Dänisch — Norwegisch — Färöisch.

Schwedisch. A. *De lekte Gulltafel*. — *Sie spielten Goldwürfel*.

(E. G. Geijer und A. A. Afzelius: Svenska Folkvisor, Stockholm 1814—16, Nr. 25. — Geijer-Afzelius: Svenska Folkvisor, Neue Ausgabe durch R. Bergström und L. Höjer, Stockholm 1880, Nr. 23a. — Wiederabdr. bei Karl Valentin: Studien über die schwedischen Volksmelodien, Leipzig 1885, S. 14 ff. — J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, Stockholm 1855, Nr. 185.)

B. *De spelle guldärning*.

(Geijer-Afzelius: Svenska Folkvisor, Neue Ausgabe durch R. Bergström und L. Höjer, 1880, Br. 23c. — Wiederabdr. bei Karl Valentin: Studien über die schwed. Volksmelodien, S. 14 f.)

Dänisch. C. *De legte Guldtafel*.

(A. P. Berggreen: Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 53b.)

D. *De legte Guldtafel*.

(Nyerup und Rahbek: Udvalgte Danske Viser, 5. Bd., Kopenhagen 1814, Nr. 143 A. — Wiederabdr. bei Karl Valentin: Studien über die schwed. Volksmelodien, S. 14 f. — A. P. Berggreen Danske Folke-Sange, 3. Aufl., 1869, Nr. 53a.)

E. *De legte Guldtafel*.

(Nyerup und Rahbek: Udvalgte Danske Viser, 5. Bd., Nr. 143 B. — Wiederabdr. bei K. Valentin: Studien über die schwed. Volksmelodien, S. 14 f.) — Text wie D, bei Nyerup ohne Text.

Norwegisch. F. *De legte Guldtafel*.

(Ludvig M. Lindeman: Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier, Christiania 1878, Nr. 167.)

Färöisch-Dänisch. G. *De legte Guldtafel*.

(Hjalmar Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern; SIMG III, 1901/02, S. 266, Nr. XXV. — Ähnlich Lesart a und b bei Hj. Thuren und H. Grüner Nielsen: Færøske Melodier til Danske Kæmpeviser, Kopenhagen 1923, S. 58 f., DgF. Nr. 475.)

Nach Ausweis ihrer Tonalität — Kleinterz-Pentachord auf a^1 mit Unterganzton g^1 — wird man die schwedische Fassung A als die älteste der festländischen Lesarten ansprechen dürfen. Mutmaßliche Entstehungszeit: 16. Jahrhundert. Ihr steht die färöisch-dänische Fassung G, die vielleicht noch älter (15. Jahrhundert?) sein mag, nahe. Auch eine Lesart aus Bohuslän, die Richard Dybek (Runa, Stockholm 1844, S. 35) anführt, hat den altertümlichen Unterganzton; im übrigen erscheint sie aber doch mehr als ein selbständig fortgebildeter Seitenzweig der eigentlichen Überlieferungslinie.

Jünger erscheinen die Mollfassungen B—E, am jüngsten (18./19. Jahrhundert) die norwegische Lesart D.

1 2 3 4

A De lek - te gull taf - vel vid bre - dan bord,
Sie spiel - ten Gold - wür - fel am brei - ten Tisch,

B De spel - te guld - tär - ning vid bre - dan bord,
Andantino.

C De leg - te Guld - ta - vel ved bre - den Bord,

D De leg - te Guld - ta - vel ved bre - den Bord,

E

F *Andantino.*
De leg - te Guld - ta - vel ved bre - den Bord,

G $\text{♩} = 92.$
De leg - te Guld - tavl ved bre - den Bord,

A 5 6 7 8
i gläd - je och lust med al - la,
In Freu - de und Lust mit al - len,

B I gläd - je och lust med al - la.

C I Glæ - de og Lyst med al - le,

D I Glæ - de og Lyst med al - le,

E

165/96

F *cresc.*
til Lyst og Glæ - de med Al - le,

G I Glæ - de og Lyst med al - le,

A 9 10 11 12
De Fru - ar tven - ne med ä - ran Stor,
Die Frau - en bei - de an Eh - ren groß;

B

C De Fru - er tven - de med Æ - ren stor;

D De Fru - er tven - de med Æ - ren stor;

E

F *p*
De Fru - er tven - de med Æ - re stor,

G De Fru - er tven - de med Æ - re stor,

A 13 14 15 16
Så un - der - lig le - ken mänd fal - - la.
Die Wür - fel gar wun - der - lich fal - - len.

B

C Saa un - der - lig Le - gen mon fal - de.

D Saa un - der - lig Le - gen mon fal - de.

E *cresc.*

F saa un - der - lig Le - gen mon fal - de;

G saa un - der - lig Le - gen mon fal - de.

Kehrreim.

A 17 18 19 20
Men lyc - san vän - der sig of - ta om.
Doch Glück sich wen - det zum Un - glück oft.

B Men lyc - kan hon vän - der sig of - ta om.

C *Tutti.*
Thi Lyk - ken ven - der sig of - te om.

D Thi Lyk - ken ven - der sig of - te om.

E

F *dim.*
thi Lyk - ken ven - der sig of - te om.

G Men Lyk - ken ven - der sig of - te om.

Takt	Schwedisch		Dänisch		Norwegisch	
	A	B	C	D	E	F
1—4	Sämtliche Melodiezellen (Viertaktgruppen) beginnen mit dem Gipfelton e^2 , dessen gestische Ansatzbe-deutung damit schon außer Frage steht.	Hoher Initialansatz auf e^2 in der Anfangs- und Schlußzeile.	Vertiefter Ansatz auf h^1 , Raumverdichtung	Hoher Ansatz auf e^2 , jedoch sogleich nachfolgend Aus-schlag nach der Tie-fe. Kein Schicht-raum.	Vertiefter Ansatz auf d^2 . Tetrachordale Struktur.	Ansatz wie bei A. Initialformel pentachordal verstrebt. Fassung F darf auf Grund ihrer fühlbaren harmonikalén Einschläge als die jüngste gelten.
3—4	Agogisch gedehnte, geöffnete Kadenz	Ähnlich wie A.	Stärker verfestigte Kadenz.	Stärker verfestigte Kadenz; zu berücksichtigen ist die vorangehende Betonung des Gerüsttones d^1 .	Pointiertes „ouvert“.	Verfestigte Kadenz.
5—8	Noch deutlicher als zuvor zeigt sich jetzt der Aufbau in Terzschichtung. Stark gedehnte, emporgreifende Kadenz, ziehend, „nachhallend“.	Emporgreifendes Melos. Kadenzierung auf dem Gipfelton f^2 mit starker gestischer Wirkung. Daher aus-schlag der Wiederholungsstakte 9—16. Fragmentarische Gesamtform.	Abstiegsrichtung dominant. Pendelmelos. Tetrachordale Struktur. Rhythmisch gestraffte, akzentgeschärfte, dehnungslose Kadenz. Unproblematische Inbesitznahme des Tonraums.	Ähnlich wie C.	Ähnlich wie C.	Ähnlich wie C.

Takt	Schwedisch		Dänisch		Norwegisch	
	A	B	C	D	E	F
17-20	Wie T. 1-4.	Wie T. 1-4.	Wie T. 1-4.	Wie T. 1-4.	Ähnlich wie T. 1-4, jedoch mit pentachordalem Umfang und pointiertem „dos“-Sehr starke Schlußverfestigung.	Ähnlich wie T. 1-4, jedoch mit stärker verfestigter Schlußkadenz.
	Rhythmische Struktur von irrationalen und rationalen Dehnungen durchsetzt. Weich strömender Vortrag. Die No-Strömung im 3/8-Takt ist vielleicht ein Hinweis auf die Angleichung der Akzentstufen; schon Becking ¹⁾ konnte feststellen, daß Tonwerke des II. Formkreises häufig kürzere, abstufungsärmere Taktarten bevorzugen. Allerdings gilt diese Erfahrungsregel nicht völlig allgemein, weil auch Verschiedenheiten der geschichtlichen Lebensstufe das Akzentgefüge und damit das Taktbild beeinflussen.	Ähnlich wie A.	„Gleichförmig“ messende, schematische Rhythmik, glatter Ablauf.	Wie C.	Wie C.	Gemessene Rhythmik, noch schärfere Akzentuspizierung (punktierter Rhythmen) als in den dänischen Fassungen.

Färöisch-Dänisch (G): archaische Blockrhythmik, Rezitationston e^2 stark betont, pausenlos fortlaufender, „gezählter“ Rhythmus, Abstieg vorherrschend, tetrachordales Gefüge, nur zwei hierarchisch abgestufte Kadenzen.

¹⁾ Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, S. 41 f.

Das geistliche Lied Norwegens erfuhr durch den Protestantismus nachhaltige Beeinflussung von Deutschland her. Zahlreiche protestantische Gemeindelieder fanden Aufnahme und zugleich Umformung im Geiste nordgermanischer Melismatik, so z. B. *Ein Kind geboren zu Bethlehem, Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, Herr Gott Vater im Himmelreich, Vater unser im Himmelreich*¹⁾, *Durch Adams Fall, Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*. Daneben entstanden zahlreiche Psalmtöne und geistliche Lieder eigenwüchsiger Prägung, im Melodieaufbau den Helden- und Balladenweisen oft verwandt. (Vgl. etwa Sandvik l. c. S. 110ff.)

Deutsch. A. *Herr Gott Vater im Himmelreich*, protest. Kirchenlied, 17. Jahrhundert.

(Crüger: Psalmodia 1657, S. 483, auch 1676 und 1700. — Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder I, Gütersloh 1889, Nr. 523b.)

Norwegisch. B. *Gud Fader udi Himmerig*. — *Gott Vater hoch im Himmelreich*. (Ludvig M. Lindeman: *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier*, Christiania 1878, Nr. 281.)

a)

Herr Gott Va - ter im Him - mel - reich,

Lento.

1 2 3 4

Gud Fa - der ud - i Him - me - rig
Gott Va - ter hoch im Him - mel - reich,

b)

wir dei - ne Kin - der all - zu - gleich

5 6 7 8

Sin Vil - je han og kjend - te,
Sein' Wil - len er uns kund - tat,

¹⁾ Vgl. meine Studie *Wandernde Liedweisen*; AfMf 2. Jg., 1937, S. 108f.

c) bit - ten dich jetzt aus Her - zens - grund,

9 10 11 12 13

Der han os ned til Jor - de - rig
Da er uns nied' zum Er - den - reich

d) spei - se uns all zu die - ser Stund.

14 15 16

De ti Bud Ord ud - send - te.
Die zehn Gebots - wort' aus - sand - te.

Zeile	Deutsch (A)	Norwegisch (B)
	4 verschiedene Kadenzpunkte (Zei- lenschlüsse) a^1 , d^2 , f^1 , d^1 . Schicht- raum (Terz!)	Nur 2 verschiedene Kadenzpunkte a^1 , a^1 , d^1 , d^1 . Zentrischer Raum.
	Syllabische Blockrhythmik mit zahl- reichen — in der alten Notierung realisierten — agogischen Dehnungen Tendenz zur Angleichung der Be- tonungsstufen.	Melismatische Umspielungen. Teil- lige Rhythmik mit ausgeprägter Ak- zenthierarchie.
a)	Emporgreifendes Ausdrucksmelos.	Pendelmelos, raummessend, tetra- chordal versteift.
b)	Überbietung. Leittonansatz.	Paraphrasierung.
c)	Leittonansatz. Starke Unterglie- derung, Schichtung.	Durchmessen des gesamten Ambitus in einheitlicher Pendelbewegung, ab- sinkend.
d)	Ansatz auf der Terz. Aufstrebende Elementargebärden.	Absinkende Conclusio.

An älteren und hauptsächlich neueren weltlichen Melodien deutschen Ursprungs fanden in Norwegen etwa seit dem 18.—19. Jahrhundert folgende Weisen Aufnahme: *Es wollt ein Jäger jagen*, *Ein Jäger aus Kurpfalz*, *Ich hatt' einen Kameraden* (Uhland-Silcher), *Zu Mantua in Banden*, *Wohlauf*,

166197

Kameraden, aufs Pferd!, *Gaudeamus igitur*, *Morgen muß ich fort von hier* (Silcher 1827). *Fuchs du hast die Gans gestohlen*, *Mariechen saß auf einem Stein*, *Studio auf einer Reis*, *Morgen wolln wir Hafer mäh'n* (= *Ah vous dirai-je maman*). Selbst Löwes biedermeierliche Ballade *Ich trage, wo ich gehe* und die *Marseillaise* fehlen nicht in dieser von der Liedertafel getragenen Schicht des „volkstümlichen Liedes“. Die Texte wanderten nur gelegentlich mit. Als Übermittler kommen auch Seeleute in Betracht, wie etwa die von Laura Alexandrine Smith (*The Music of the Waters*, London 1888, S. 217, 220, 221) angeführten Shanties deutscher Abkunft zeigen. Schließlich ist noch der zum Tanz aufspielenden Musikanten zu gedenken, die eine Modeweise des 19. Jahr-
hunderts wie *Lottistå* = *Lott ist tot* nach dem Norden verschleppten (vgl. Klara Semb: *Norske Folkedansar III*, Oslo 1924, S. 34). Die Instrumental-
tänze bilden in Norwegen wie in Schweden eine ziemlich junge Schicht (17. bis 19. Jahrhundert); Hauptformen sind Springdans ($3/4$) und Halling ($4/4$).

Deutsch — Rußlanddeutsch — Schwedisch — Finnischwedisch —
Norwegisch, 17./20. Jahrhundert.

Deutsch. A. *Es wollt gut Jäger jagen*.
(Melchior Franck: Facs. quodlib. 1611, Nr. 61; Erk-Böhme: *Deutscher Lieder-
hort III*, Nr. 1438.)
B. *Es wollt ein Jäger jagen*, Melodie aus Thüringen und dem Bergischen, 1840,
Schleswig 1891.
(E.-B.: D. Ldh. III, Nr. 1440.)
Rußlanddeutsch. C. *Es wollt ein Jäger früh jagen*, Kol. Neu-Bauer (Samara).
(Georg Schünemann: *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland*; SvMw
Bd. III, München 1923, S. 221/22.)
D. *Es wollt ein Jäger früh jagen*, bayr. Kol. Jamburg am Dnjepr.
(Viktor Schirmunski: *Alte und neue Volkslieder aus der bayrischen Kolonie
Jamburg am Dnjepr*; *Das deutsche Volkslied*, 33. Jg., 1. u. 2. Heft, Wien 1931,
S. 18/19, Nr. 14.)
Schwedisch. E. *En jägare gick sig att jaga*.
(August Bondeson: *Visbok*, 2. Bd., Stockholm 1903, Nr. 209.)
F. *En jägare gick att jaga*.
(August Bondeson: *Visbok*, 2. Bd., 1903, Nr. 289.)
G. *En jägarä gick si at jagä*, Gotland.
(Fredin: *Gotlandstoner*; *Svenska Landsmål ock Svenskt Folklied* 1909, Heft 4,
Stockholm 1909, Nr. 14.)
H. *En jägare gick sig att jaga*, Uppland.
(V. Carlheim-Gyllenskiöld: *Visor ock Melodier Samlade*; *Nyare Bidrag till
Kännedom om de Svenska Landsmålen ock Svenskt Folklied VII. I*, Stockholm 1892,
Nr. 29.)
Finnischwedisch. Nyland. I. *En jägare gick ut till att jaga*.
(Ernst Lagus: *Nyländska Folkvisor*, I, 3. Heft, Nyland. Helsingfors 1887,
Nr. 224a.)
K. *En jägare gick ut att jaga*.
(E. Lagus, I. c. Nr. 224b.)
L. *En jägare gick ut att jaga*.
(E. Lagus, I. c. Nr. 224c.)
Norwegisch. M. *En Jæger gik at jage*.
(Ludvig M. Lindeman: *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier*, Christiania 1878,
Nr. 136.)

186

A *Geschoind.*
Es wolt gut Jä - ger ja - - gen,

B *Frisch.* ♩ = 80.
Es wollt ein Jä - ger ja - gen drei - vier - tel Stund vor Ta - gen,

C ♩ = 116.
Es woll-te ein Jäger früh ja - gen, drei - vier - tel Stunde vor Ta - gen,

D *Hurtigt.*
Es wollt ein Jä-ger früh ja - gen, drei - vier-tel Stund vor dem Ta - ge,

E *Lifligt.*
En jä - ga-re gick sig att ja - ga, En jä - ga-re gick sig att ja - ga
Ein Jä - ger der ging aus zum Ja - gen, Ein Jä - ger der ging aus zum Ja - gen

F En jä - ga-re gick sig att ja - ga, En jä - ga-re gick sig att ja - ga

G En jä - ga-rä gikk si at ja - gå, En jä - ga-rä gikk si at ja - gå

H En jä - ga-re gick sig att ja - ga, En jä - ga-re gick sig att ja - ge, NB

I En jä-ga-re gick ut till att ja - ga, En jä-ga-re gick ut till att ja - ga,

K En jä - ga-re gick ut att ja - ga, En jä - ga-re gick ut att ja - ga

L En jä - ga-re gick ut att ja - ga, att ja - ga, att ja - ga, NB

M En Jä - ger gik at ja - ge, En Jä - ger gik at ja - ge,

166/98

A drei Stun - den vor dem Ta - gen, des Ja - gens ward er froh.

B wol in dem grü - nen Wald, ja Wald, wol in dem grü - nen Wald.

C NB
wohl in den grü - nen Wald, ja, ja, wohl in den grü - nen Wald.

D wohl in dem grü - nen Wald, ja ja-a, wohl in dem grü - nen Wald.

E Allt i en skog så grön, ja ja! Allt i en skog så grön.
Wohl in den Wald so grün, ja ja! Wohl in den Wald so grün.

F Ut - i en skog så grön, ja ja, Ut - i en skog så grön;

G NB
Äut - äi 'n lunn så grön, ja, ja-- Äut - äi 'n lunn så grön.

H En jä - ga-re gick sig att ja - ga, U - ti en skog så grön.

I Alt ut - i sko - gen grön, ja, ja, Alt ut - i sko - gen grön.

K Ut - i en lund så grön, ja, ja, Ut - i en lund så grön.

L Alt i en lund så grön, fal-le-ra, Alt i en lund så grön.

M Alt ud - i Sko - ven grön, ja, ja, Alt ud - i Sko - ven grön.

F

haj - li - jo haj - la, haj - li - jo haj - la,
hal - li und hal - lo, hal - li und hal - lo,

I

{ Hal - li och hal - lå, hal - li och hal - lå,
{ Hal - li och hal - lå, hal - li och hal - lå,

K

Och jän - ka du och jän - ka jag och jän - ka tral - lal - laj,

L

Sen sjun - gom vi al - la fal - le - ral - le - ra,

L

Hei hur - ra för A - me - ri - ka,

F

vi seg - la och vi ro.
wir se - geln und wir ru - dern.

I

Till stran - den vi seg - la, till lun - den vi ro.
Vi seg - la och vi ro.

K

Och jän - ka du och jän - ka jag och jän - ka tral - lal - laj.

L

Hej fal - le - ral - le - ra, hej fal - le - ral - le - ra,

L

för Nord - a - me - ri - ka.

Textlich ist das Lied seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar. Nur wenige Einzelwendungen der alten linienhaft plastischen Renaissanceweise (A) leben in den neueren Fassungen (B—M) fort. Die noch heute sehr verbreitete Lesart B, die nur Kadenztöne des tonischen Dreiklangs kennt, dürfte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Ihr muß eine etwas ältere deutsche Lesart vorangegangen

sein, die in T. 2 subdominantisch kadenziert, in T. 4 den Teilschluß $g^1 c^2 e^1$ zum mindesten als Variante neben $g^1 e^1$ kennt. Diese Barockfassung lebt offensichtlich noch in der rußlanddeutschen Melodie D und in der Mehrzahl der skandinavischen Abwandlungen fort: abermals ein bemerkenswerter Hinweis auf das kulturgeographische „Gesetz der Peripherie“. Die andere rußlanddeutsche Fassung (C) ist stärker zersungen; ihr Anfang klingt an die Melodie *Mit dem Pfeil dem Bogen* von Bernhard Anselm Weber (1804) an.

Die Anhänge in F und I, mittelbar wohl auch in K und L, dürften auf eine bereits in Deutschland nachweisbare Kontamination des alten Jägerliedes mit *Im Wald und auf der Heide* zurückgehen. E.-B. weisen darauf hin, daß eine solche Mischung in Schleswig gesungen wurde.

Die deutschen Fassungen A, B, D und die schwedischen Lesarten E, F haben emporstrebendes Melos, elementarmotivische Gliederung, Aufbau im Terzgerüst, Überbietungscharakter, der besonders auf der Penultima (T. 6) sprechend zutage tritt, weiche, agogisch-dynamische Akzente.

Dagegen gehören die rußlanddeutsche Lesart C, die beiden schwedischen Varianten G und H, die finnisch-schwedischen I, K, L und die norwegische Weise M dem deszendenzmelodischen Formkreise an. Bei C könnte ein slawischer Einschlag vorliegen, worauf besonders der eigentümliche Septsprung in T. 5—6 hinzudeuten scheint. Ob bei den schwedischen Weisen G und H, die so auffällig aus dem Gesamtbilde der schwedischen Melodik herausfallen, westskandinavischer oder finnischer Einschlag mitspricht, muß dahingestellt bleiben.

Sämtliche deszendenzmelodischen Fassungen betonen die Tiefe, namentlich tiefe Ecktöne. Sie sind tetrachordal aufgebaut und bevorzugen eckige, pendelnde Bewegungsförmigkeiten. Ihre Kadenzierung ist vereinfacht, die Zahl der Kadenzstufen vermindert sich, entsprechend der mehr paraphrasierenden als dynamisch fortschreitenden Ausbreitung im Raume. Der Einzelton erscheint verfestigt, die Akzente geschärft, der rhythmische Fluß ist gleichförmig messend, skandierend. Die Penultima-wirkung fehlt.

Deutsch-Norwegisch, 19. Jahrhundert.

Deutsch. A. *Ich hatt' einen Kameraden*, 1825.
(Text von Uhland, 1809, Melodie von Silcher nach einer Schweizer Vorlage bearbeitet, 1825. — Volksl. f. Männerst., 2. Heft, Nr. 4. — Böhme: VL, Nr. 573. — Var. T. 7, letztes Viertel g^1 , nach Soldatenliederbuch, Berlin 1892, Nr. 35 und Allgem. Deutsches Kommersbuch, 150. Aufl., Lahr 1929, Nr. 504.)
Norwegisch. B. *Dei vil alltid klaga*. — *Sie woll'n allzeit jammern*.
(Norges Melodier, Kopenhagen o. J., Nr. 34.)

A

Ich hatt' ei-nen Ka-me - ra - den, ei-nen bes-ern findst du mit.

B

Dei vil al - tid kla-ga og ky - ta, at me-gan-ga so seint og so smaatt;
Sie woll'n allzeit jammern und sa-gen, Daß wir gehn so gemächlich im Schritt;

5 6 7 8

Die Trommel schlug zum Strei-te, er ging an mei-ner Sei-te

men eg tenkjer, dei tarv in-kje sy-ta:,
Doch ich den-ke, sie dür-fen nicht kla-gen,

9 10 11 12

in glei-chem Schritt und Tritt, in glei-chem Schritt und Tritt.

Me skal ko-ma, um in-kje so braadt.
Denn wir kommen, nur langsam im Tritt.

Deutsch.	Norwegisch.
Tonaler Aufbau des Vordersatzes (Takt 1 bis 4) aufsteigend im „Quartsextakkord“ ($d^1-g^1-h^1$) mit Überbietung in Terzschichtung.	Tonaler Aufbau in absteigenden Tetrachorden; daher Beginn auf g^1 , Spitzenton c^2 in T. 1, Endton a^1 (bezogen auf Spitzenton d^2 in T. 3).
Zahlreiche Binnenkadenzen, insbesondere die Stufenfolge im Nachsatz (T. 5–8)	Wenige, aber stark gegeneinander abgestufte Kadenzwerte: halboffen (T. 2), offen (T. 4), halbgeschlossen (T. 8), geschlossen (T. 10).
Strömend-expansive Endungen in T. 6 und 8.	Getilgt bzw. durch „starren“, verfestigten Endreim (T. 8) ersetzt.
Emporstrebende Gebärden des Nachsatzes.	Zentrierte Bewegungsgegensätze in T. 7–10.
„Nachhall“ T. 10–12 mit zügig ansetzendem Auftakt.	Fällt fort: verdichteter Schluß.
Schichtmäßige Raumgestaltung auch im Nachsatz.	Tetrachordaler Gerüstaufbau auch im Nachsatz.

Ein hübsches und aufschlußreiches Gegenbeispiel — Wanderung und Abwandlung einer neueren norwegischen Singweise (Gesellschaftsspiel) nach Wien — Übermittler waren Wiener Kinder, die 1920 in Norwegen Aufnahme fanden — teilt Grete Schwab mit. (Ein Kinderlied aus Wien und aus Norwegen; Das deutsche Volkslied, 34. Jg., 1932, S. 58f.). Die Umbildung gewinnt durch Schwerpunktverlagerung zusätzliche Aufakte; aus dem regelmäßig wechselnden eckigen Auf und Ab des nordischen Vorbildes wird eine im wesentlichen emporgreifende Melodie.

166/100

Norwegen

Wien

{ Ty-ven, ty-ven, skal du he-te, for du stjal min lil-le venn; }
{ men jeg har det hab i ven-te, at jeg snart får en ig-jen- }
{ Dieb-lein, Dieb-lein wirst du hei-ßen, Stahlst den Freund mir mit Ge-walt, }
{ Doch ich hab' die Hoff-nung lei-se, Daß ich krieg' 'nen an-der bald. }

Dieb, o Dieb, ich will dich fas-sen, stahlst mein Mä-del mit Ge-walt!
A-ber nein, ich will dir's las-sen, such' mir ei-ne an-dre aus.

tror jeg tral-la la, tror jeg tral-la la, tror jeg tral-la la, å ja-men tror jeg så.
Glaub' ich, tral-la-la, glaub' ich, tral-la-la, glaub' ich, tral-la-la, Das glaub' ich si-cher-lich.

Drau di val-le-ra, drau di val-le-ra, drau di val-le-ra, drau di val-le-ra.

Island.

Eine wahre Schatzkammer alter Überlieferungen der Vorzeit nennt Angul Hammerich¹⁾ die sagenumwobene Nordinsel. Reiche Zeugnisse germanischer Sprachkunst — Merk- und Spruchweisheit, Götter- und Heldenlied — überbrachten die norwegischen Siedler; vieles bewahrten sie um Jahrhunderte länger als das Festland. Die im 13. Jahrhundert entstandene große Spruch- und Liedersammlung der Edda bildet den wertvollsten Teil der nordischen Kunstdichtung (Eddische und Skaldenpoesie). Skaldendichtung im engeren Sinne nennt man die an den Fürstensitzen der Nordseeländer, im besonderen Norwegens, gepflegte höfische Dichtung. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts unterwirft sich Island dem norwegischen Königtum. Im Jahre 1380 kommt es mit Norwegen zusammen an Dänemark. Dieser politischen Verknüpfung zutrotz bewahrte die isländische Kultur bis auf unsere Tage außerordentlich viel von ihrer vormittelalterlichen Selbständigkeit: allerwärts zeigt sich, „daß das ‚Mittelalter‘ auf Island in Wirklichkeit vierhundert Jahre später beginnt als in den übrigen Ländern, und daß auch die eigentümlichen Ordnungen dieser großen Wende hier nur in beschränktem Maße zur Wirkung kommen“²⁾. Die ständisch-feudale Herrschaft setzt sich nicht widerspruchslös durch, und von einer städtischen Kultur kann erst in den letzten Jahrzehnten die Rede sein.

So wie auf Island bis auf den heutigen Tag noch die alte westnordische Sprache der norwegischen Landsnamnmänner lebendig geblieben ist, so haben

¹⁾ Angul Hammerich: Studien über die isländische Musik; SIMG I, 1899/1900 S. 343.

²⁾ Reinhard Prinz: Das frühe Island; Die nordische Welt, hrsg. von Hans Friedrich Blunck, Berlin 1937, S. 108.

sich auch in musikalischer Hinsicht Überbleibsel aus der Zeit der ersten Ansiedlung (Ende des 9. Jhs.) erhalten. Drei Melodieaufzeichnungen des dänischen Hofmusikers Hartmann aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die uns Laborde (S. 402—404) überliefert, umschreiben mit geringfügigen Abwandlungen einen einzigen Grundtypus: Rezitationsmelodik mit leicht melismatischem Einschlag, recht begrenztem Umfang (verminderte Quint oder Quarte), aber doch vergleichsweise vielfältiger Kadenzierung. Das Melos ist streng tetrachordal gebunden, nicht *fa*-betont. In seinem vergleichsweise einfachen Aufbau dürfte es wohl den Haupttyp eddischer Melodik darstellen, der sich in volksmäßiger Überlieferung offenbar bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts lebendig erhielt. Besonders schlicht ist die Havamal-Weise, die sich auf das Tetrachord $a^1 g^1 \boxed{f^1} e^1$ beschränkt und das Wortgepräge dieser Spruchdichtung (Sprüche Odins) durchaus unterstreicht. Für die Treue der Aufzeichnungen Hartmanns spricht es, daß es ihm gelang, auch eine tonal weit kompliziertere Skaldenweise im Notenbilde festzuhalten. Nur in rhythmischer Hinsicht erscheinen mitunter Konjekturen angebracht. Das klassische Beispiel dieses Stilkreises ist die Melodie, nach welcher die *Völuspá*, die Wahrsagung der *Völva* in der Edda, auf Island gesungen wurde.

Island. *Völuspá*.

(J. B. de Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome II, Paris 1780, S. 403. — Angul Hammerich: *Studien usw.*, S. 343; dort mit $2/4$ -Auftakt aufgez. — Bessere rhythmische Fassung nach Bjarni Þorsteinsson: *Islensk Þjóðlög*, Kaupmannahöfn 1906—09, S. 467. — Übersetzung unter Benützung der Fassungen von Hammerich und Felix Genzmer: *Edda*, 2. Bd., Jena 1920, S. 35. — Jón Leifs: *Isländische Volkslieder I*, Nr. 25, betrachtet die Weise als *fa*-Melodie mit h^1 an Stelle von b^1 [?]. Gegen diese Auffassung spricht die Zerstörung der Hauptstrukturquarte b^1-f^1 . Echte isländische *Fa*-Melodien pflegen die melodische Dominante c^2 und den Leittonschritt h^1-c^2 stark herauszustellen.)

Das große religiös-kosmogonische Gedicht handelt bekanntlich vom Anfang und Untergang der Götterwelt. Eine der seherischen Frauen, eine Wala der Wikingerzeit, gibt sich als die Kündlerin spätskaldischer Weltsicht. Als Entstehungszeit nimmt man die Wende des 10. Jahrhunderts an. Seit Müllenhoff (1883) und E. H. Meyer (1889) wird immer aufs neue die Frage erörtert, ob man die tragende Grundstimmung des nordischen Weltgedichtes mit der christlichen Enderwartung zusammenbringen darf, die ja bekanntlich ums Jahr 1000 besonders kräftig sich regte.

Trotz begrenzten Umfangs ist die Melodie vornehm in der epischen Linie, die sich durchaus über das bloß litaneimäßige, sprachgezeugte Rezitieren zum Range eigenständiger Melodik erhebt, reich und besonnen in der Abstufung der Kadenzen. Ihr gegenüber erscheinen die finnischen und altrussischen epischen Melodien (s. d.) vergleichsweise primitiv. Gegenüber der im engeren Sinne „skaldischen“ Melodik erscheint die Melodiekurve der *Völuspá* einfacher im Material (Diatonik!). Das musikalische Bild entspricht also durchaus dem dichterischen: gewiß ein Hinweis auf die Treue der isländischen Melodieüberlieferung. Nach Zeilen betrachtet, handelt es sich um folgende architektonische Abwandlung: $a/b/c/d/a/b/c^1/d^1/$, wobei zu beachten bleibt, daß im „Vordersatz“ hauptsächlich das obere (Zeile 1—2), im Nachsatz das untere der beiden Tetrachorde durchgemessen wird (Deszendenzbetonung). Gegenüber den Abwandlungen erscheint der Gleichlauf als das letztlich Entscheidende. Vgl. hierzu die sprachlichen Parallelbeobachtungen, z. B. bei G. Neckel: *Der Wert der isländischen Literatur*; Deutsche Islandforschung, Breslau 1930, I, S. 44.

160/1901

Ár var ald - a pá Ym - ir byggð - i,
Ur - zeit war es, Da Y - mir hau - ste,

var - a san - dur nje sær, nje sva - lar unn - ir:
Nicht war Sand noch war See Noch küh - le Wo - gen,

jörð - fannsk æl - a nje upp - him - inn,
Er - de war nicht Noch war Him - mel,

gap var Gin - nung - a, en gras hver - gi.
Gäh - nung grund - los war, Doch Gras nir - gend.

Die beiden Schlußzeilen lauten wörtlich:

Erde fand sich nicht noch oben Himmel,
Schlund war der Klüfte, aber Gras nirgends.

Als Grundtyp skaldischer Melodik¹⁾ schälen sich vorgregorianische Tonartformen von teilweise recht künstlich anmutendem Bau heraus. Ihr Umfang ist gewöhnlich nicht groß, drei- bis sechstönig, die Tonfolge ist ziemlich eng an die Sprachform gebunden, darüber hinaus wahrt sie ihre Eigengesetzlichkeit in Form strenger tetrachordaler Fügung. Oft kann man beobachten, daß das melodische Eigenleben des Tetrachords den Bau der melodischen Tonart außerordentlich weitgehend bestimmt. Diese skaldischen Tonartgefüge bilden keine diatonischen Leitern, sondern Verkettungen diatonisch geschlossener, im übrigen aber selbständig „ausgefüllter“ Tetrachorde. So löst sich eine „Leiter“ wie $c^2 h^1 b^1 a^1 g^1 f^1$ in das Nebeneinander und Wechselspiel der Quartzonen $c^2 h^1 a^1 g^1$ und $b^1 a^1 g^1 f^1$ auf. Ohne Frage ist diese Tonartfügung mit ihren so bezeichnenden Wechselleitönen eine der ältesten, die wir zu erkennen vermögen, eine vorgregorianische Schicht. Sie lebt fort in norwegisch-dänischen Kaempeviser und Balladen, auch in der ältesten spielmännischen Melodieschicht Deutschlands (Hildebrandston), des Flamentums; schließlich ist sie im estnischen Kalevipoeg greifbar. Das Melos der skaldischen Überlieferung ist in seinem Wesen wohl vergleichbar dem hohen nordisch-germanischen Zierstil in farbigem Glasemail, in Band- und Tierornament.

Die durchaus kunstmäßige Melodie zu dem berühmten Skaldengedicht *Lalja* von Eysteinn Ásgrímsson († 1361), die sich in ihrer künstlichen, rein

¹⁾ Über den skaldischen Melodietyp berichtete ich erstmalig in der Studie „Altnordische Volksmusik“; Die Musik, 1937.

tetrachordal gezeugten Bauart (mit Wechselleitönen!) der Künstlichkeit der Skaldendichtung¹⁾ würdig zur Seite stellt, enthält nicht nur jene typisch skaldischen Wechselleitöne, sondern auch eine merkwürdige Betonung des Tritonus. Sie stellt damit ein Merkmal heraus, das auch Hunderten von isländischen Volksgesängen die eigentümlich pagane Färbung verleiht. (Nach Laborde, l. c. II, S. 406, Nr. V. — Hammerich, l. c. S. 343 mit Konjekturen in T. 13 u. 16. Laborde bringt in T. 13 zwei Viertel *ces*¹, in T. 16 eine Ganze *c*¹.)

Die Männer der Vorzeit, die Kenntnis besaßen,
— die, alt und weise, in ihren Büchern
sinnend versunken — von ihren Königen
sangen sie den Preis in dänischer Zunge.
In selbiger Muttersprache
habe ich größere Pflicht, als irgendeiner von ihnen,
ein bewegtes Gedicht mit herzlichem Wort
dem allwaltenden König zu widmen.

¹⁾ In der Skaldendichtung tritt neben den Stabreim schon der Endreim. Vielfach verwendete man altertümliche, in der Umgangssprache bereits ausgestorbene Wörter zur schärferen Abhebung des dichterischen Elements vom Alltäglichen. In dieselbe Richtung weisen die berühmten Umschreibungen, die Kenninge, die oft auch einfache Dinge wie „Schwert“ oder „Kampf“ in die Sphäre einer präziösen Kunstsprache erheben, schließlich die bekannten Satzverschlingungen. Neben der weltlichen Dichtung entstehen auf Island geistliche Skaldenlieder (Drápas), die die Taten der Heiligen verherrlichen. Von dieser Lehrdichtung zweigen die großen visionären Dichtungen wie das isländische Sonnenlied und das norwegische Traumlied ab, in denen kosmogonische Gehalte der Völuspá in christlicher Gestalt fortzuleben scheinen. Am Ausgang der religiösen Skaldendichtung steht, die um 1340 anzusetzende Marienhymne *Lilja* des isländischen Mönchs Eysteinn Asgrímsson. Die neue dichterische Schlichtheit der *Lilja*-Dichtung steht im auffälligen Gegensatz zur verwickelten Tonalität der Weise.

166/102

Vielleicht verbergen sich hinter den „chromatischen“ Materialleitern der skaldisch beeinflussten Gesänge des Nordens oftmals auch seltsame Kleinschritte; vielleicht besteht sogar eine noch unaufgehellte Verbindung zu der Vierteltonmelodik irischer Barden, deren letzte Spuren noch eben sichtbar sind. Jedenfalls förderte die eigentümliche Schärfe und Eckigkeit des altisländischen Melos mancherlei Sonderformen einer scharf raummessenden, schritthaften Melodik. Das vorherrschende „Distanzprinzip“ führt eigenartige Bestimmungen der Schrittgrößen, wie neutrale Terzen, Dreivierteltöne u. dgl. herauf. Wie auch anderwärts, dürften Instrumente, vor allem die Horninstrumente (Luren) und ein Saiteninstrument, das nordische Langleik, an diesen Temperierungsversuchen lebhaft beteiligt sein¹⁾. Doch sind natürlich die letzten Antriebe in der volklichen Eigenart und in der „alt-nordischen“ Kulturlage zu suchen. Ein sehr verlässliches Viertelton-Beispiel teilt Jón Leifs (ZfMw. 11, 1928/29, S. 372) nach einem Phonogramm mit, das durch eine Aufzeichnung des notenkundigen Sängers selbst bekräftigt wird.

Es handelt sich um eine engräumige Melodie, die zwei nebeneinanderliegende Gerüstquarten, ein Haupt- und ein Nebentetrachord, zugrunde legt und den so gebildeten Rahmen mit teilweise veränderlichen Zwischentönen ausfüllt. Neben dem Haupt- und Schlußton *c*² kommen *cis*² und ein zwischen *c* und *cis* liegender Dreivierteltonschritt vor. Man beachte das scharfe eckige Gegeneinander der Kadenz (T. 4 und 8—9). Der im Vortrag scharf akzentuierte Taktwechsel ist für eine heute ziemlich verbreitete, sicherlich sehr alte Gattung einstimmiger Gesänge bezeichnend.

Wir dürfen die von Hammerich (l. c. S. 345) und anderen Forschern aufgeworfene Frage, ob die altnordische Tritonusmelodik vom lydischen Kirchenton abgeleitet ist, oder ein Eigengewächs darstellt, heute vorbehaltlos auf die zweite Art beantworten. Einmal sind, wie bereits angedeutet, die Strukturen ungregorianisch. Der fünfte und sechste Kirchenton meiden den Tritonusschritt und ihm verwandte Wendungen und führen z. B. durch Pentatonisierung oder häufiger noch durch Einführung der reinen Quarte zum Schluß. Die eigentliche, unverstellte *f*-Tonart galt der Kirche als das musikalische Hauptbollwerk des Heidentums. Das verwandte Lydisch der

¹⁾ Erik Eggen: Skala-Studier, Oslo 1923. — Eivind Groven: Naturskalaen; Norske folkekultur, 13. Jg., Skien 1927. — Richard Wolfram: Fragen zur musikalischen Volkskunde; Oberdeutsche Zeitschrift f. Volkskunde, 7. Jg., 1923, S. 64 ff. — Vgl. auch ZfMW Jg. 6, S. 538. — Das Langleik ist ein Psalterium vom Scheitholttypus, also mit ursprünglich offenem Schallkasten, mit vier bis vierzehn Stahlsaiten und festen Bünden.

Antike war schon in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten im Wettbewerb mit dem älteren Dorisch zur Vormachtstellung aufgerückt, noch in nachchristlicher Zeit stand es hoch in Gunst. Gewiß nicht zufällig als verspäteter Schöbling unterschichtig fortlebender paganer (Spielmanns-) Überlieferung blüht die *f*-Tonart im westlichen Minnesang wieder auf! Auf ihren heidnischen Gehalt zielt wohl auch die Auffassung des Guido von Arezzo, der den lydischen Kirchenton (!) als die Tonart des Landmanns (*troporum quintus tritus agricolae dictus*) bezeichnet. In dieselbe Richtung weist die Tritonusbetonung in den schwedischen (und ausgeprägter norwegischen) Hirtenweisen und Hornmelodien. Auch das früheste erhaltene Zeugnis nordischer (keltisch-nordischer) Mehrstimmigkeit in Terzparallelen, der Hymnus auf den hl. Magnus, der anscheinend in einem Kloster auf den Orkaden Ende des 13. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde, prägt durchaus die altnordische *Fa*-Melodik rein aus (Handschrift Uppsala C 233, Übertragung von Fr. Ludwig in Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, S. 136). Schließlich sei auf die ganz ähnliche Lagerung der Dinge im ältesten Sing- und Spielgut der Alpenländer hingewiesen. Hier wird dort handelt es sich auch keineswegs nur um Weisen mit der „lydischen“ Finalis *f*, sondern oft genug um tonale Strukturen, die den Tritonusrahmen in andere, den Kirchentönen völlig fernstehende Zusammenhänge einbauen. So wäre etwa die folgende Melodie, einer isländischen Papierhandschrift um 1650 entstammend, als ein *Si*-Modus zu bezeichnen, entsprechend der von Glarean als *rejectus* bezeichneten, nur theoretisch konstruierten und Hyperfrygus benannten 14. Tonart.

Island. Kvæði af þeim börnum eða burðum undarlegum utanlands. Ein Lied von zwei Kindern oder wunderlichen ausländischen Geschöpfen. (Zeitungslied.) *Kaerustu hlýð kristnir á. — Liebe Christen, lauschet alle.*

(Hammerich: l. c., S. 347. — Bjarni Þorsteinsson: *Íslensk þjóðlög*, Kaupmannahöf 1906—09, S. 277. — Derselbe Modus in der Melodie *Hugsan kalda hef eg ad halda*; Þorsteinsson, l. c. S. 355.)



Kær-u-stu hlý-ðið krist-nir á, klök-kni i hjar-ta hver sem má
Lie-be Chri-sten lau-schet al-le, Laßt euch all' die Her-zen rüh-ren



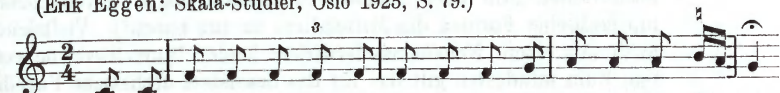
af ógn-a til-bur-ði ein-um; hvað skamt er si-ðan skeð he-fur sá
Von solch gräuli-cher Be-ge-ben-heit: Was vor kur-zem erst ge-sche-hen ist,



skal eig-i dyl-jast nein-um.
Kei-nem soll's ver-bor-gen sein.

Offenbar ging die Kirche auf Island ganz allgemein weit behutsamer vor als auf dem Festland. So gesehen, stellt sich der Kreis der *Fa*-Melodik durchaus gleichsinnig neben den Fortbestand der heidnischen Textüberlieferung. Wie dieses alte Tonartempfinden auch in Melodien jüngerer Prägung immer wieder zum Durchbruch gelangt, mag das folgende, von Erik Eggen aufgezeichnete Beispiel erweisen.

Island. *Reið eg Grána. — Ritt ich Grani.*
(Erik Eggen: Skala-Studier, Oslo 1923, S. 79.)



Reið eg Grá-na y-fir um á-na; af-tur há-na fær-dú nú;
Ritt ich Gra-ni ü-ber die Au-e; Wie-der Krummet bringst du nun;



lét eg Má-na teyg-ja tá-na; takk fyr-ir lá-nið, hrin-ga brú!
Ließ ich Ma-ni Ze-hen spreizen; Dank für die Hil-fe, Rin-ge-brück¹⁾!

Auch Choraleisen, die seit dem Ausgang des Mittelalters Einlaß fanden, erfahren Umprägungen im Sinne der *Fa*-Melodik:

Isländischer Begräbnischoral. *Allt eins og blómstrið eina. — Gleich wie der Blumen eine.* Eine heute fast ausgestorbene Gattung.

A. Rhythmisch plane, zwischen *Fa*- und *Do*-Modus schwankende Fassung, nach Ari Sæmundsen 1855, abgedr. bei Bjarni Þorsteinsson, l. c. S. 478.

B. Von einer alten Frau aus dem Nordwestland gesungen. Mit Taktwechsel, melismatischen Verzierungen, im reinen *Fa*-Modus. Aufgez. nach Phonogramm von Jón Leifs: Isländische Volkslieder; ZfMw Jg. 11, 1923/29, S. 371.



{ Allt eins og blómstrið ein-a upp vex á sljett-ri grund, }
{ lag-urt með frjóf-gun hrein-a fyrst um dags mor-gun-stund, }
{ Gleich wie der Blu-men ei-ne, Die wächst auf eb'nem Grund, }
{ Schön mit des Kel-ches Rei-ne In frü-her Mor-genstund' }



á snög-gu aug-a-brag-ði af sko-rið ver-ður fljótt,
In Au-gen-blik-kes Wei-len Schnell ab-ge-pflük-ket ward,



lit og blöð nið-ur lagð-i, lif mann-legt en-dar skjótt.
Daß Farb' und Blatt ent-ei-len: So rasch welkt Menschen-art.



In den berühmten, noch heutigentags gepflegten isländischen Zwiegesängen verbindet sich die vorherrschende *Fa*-Tonart mit ältesten organischen Formen abendländischer Mehrstimmigkeit. Die Texte sind größtenteils

¹⁾ Kenning für Frau.

teils derb-weltlich, nur geringenteils geistlich. Umstritten ist noch immer die Frage, ob wir es hier mit Überresten eines altnordischen, vielleicht keltisch beeinflussten Stils oder isländischen Abwandlungen festländischer kirchenmusikalischer Formen des Mittelalters zu tun haben¹⁾. Vielleicht wird man auch mit einem Nebeneinanderwirken beider Wurzelbereiche rechnen dürfen. Zum mindesten gilt das für das besonders archaische Parallelorganum. Jüngere, mehr gegenbewegte Formen, wie sie z. B. Hammerich zusammenstellt, zeigen ziemlich deutlich ihre Abhängigkeit vom Discantus des 11. bis 13. Jahrhunderts. Als Probe führe ich die (junge, im 19. Jh. verfaßte) isländische Nationalweise an. Die Hauptmelodie liegt im Tenor (Hammerich, l. c. S. 347 u. 366; Þorsteinsson, l. c. S. 522 u. 775).

Bassus

Tenor

Ís-land far-sæld-a frón og hag-sæld-a hrímhvit - a móð-ir!
Is-land, herr-li-ches Land, be-glük-ken-de reif-wei- ße Mut-ter!

Hvar er þin forn - ald - ar frægð frels - ið og mann-dáð - in bezt?
Wo ist dein Ruhm al - ter Zeit, Frei - heit und mann-haf - te Tat?

Isländischer Zwiesgesang. *O min flaskan friða. — O mein Fläschlein goldig.* (Nach Phon. Jón Leifs 50b des Berliner Phonogramm-Archivs unter Mitbenutzung der von Bjarni Þorsteinsson, l. c. S. 781ff. aufgezeichneten Fassung. Kleingestochene Var. nach Phon.; T. 1—3 jedoch im Phon. einstimmig.)

Die Grundstimme hält sich im *Fa*-Modus, die Organalestimme geht zum Schluß in den *Fa*-Modus auf der Oberquinte (*c²*) über. Aus dem anfänglichen Unisono gehen die Quintenfolgen hervor. Hierin wie vor allem in der Technik der Stimmkreuzung tritt eine statisch raummessende Haltung zutage. Ein fester Tonraum ist gegeben; ihn durchmessen beide Stimmen. In der Gegend des „Schwerpunktes“ (um *a¹*) liegt daher die Kreuzungsstelle.

Ein gewisser Hinweis auf kirchlich-kunstmusikalischen Ursprung liegt allerdings wohl in der Vortragsweise der Zwiesänge. In dem ruhigen Zeitmaß und der schwerflüssigen Beweglichkeit sowie in der Vorwegnahme des jeweiligen Zieltones durch Zwischentöne, die sich legato - oder glissando - verbunden an den Ausgangston anhängen, spiegelt sich die dickflüssige,

¹⁾ Verschiedentlich wurde das Verbot des Bischofs Laurentius von Hólar (1323 bis 1330), das sich gegen Tripla und Zwiesgesang (tvisýngja) richtete, als Zeugnis für isländisch-nordischen Eigenwuchs der organalen Mehrstimmigkeit angeführt, so zuletzt noch von G. Neckel: Deutsche Ur- und Vorgeschichtswissenschaft der Gegenwart, Berlin 1934, S. 44. Doch sind solche kirchlichen Verdikte im hohen Mittelalter durchaus nicht auf Island beschränkt: fast allerwärts hatte die „Figuralmusik“ mit kirchlichen Widerständen zu rechnen. — An einen Zusammenhang mit den Luren, die vielfach, zuletzt noch von Güntert, herangezogen werden, ist vollends nicht zu denken.

♩ = 36.

Bassus

Tenor

Ó, min flas-kan frið - - a! flest jeg vild - i lið - a,
O mein Fläschlein gol - - dig! Viel er - dul-den wollt' ich,

rit. a tempo

8 frost - ið, fár og kvið - a, fyr en pig að miss - a
Frost, Ge - fahr und Lei - den, E - her als dich mei - den;

8 mun - di 'eg meg - a kyss - - a mun - ninn þinn, þinn, þinn,
ob ich bal - de küs - - se 's Mündlein dein, Sü - ße

rit. a tempo

8 mun-ninn, þinn þinn, þinn? Mun-ninn þinn svo mjú - kan finn,
s' Münd-lein dein, Sü - ße? Münd-lein dein, so weich und fein:

8 meir en verð jeg hiss - a.
Wer - de ganz be - rauscht sein.

rit.

8

blockartige Singart dieses „frühromanischen“ Stils. Hier erfüllt sich die bekannte Vorschrift der *Musica enchiridis*, das *Parallelogramm* „modesta morositate“ zu singen. Auch daß man die Hauptstimme stärker besetzt als die *Vox organalis*, stimmt mit der frühmittelalterlichen Gesangsübung überein (Hammerich, I. c. S. 367).

Diesen Hinweisen gesellen sich noch gewisse Beobachtungen rhythmischer Art hinzu. Offensichtlich unterscheidet sich die schwer bewegliche, dickflüssige und etwas unrißlose Singart des isländischen Zwiegesangs doch wesentlich von der Rhythmik der einstimmigen Liedweise, die mit ihrem eigenwilligen, oft die kleinste Zählzeit als Grundmaß scharf herausstellenden Taktwechsel und ihrer ungewöhnlichen Betonungsschärfe¹⁾ ersichtlich ein autochthones und altes Bestandteil isländischen Singens darstellt. Nicht im Vortrag der Zwiegesänge, wohl aber in der akzentschweren Tonsprache der einstimmigen *Rímur* haben sich die Grundzüge der alten Wikinger-rhythmik erhalten²⁾. Etwas von dieser Schärfe und Zielstrebigkeit geht wohl gelegentlich in die Vortragsweise der Zwiegesänge über³⁾, aber im ganzen genommen kann man sich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß wir hier zwei ursprungsverschiedenen Stilkreisen gegenüberstehen. Unberührt von dieser Annahme bleibt naturgemäß der *Fa*-Gehalt, der einstimmige und mehrstimmige Weisen miteinander verknüpft und an dessen altheidnischer Verwurzelung nicht zu zweifeln ist.

Die *Rímur* (Reimweisen) kommen im 14. Jahrhundert auf. Sie bilden Ausläufer der isländischen Kunstdichtung. Als unmittelbares Vorbild gelten die mittelalterlich-lateinischen Hymnen, die sich seit dem 13. Jahrhundert im isländischen Kirchengesang einbürgerten. Das Wortgefüge einer *ríma* besteht gewöhnlich in vierzeiligen Strophen mit männlichen Reimen in der ersten und dritten, weiblichen in der zweiten und vierten Zeile. Diese Neuordnung des Endreims in der Folge a b a b unterscheidet sich von älterer skaldischer Art. Allerdings greifen Stabreim und die *kenninga* verschiedentlich auch in die Reimweise hinüber. Dem Ursprung nach sind die Reimweisen durchaus Kunstdichtung gelehrten Ursprungs, ihr Inhalt entspringt fast immer einer geschichtlich aufgezeichneten Vorlage, einer *Saga*. Die spätere Entfaltung bringt lyrische, mythisch-heroische und „romantische“ Elemente hinzu. Keltische, angelsächsische und deutsche Balladenstoffe drangen verschiedentlich ein. Die *ríma* ist das isländische Tanzlied, zum heutigen Bestand der Gattung rechnen auch mancherlei Gelegenheitsdichtungen wie Trink-, Fest- und Preislieder⁴⁾.

¹⁾ „Wie Beiliebe fallen oft die Worte im unerbittlichen Taktwechsel...“, sagt Jón Leifs (Isländische Volkslieder, Wolfenbüttel 1929, S. Vf.). Selbst bei leisem Vortrag wird der jeweilige Hauptschlag scharf akzentuiert.

²⁾ Jón Leifs: Altnordische Volksmusik; Volk und Rasse, Jg. 7, München 1932, S. 169.

³⁾ Selbst bei hoher Lage der Begleitstimme gebraucht der Sänger kein Falsett, sondern treibt die Bruststimme in die Höhe, im Einklang mit der allgemeinen Spannung der Tonbildung.

⁴⁾ Jón Leifs: Altnordische Volksmusik; Volk und Rasse, Jg. 7, 1932, S. 167. — Schon Bischof Jón Ógmundarson (Anf. des 12. Jahrhunderts) eiferte gegen das Singen von Liebesliedern und Wechselgesängen, den norwegischen *stev* entsprechend; allerdings ohne nachhaltigen Erfolg. Vgl. Konrad Maurer: Zur Volkskunde Islands; Zeitschrift des Vereins f. Volkskunde, I. Jg., 1891, S. 381.

Ein guter Beleg ist das Heldengedicht über Friedrich Barbarossa¹⁾.

Island. Gesang von Friedrich Barbarossa. *Keisari nokkur*. — Herrlicher Kaiser.

A. Die von Maurer aufgezeichnete Fassung, wiederabgedr. bei Þorsteinsson, I. c. S. 499. — Hammerich, I. c. S. 349. — Das „skaldische“ Wechselspiel der Leit-töne h^1 und b^1 im Tetrachord c^2-g^1 verbindet sich einem Wechsel der Kadenz-töne g^1 (Confinalis) und a^1 (Finalis).

B. Tonal nivellierte Lesart nach Þorsteinsson, I. c. S. 597.

A

Kei - sa - ri nok - kur mætur mann, mjög sem bæ - kur hrös - a,
Herr - li - cher Kai - ser, mächt'ger Mann, Den die Schrif - ten prei - sen²)

B

Kei - sa - ri nok - kur usw.

stað - num Tyr - ó stýrð - i hann, stil - lir lík - a Si - don vann:
Der die Ty - rus - Stadt beherrscht', Si - don auch als Herr ge - wann;

fræg - ur nefnd - ist Frið - rik Bar - ba - rós - a.
Dies sein Na - me: Fried - rich Bar - ba - ros - sa.

In der Melodik der *rímur* scheint sich mancherlei Skaldisches erhalten zu haben (vgl. z. B. die streng tetrachordale Fügung und den charakteristischen Leittonwechsel im voranstehenden Beispiel. Typisch ist der scharf akzentuierte Taktwechsel, vielfach ist der Tonumfang gering. Nach A. Heusler³⁾ dienen die *rímur* seit langem nicht mehr dem Tanze, sondern werden im halbmelodischen Tonfall litaneiartig, doch „leidlich streng im Takte“ gesungen. Demgegenüber versichert Jón Leifs, der Tanzgebrauch sei noch keineswegs völlig erloschen und die Rhythmik zeichne sich gerade durch besondere Schärfe der Taktakzente aus. Das Zeitmaß der *rímur* ist bedeutend schneller als das der Zwiegesänge. Die Haupttonarten sind *Do*- und *Sol*-Modus oder Ausschnitte dieser Leitern. Es gibt auch jüngere von Dur beeinflusste Formen. An den Zeilenschlüssen fährt beim Gemeinschafts-

¹⁾ K. Maurer: Ein isländisches Lied auf Kaiser Friedrich den Rotbart; Sitzungsberichte d. kgl. bayr. Akad. d. Wiss. zu München 1867, S. 134. — Hammerich, I. c. S. 348f. — Þorsteinsson, I. c. S. 497ff.

²⁾ Ein Hinweis auf den gelehrten Verfasser.

³⁾ Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte 1925, I, S. 42f.

singen oft eine Stimme in die Oberquinte hinauf (fara upp): offenbar Beeinflussung durch die Zwiegesänge¹⁾. Wurzelt die Reimweise tanzgeschichtlich in der älteren Gattung der Dansekvad, so wird sie etwa seit dem 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart vielfach durch die (großenteils durerfüllten) Vikivakar abgelöst²⁾.

Vereinzelt wanderten deutsche Kinder- und Schullieder des 19. Jahrhunderts (wohl über Dänemark-Norwegen) nach Island. So z. B. das auch im Osten vielfach anzutreffende *Gestern abend ging ich aus* = *Krummi svaf i klettagja* (Þorsteinsson, l. c. S. 664) oder das ihm nahestehende *Jakob hat kein Brot im Haus*³⁾ (nach Böhme, Deutsches Kinderlied I, S. 130, Nr. 600b) = *A, b, c, d, strilla* (Þorsteinsson, l. c. S. 622).

Im deutschen Lied (A) Aufstiegsbetonung, Entwicklung, Steigerung, Überbietung, im isländischen (B) vorherrschende Senkung, Umschreibung eines feststehenden Kerngeschehens, Paraphrasierung.

A

Ja - kob hat kein Brot im Haus, Ja - kob macht sich gar-nichts draus.

B

A, b, c, d, stril - la, Ef jeg fæ ei mat-inn minn,
A, b, c, d, Kü - bel, Krieg ich nicht mein Es-sen gleich,

Ja - kob hin, Ja - kob her, Ja - kob ist ein Zot-tel-bär.

strill - a, þá lík - ar mjer þá lík - ar mjer ill - a.
Kü - bel, Dann ge - fällt mir's, dann ge - fällt mir's ü - bel.

Die ungeheuer weit verbreitete, dem Ursprunge nach wahrscheinlich französische Liedgruppe *Ah vous dirai je maman* hat in Nr. 13 der Leifsschen Sammlung eine sehr bezeichnende nationale Abwandlung erfahren: Taktwechsel ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$).

Daß das Kirchenlied (Psalmen, Hymnen, Sequenzen, mittelalterliche Marienlieder usw.) auf Island nicht fehlt, wurde bereits angedeutet. Eine beträchtliche Zahl von protestantischen Kirchenliedern wanderte nach Island. Zeigen bereits norwegische Fassungen starke Umformungen, so sind die isländischen Versionen oft tonal wie in der Linienführung kaum wiederzuerkennen. Ziemlich unverändert haben sich sehr alte Weisen wie *Míllan*

¹⁾ Vgl. Beisp. Nr. 10—13 bei E. M. v. Hornbostel: Phonographierte isländische Zwiegesänge; Deutsche Islandforschung I, Breslau 1930, S. 317 ff.

²⁾ Vgl. B. Þorsteinsson: Íslenzk Víkivakalög, Rkv 1929. — Ders., Folkelig Sang og Musik paa Island; Nordisk Kultur XXV, 1934, S. 140, 147 ff.

³⁾ Andere Texte der „Siebenhüppel“-Weise sind z. B.: *Willst du meinen Wilhelm hab'n — Ist denn das schon wirklich wahr — Grün sind alle meine Kleider — Es hatt' ein Bau'r ein Kalb gezog'n — Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieb'n — Des Morgens wenn ich früh aufsteh'.*

wir im Leben sind = *Mítt í lífi erum vjer* (Þorsteinsson, l. c. S. 449), *Christ lag in Todesbanden* = *Guðs son í grimmu dauðans bönd* (Þorsteinsson, l. c. S. 424) erhalten. Vielfach, z. B. in *Lobt Gott in seinem Heiligtum* = *Lofið guð í hans helgidóm* (Þorsteinsson, l. c. S. 426), spürt man die Einwirkungen der altnordischen *Fa*-Melodik.

A. Melodie von B. Waldis 1553. Ps. 150. Zahn, l. c. III, Nr. 509.

B. Þorsteinsson, l. c. S. 426, Var. nach einer Sammlung von 1855.

In Zeile 3 setzen die isländischen Fassungen den heimischen *Fa*-Modus als Confinalis durch. Die Variante beseitigt überdies die Zwischenkadenz völlig, so daß nur der einfache Gegensatz von Haupt- und Nebenkadenz bestehen bleibt. In derselben Lesart ist auch der Schlußabstieg im Sinne der herrschenden Deszendenzmelodik merklich verschärft.

A

{ Lobt Gott in sei-nem Hei-lig-tum ihr Chri-sten hie auf Er - den, }
{ sagt ihm Lob, Dank, Preis, Ehr und Ruhm; sein Wort ver-breit' muß wer - den, }

B

{ Lof - ið guð í hans hel - gi-dóm, hans kristnir menn á jörð - u, }
{ syn-gið lof, þökk, dýrð, sæmd og róm, svo orð hans viðfræg yrð - u; }

sein Wun-der - tat, da-durch er hat sein Macht uns wolln be - wei-sen,
með un-drum þeim um al - lan heim, hans makt og hei - ðri lýs - i,

NB.

sein Herr - lich - keit zu prei - sen.
há - tign vors guðs þeir pris - a.

B. Lobt Gott in seinem Heiligtum,
(Ihr) seine Christenmenschen auf der Erde,
Singet Lob, Dank, Preis, Ehre und Ruhm,
Daß seine Worte weiterühmt werden.
Mit jenen Wundern um die ganze Welt
Seine Macht und (sein) Glanz leuchte,
Die Würde unseres Gottes sie preisen.

Ähnlich steht es um *Nu, komm, der Heiden Heiland* = *Veni redemptor gentium* = *Nú kom heiðinma hjálparráð* (Þorsteinsson, l. c. S. 750f.), *An Wasserflüssen Babylon* = *Í Babylon við vöðum ströng* (Þorsteinsson, l. c. S. 404 und — reicher verziert — S. 651.)

KELTEN.

In den keltischen Sprachgebieten Nordfrankreichs (Bretagne) und Großbritannien (Nordwest-Irland, Wales, Nord-Schottland, Insel Man, Hebriden) hat sich ein Bauernlied hohen Alters erhalten. Kirchentonale bzw. fünftönig-halbtonlose Melodik gehört zu seinen wesentlichen Kennzeichen. Das keltische Lied wird durchgängig vom III. Formkreis getragen. Besonders auffällig ist der Gegensatz der keltischen Weisen zu den angelsächsischen (Formkreis II). Daß auch keltische Lieder mit angelsächsischem Wortgut alle Merkmale der umrißscharfen Deszendenzmelodik zum Ausdruck bringen, zeigt, daß die biologische Sonderart des Keltentums, kenntlich an der Grundform allgemeiner Bewegtheit, kultureller Überschichtung zutrotz fortlebt.

Bretonen¹⁾.

Das bretonische Lied spiegelt in seinem Hauptbestande Melodiegefüge des Mittelalters. Sämtliche Kirchentöne finden sich, und nur selten sind Einschüsse von neuzeitlichem Dur und Moll zu bemerken. Der *Re*-Modus (Dorisch) ist besonders geschätzt (wie in der mittelalterlichen Musik). Die Vorliebe für dreischlägige Taktarten könnte wohl auf Vorbilder der *Trouvère*-Melodik zurückgehen, doch ist das nicht völlig sicher, denn zwar ist ein „modaler“ Grundriß mitunter vorhanden, häufiger aber wird er von polymetrischen und polyrhythmischen Freiheiten durchbrochen. Der Taktwechsel erfolgt ohne Gewaltbarkeit, in schmiegsamer Verknüpfung mit den metrischen Erfordernissen des Textes.

Jedenfalls ist das bretonische Lied in seinem Hauptbestande jünger als die Gesänge der Inselkelten. Der Kulturdruck der französischen Nachbarn macht sich hier doch stärker geltend als die entsprechende angelsächsische Beeinflussung bei den Kelten Britanniens. Daher haben die letztgenannten sich uraltes vorabendländisches Klanggut — reine Pentatonik — zu bewahren verstanden, während die bretonische Melodik bestenfalls pentatonische Gerüstbildung kennt.

Die bretonische Liedüberlieferung unterscheidet zwei Grundgattungen: *querz* und *sonn*. Das *querz* ist das Erzähl lied, refrainlos, frei psalmodierend,

¹⁾ Die Bretonen sind nicht, wie früher angenommen wurde, Nachkommen der Gallier, sondern erst im 5. und 6. Jahrhundert aus Cornwall nach dem Festland gewandert, vermutlich durch die eindringenden Angelsachsen vertrieben. Vgl. A. Byhan: Abhandlung „Europa“ in Georg Buschans Illustrierter Völkerkunde, Stuttgart 1910, S. 334ff.

rezitativisch vorgetragen. Lyrisches Gepräge hat das *sonn*, auch *kanoen* genannt, mit Kehrreim ausgestattet, schärfer umrissen nach Rhythmus, Melodie und Versmaß¹⁾.

In den Texten lebt noch ein Stück Mittelalter fort, vielfach unterschichtet von noch älteren animistischen Vorstellungen²⁾. Motive aus der bretonischen Ritterzeit, geistliche und weltliche Balladen altfranzösischen Gepräges stehen neben Überbleibseln altkeltischer Märchen und Mythen. Leider enthält eine der ältesten Quellen, die bekannte Sammlung von Villemarqué³⁾, manche Fälschungen⁴⁾. Immerhin sind Feenglaube, Zauberwesen und Animismus drei Stoff- und Motivkreise, die auch in neueren, zuverlässigeren Sammlungen als vormittelalterliche Grundvermächtnisse deutlich zutage treten. Selbst Holtzmann verwirft nur die druidischen Gesänge als Fälschungen von Schulmeistern, Landedelleuten und Geistlichen, ohne im übrigen zu leugnen, daß die Sammlung viel echte Lieder enthält (S. 65). Das zeigt sich auch bei der Betrachtung der Melodien. Es geht daher zu weit, wenn Richard Wolfram⁵⁾ neuerdings Villemarqué in Bausch und Bogen ablehnt. An bezeichnenden Fortbildungen und Umdeutungen mittelalterlicher Stoffe seien hier nur zwei Lieder genannt. Von Liebesglück und Trennungsschmerz Abälards und Héloïses weiß das gleichnamige bretonische Lied (Barzas-Breiz I, Nr. VIII) nichts zu berichten: von ihrem „lieben Mönche“ in allen Künsten der schwarzen Magie unterwiesen, verwandelt sich Héloïse in eine verderbenbringende Zauberin! — (Um den Verfolgungen des Oheims Fulbert zu entgehen, entführte Abälard bekanntlich Héloïse zu seiner Schwester Denise auf einen Landsitz in der Bretagne.) — Der *Trouvère*-Poesie⁶⁾ entstammt das Lied von der erwürgten Nachtigall (Barzas-Breiz I, Nr. XI), deren nächtlicher Gesang der jungen Schloßherrin willkommenen Vorwand zum heimlichen Stelldichein bot.

Bretonisch. *Ann Eostik*. — Die Nachtigall.

(Th. de la Villemarqué: Barzas-Breiz, Paris 1839, Bd. I, Nr. XI; dort durchgehend 2/4.)

Dorisch-mittelalterliche Melodie, Mischung von *Re*- und *La*-Modus mit ausgeprägter tetrachordaler Zonengliederung und Finaltonalität. Echt bretonisch ist der textgezeugte Taktwechsel, der jedoch die stets gleichbleibende Länge der größeren Melodieglieder nicht berührt.

¹⁾ Vgl. N. Quellien: Chansons et danses des Bretons, Paris 1889, S. 12f.

²⁾ Emile Jobbé-Duval: Les Idées primitives dans la Bretagne Contemporaine, 2. Ausg. 1920, S. 206f.

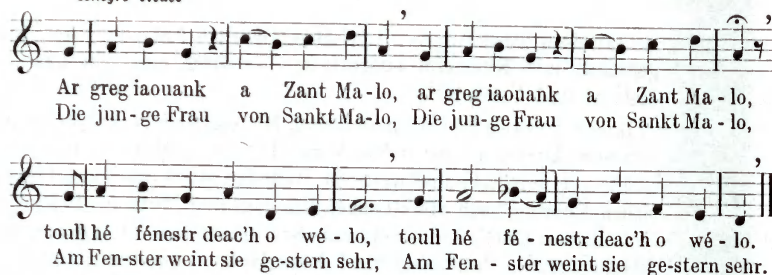
³⁾ A. Keller und E. v. Seckendorff: Volkslieder aus der Bretagne, Tübingen 1841, Vorrede von A. Keller, S. III/IV, deutsche Übertragungen nach Th. de la Villemarqué: Barzas-Breiz, Paris 1839; die von Silcher getroffene Melodieauswahl ist nicht sehr glücklich, auch sind die bretonischen Melodien zugunsten der Textübertragung oft willkürlich verändert.

⁴⁾ Vgl. Adolf Holtzmann: Kelten und Germanen, Stuttgart 1855, S. 63ff. — Chr. Brandes: Das ethnographische Verhältnis der Kelten und Germanen, Leipzig 1857, S. 44.

⁵⁾ Richard Wolfram: Schwerttanz und Männerbund, Kassel 1937ff., 2. Liefg., S. 124.

⁶⁾ Vgl. Poésies de Marie de France, hrsg. von Roquefort, Tome I, S. 314; wiederabgedr. in Barzas-Breiz I, S. 130ff.

Allegro vivace



Mit allen Schrecknissen der Hölle bedroht das Lied eines Fahrenden (Barzas-Breiz I, Nr. XII) die *Maid, die dreimal Eh' verspricht / und bricht das Wort, / und freiet nicht*. — In einer anderen Schauerballade (Barzas-Breiz I, Nr. XIII) wird ein wallfahrendes Mädchen von drei roten berittenen Mönchen („Temp-lern“) entführt und später lebendig begraben. — Das über ganz Europa verbreitete Lenoren-Motiv klingt in der Ballade vom Milchbruder (Barzas-Breiz I, Nr. XV) wieder, der seine Stiefschwester — hier könnte ein altes „mutterrechtliches“ Motiv vorliegen — nächtlich auf dem Geisterroß nach Elysium¹⁾ entführt. — *Unsere Frau von Folgoat* (Barzas-Breiz II, Nr. XXI) beschützt ein schuldloses, fälschlich des Kindesmordes angeklagtes Mädchen und läßt es durch ein Wunder die Feuerprobe bestehen; die falsche Zeugin jedoch wird von der Glut verzehrt. — Das außerordentlich weit verbreitete Brauträuber-Motiv wird im Liede von *Fontanellan* (Barzas-Breiz II, Nr. XXII) variiert. — Ein schlimmer Junker, der Markgraf von Gwerrand (Barzas-Breiz II, Nr. XXIV) erschlägt beim Tennenfeste einen Scholaren, den Bräutigam der Anna Kalvez; die Braut folgt ihm in den Tod. — Der bretonische Blaubart Jannik Skolan (Barzas-Breiz II, Nr. XXVIII) kehrt zur Nacht aus der Hölle zurück, um von seiner Mutter Verzeihung für seine Schandtaten zu erleben. — Von den zahlreichen bedeutenden Liebesliedern der Sammlung verdient Ar Gouriz²⁾ (Der Gürtel) seiner originellen, offenbar dem französischen Minnesang entlehnten Bildersprache wegen Erwähnung.

Bretonisch. Ballade. *Me 'wel ar c'hont Gwilhou*. — *Es kehrt der Graf Guillou wohl nach dem Schloß zurück*.

(Maurice Duhamel: Musiques Bretonnes, Paris 1913, Nr. 104. — Text F.-M. Luzel: Gwerziou Breiz-Izel, Chants pop. de la Basse-Bretagne II, Lorient 1874, S. 6f.)

Die Ballade berichtet (1. Fassung), wie der Graf Guillou nach sieben Jahren mit großem Gefolge zum Hause seiner Verlobten reitet, um sie heimzuführen. Unterwegs trifft er eine Schäferin. Er fordert sie zum Singen auf, und singend berichtet sie von der Buhlschaft des Fräuleins von Poitou mit dem Stallknecht. Jahrelang liegt sie im Kindbett darnieder, sie hat ihr Kind getötet. — Bei der Ankunft des Grafen muß die jüngere Schwester die Kleidung der älteren anlegen und die Rolle der Verlobten spielen. Nachdem der Graf den Betrug durchschaut und entrüstet zurückgewiesen, macht sich die Braut zur Begrüßung bereit. Auf strenge Befragung

¹⁾ Nach wälischer Überlieferung lag das Totenreich auf der Insel Avalon, der „Apfelinsel“.

²⁾ Barzas-Breiz, II, 1839, 2. Teil, S. 204ff. — Keller-Seekendorf, Nr. 34.

hin schwört sie, keinem Kinde das Leben geschenkt zu haben. Darauf läßt der Graf zum Tanze aufspielen, doch die Braut weigert sich mitzutanzten, sie habe Fieber. „Ich weiß schon welches“, erwidert Guillou, „das Fieber, wovon man zu zweien zittert.“ Dann schlägt er ihren Busen, daß Milch auf das Gewand fließt... Im Epilog klagt der „verwitwete“ Graf, schon achtzehn Frauen seien ihm dahingegangen, diese aber, die neunzehnte, die letzte, werde ihm das Herz brechen.

Dasselbe Grundmotiv kehrt im französischen Liede *La sœur substituée* wieder (Rolland IV, 70; Jakob Ulrich: Französische Volkslieder, Leipzig 1899, S. 28, Nr. 20). Versöhnlichen Ausgang hat *L'inconnu* (Legrand, Romania X, 367; Ulrich l. c. Nr. 19).

Federnde Elastizität beschwingt die schöne dorische Linie, doch ist ein „raum-messendes“ Grundprinzip nicht zu verkennen. Man beachte etwa, mit welcher Ausführlichkeit der phrygische Teilschluß in T. 7 durch Umschreibung vorbereitet wird! Übrigens gibt auch die Textunterlage einen gewissen Hinweis auf „plastischen“ Tonansatz.

Die Kadenzfolge läßt ein pentatonisches Gerüst $a^1-g^1-e^1-d^1$ erkennen, dessen Aufbau in der Hauptsache durch tetrachordale Beziehungen gekennzeichnet ist.

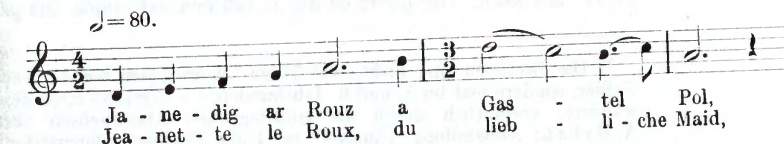


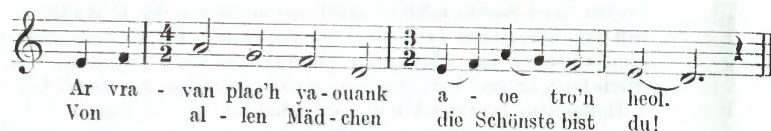
Bretonisch. *Janedig ar Rouz*. — *Jeanette le Rouz*.

(Maurice Duhamel: Musiques Bretonnes, Paris 1913, Nr. 72. — Dort in halben rhythmischen Werten verkürzt. — Text F. M. Luzel: Gwerziou I, 1868, S. 324ff., 328ff., zwei Lesarten.)

Ein sehr verbreiteter Balladenstoff, Paraphrase des Lukrezia-Motivs: die schöne Jeanne le Rouz wird kurz vor der Trauung von dem mächtigen Herrn La Tremblaise entführt. Die Entehrte bittet um ein Messer, ihren Hochzeitsgürtel zu zerschneiden. Sie erhält es und gibt sich damit den Tod.

Melodie: dorisch, weitgeschwungene Linie!





Inselkelten.

Schon zur Völkerwanderungszeit erfreute sich die Musikkultur der Inselkelten hohen Ansehens. Irland vor allem war ein Hort antiker Überlieferung, ein Mittelpunkt geistigen Lebens, wissenschaftlicher und künstlerischer Kultur in Westeuropa. Dichtung und Musik hatten auf der grünen Insel seit den ältesten Zeiten eine Pflegestätte. Aus Irland holte die abendländische Kirche ihre besten Gesangslehrer. Noch im 12. Jahrhundert, so berichtet uns Giraldus Cambrensis, wurden die Fremden mit Gesang und Harfenspiel vom Morgen bis zum Abend unterhalten.

Lied und Tanz der Inselkelten bauen sich auf uralter halbtönenloser Pentatonik auf. Wie ich an anderer Stelle¹⁾ gezeigt habe, ist die Fünftönenleiter keineswegs ein primitives Allerweltsgut, sondern der Klangausdruck einer weltweit verbreiteten Mutterrechtskultur, deren alteuropäischer Schwerpunkt im Mittelmeergebiet lag. Hauptträger dieser weiblich betonten Altkultur war die mittelländische Rasse. Ein mediterraner Grundstock hat sich nach neueren Forschungen in den keltischen Rückzugsgebieten Großbritanniens erhalten²⁾. R. U. Sayce³⁾ führt den Nachweis, daß Völker mittelländischer Rasse die Schöpfer und Hauptträger des Feenglaubens waren und sind. Reiche Spuren der alten Mutterrechtskultur haben sich in Gesellschaftsverfassung, Sitte, Brauchtum und Mythos (z. B. Clansystem) erhalten. Die völkerkundliche Kulturkreisforschung⁴⁾ nennt die alten Pikten, die Urbewohner Schottlands, als typische Vertreter vorindogermanischen Mutterrechts. Als Hauptträger vorkeltischer Kultur gelten die Iberer. Daß die Keltisierung⁵⁾ (bzw. Indogermanisierung) dieser Stämme nicht nur kulturell, sondern auch blutmäßig sich auswirkte, bezeugt die bei den Inselkelten heute vorherrschende absteigende Melodik (Formkreis III). Das mediterrane Altgut wirkt melodiestilistisch mehr im Tonvorrat als in Aufbau, Rhythmus und Vortragsart nach.

Schwerer läßt sich abschätzen, was in den zahlreichen „halbpentatonischen“ oder nur mit pentatonischen Einzelwendungen (z. B. Kadenzten) ausgestatteten Melodien an keltischem Altgut enthalten ist. Sicherlich handelt es sich größtenteils um Mischformen mit kirchentonalen oder neuzeitlichen Dur-Moll-Einschlägen, aber es scheint doch auch diatonische Altformen

¹⁾ W. Danekert: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; Anthropos Bd. 32, Wien 1937, S. 1ff. — Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise; Mitt. d. Anthropolog. Gesellschaft in Wien, 67. Bd., 1937, S. 53ff.

²⁾ Egon Freiherr von Eickstedt: Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, Stuttgart 1934, S. 430ff.

³⁾ R. U. Sayce: The origins and development of the belief in fairies; Folk-Lore; Vol. XLV, 1934, S. 99ff., insbes. S. 140ff.

⁴⁾ P. W. Schmidt und P. W. Koppers: Der Mensch aller Zeiten, S. 263.

⁵⁾ Man unterscheidet zwei Besiedlungsströme: zunächst in der jüngeren Steinzeit die sog. B.-Kelten (Schottland, Irland, Isle of Man), später die O.- oder brythonischen Kelten (Wales).

zu geben. Besonders die sehr verbreitete *Sol*-Tonart, vielleicht auch der *Fa*-Modus könnten autochthon sein¹⁾. Ob die von H. Hughes²⁾ bezeugten Kleinintervalle irischer Lieder („Vierteltöne“), die begreiflicherweise in den gedruckten Sammlungen nicht vertreten sind, mit der altskandinavischen „Distanzmelodik“ zusammenhängen, läßt sich vorerst noch nicht sagen.

Am reinsten ist der keltische Altstil heute noch auf den Hebriden vertreten, in Irland, Wales, Schottland machen sich die angelsächsischen Einflüsse seit etwa vier Jahrhunderten weitaus stärker bemerkbar, so daß vielerorten eigentümliche Stilmischungen entstanden sind, deren Tragweite oft um so schwerer abzuschätzen ist, als auch angelsächsische Melodien keltische Bestandstücke aufgenommen haben. So finden wir etwa in den variierten Liedern und Tänzen der englischen Lautenisten Ford und Robinson³⁾ um 1600 bereits vielfach die keltische Synkope (*scotch snap* oder *ragtime*). Die Jigs der englischen Komödianten zur Shakespearezeit und viele der bürgerlichen Ketten- und Rundtänze, die in England seit dem 17. Jahrhundert aufkommen, sind ohne Frage keltischen Ursprungs⁴⁾.

Unmittelbar an mittelländische Seitenstücke gemahnt die primitive, einförmige, auf wenige Töne beschränkte Totenklage, die heute noch vor allem auf den Hebriden und in Irland in Brauch ist⁵⁾. Auf die animistischen Grundvorstellungen der „vorgeschichtlichen“ Bewußtseinslage geht letztlich der Reichtum an magisch-mythischen Stoffen des Keltentums zurück. Der zaubergewaltige Druide lebt fort im Zauberer Merlin der spätmittelalterlichen Sage vom König Artus. Hoch war das Ansehen des Dichters und Sängers, der in Irland über den Gemeinfreien stand und fürstengleich auftrat. G. Hübener⁶⁾ spricht von einer Verwandtschaft des Dichters mit dem Zauberer, von der Entstehung der Dichtung aus dem traumhaften Untergrund der Seele, aus dem auch die weiße und schwarze Magie aufwächst. Die irische Sage berichtet von einem berühmten Sackpfeifer namens Morice Connor, den die Seejungfrau in ihr feuchtes Reich entführt⁷⁾. In den keltischen Landschaften hat sich bis auf den heutigen Tag der Glaube an Naturwesen und Elementargeister wie Feen, Nixen, Elfen, Kobolde erhalten. Höchstens die skandinavische Volksdichtung kann in dieser Beziehung mit der keltischen Fantasie wetteifern. Die Feen tanzen und singen beim Mondenschein, ihre Spuren und Feenringe findet man

¹⁾ Als Muster kann *The Irish Girl* gelten. Die Melodie im reinen mitteltönigen *Sol*-Modus bei C. J. Sharp: Folk-Songs of England, Book III, S. 6, aus Hampshire. Vgl. dagegen die bereits teilweise mit Subsemitonium ausgestattete, also im Beginn der „Verdürung“ stehende irische Fassung bei P. W. Joyce: Old Irish Folk Music and Songs, Dublin 1909, Nr. 382. Oder man vergleiche die ganz und gar nicht „mixolydische“ Kadenz 7 5 3 2 1 in *Bold Captain Freney*, Joyce Nr. 418.

²⁾ Herbert Hughes: Irish Country Songs, Vol. I, London 1909, Vorrede S. 4.

³⁾ Vgl. meine Geschichte der Gigue, Leipzig 1924, S. 16.

⁴⁾ Beschreibung der heute noch gebräuchlichen irischen Formen wie Jigs, Reel, Hornpipe bei P. W. Joyce: Old Irish Music and Songs, Dublin 1909, S. XIX.

⁵⁾ Ein schönes Beispiel bei Marjory Kennedy-Fraser und Kenneth Macleod: Songs of the Hebrides, Vol. I, London 1909, S. 98ff.

⁶⁾ Gustav Hübener: England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte, Frankfurt a. M. 1930, S. 16.

⁷⁾ T. Crofton Croker: Fairy Legends and Traditions of the South Ireland, London 1862, S. 215.

morgens im Tau. Harfe und Fiedel sind ihre Hauptinstrumente, aber noch lieber singen sie, wovon manche keltische Feengeschichte, in deren Erzählung sich ein Feenlied einschaltet, Zeugnis ablegt¹⁾.

Das „Atmosphärische“, das vielen keltischen Liedern eignet, hat W. C. Grimm²⁾ gespürt und der phantasieärmeren dänischen Art entgegengesetzt. Trotz stofflicher Berührungen zwischen altschottischen und altdänischen Liedern haben die dänischen „im ganzen einen festeren Umriß, sind strenger zusammengehalten, die altschottischen haben dafür etwas Zartes und eine eigentümliche Mischung von Trauer und Wehmut, die nicht sowohl im einzelnen sich zeigt, sondern wie ein von halbdurchsichtigen, wunderbar beleuchteten Wolken dämmernder, gemilderter Himmel auf dem Ganzen liegt“. Musikalisch betrachtet, sind vor allem die langausklingenden Vokalisieren Ausdruck jenes „Atmosphärischen“. In neueren Liedern klingen diese Formen oftmals nach, freilich abgesunken und zumal durch englische Texte entstellt, ja travestiert. (Vgl. etwa das nachfolgende Beispiel *There's a lusty liquor*“).

Besondere Berühmtheit genießen die schottischen Freibeuter- oder Grenzbballaden (raid-ballads, border-ballads), keltische Seitenstücke zu den deutschen Raubritter-Epen vom Schlage des „Lindenschmid“. Bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, also weitaus länger als im angelsächsischen Gebiet, war die Kunst des minstrels in keltischen Landen hochgeehrt und gepflegt, und als der minstrel schließlich ausstarb, übernahmen die Stadtpfeifer noch die letzten Reste seiner Kunst.

Die schottischen Balladen, die um Jahrhunderte später (16.—17. Jahrhundert) als die altenglischen blühen, gehören als „Balladen großen Stils“ ursprungsmäßig den höheren Ständen an, ihre Überlieferung verbreitert sich dann allerdings. Eine feste Verbindung mit dem Tanzlied wie in Dänemark und auf den Färöern scheint nicht gegeben zu sein. Besonders in Schottland erfuhren die „Childballaden“³⁾ ihre zusammenschließende Stilisierung, die sich nach den Forschungen W. Schmidts⁴⁾ vor allem als Dramatisierung — Gliederung der Hauptsituationen in geschlossenen, abgegrenzten Szenen — auswirkt. Skandinavische Anregungen sind unverkennbar. Ein beträchtlicher Teil der nordischen Balladenstoffe kehrt in England und Schottland wieder. Bekannte Beispiele dieser Art sind der Lenorenstoff, *Klein Christel als Stallknecht* (= Botelids Lied), *Schön Anna*, *Rosalilla*. Die Ballade vom Knaben im Rosenhain (*Edward, Lord Randal*) ist nach Taylor in Schottland entstanden und über Schweden nach Finnland, Dänemark und Norwegen gewandert.

Angloschottische Ballade *Lord Randal*.

(Francis James Child: *The English and Scottish popular Ballads*, Vol. V, Boston u. New York 1894, S. 413, Nr. 12 P.)

¹⁾ Croker, l. c.

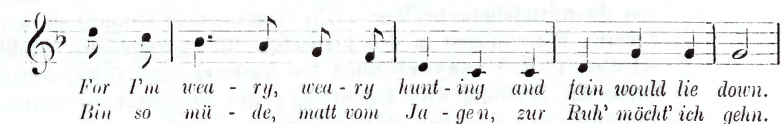
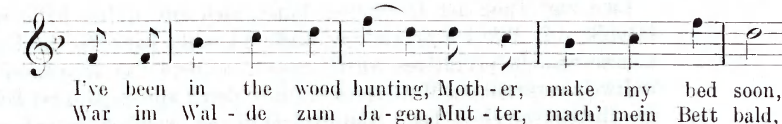
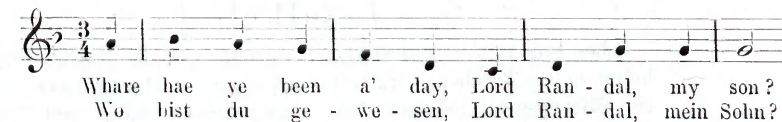
²⁾ W. C. Grimm: *Drei altschottische Lieder*, Heidelberg 1813, S. 12f.

³⁾ So oft genannt nach der großen krit. Textsammlung von Francis James Child: *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 Bde., Boston und New York 1882 bis 1898. — Melodien in Bd. 5, S. 411ff.

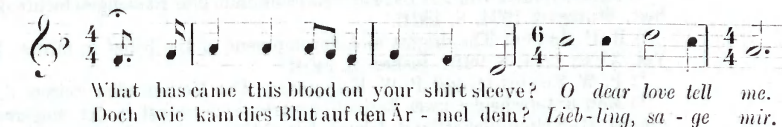
⁴⁾ Wolfgang Schmidt: *Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden I*; Anglia Bd. LVII, 1933, S. 114ff., 193.

Der Text beruht auf dem über ganz Europa verbreiteten Motiv von der Schlangenköchin. Lord Randal kehrt ermüdet und krank von der Jagd zurück. Es entspinnt sich eine dramatische Zwiesprache mit der Mutter, aus der hervorgeht, daß ihn seine Geliebte durch ein Schlangengericht vergiftet hat. Das letzte Vermächtnis des Sterbenden ist eine Verwünschung der Giltmörderin: *I leave her hell and fire*.

Halbtonlose Pentatonik mit einem Schattton (a¹). Das epische Gepräge ergibt sich vor allem auch durch das formelhafte Überwiegen der Hauptkadenz e¹/d¹ g¹ g¹/g¹.



Die erwähnte „Dramatisierung“, Erhöhung ins Monumentale ist meines Erachtens nicht nur gesellschaftlich bedingt, sondern vor allem auch als Keltisierung zu begreifen. Aus vielen schottischen Balladenmelodien spricht die eigentümliche Gehaltenheit des keltischen Volks- und Rassestypus. Neben jüngeren Durweisen bilden halbtonlose Pentatonik und (oft pentatonisierte) Kirchentöne den tonalen Grundstoff. Zahlreiche altschottische ballad tunes haben sich bei den Siedlern in den südappalachischen Bergen im östlichen Nordamerika erhalten; als Probe diene die folgende, rein fünftönige Weise zur berühmten Edward-Ballade (nach C. J. Sharp: *English Folk-Songs from the Southern Appalachians*, collected by C. J. Sharp and edited by Maud Karpeles, Oxford Univ. Press. 1932, Vol. I, Nr. 8, Fassung D).





Leider fehlen zu vielen inselkeltischen Gesängen die alten keltischen Texte. Die Melodien bewahrten zäher die nationale Eigenform als die Dichtung. Viele alte schottisch-gälische Balladen sind bekanntlich durch R. Burns (1759–96) umgedichtet worden. Der naturverbundene Sänger, „der erste große Erlebnisdichter der englischen Literatur“, hat den alten Weisen „die verlorengegangenen Worte in neuer Pracht zurückgeschenkt oder dem schon verfallenen Mauerwerk des Textes einen Ausbau gegeben, der das alte Haus in nie gewesenem Glanze prangen läßt“¹⁾. Der Auftraggeber war Burns' Landmann Thomson; Pleyel und Haydn setzten sich für die Harmonisierung ein.

Schon im 13. Jahrhundert hatte sich die englische Sprache in Irland und den schottischen Niederlanden eingebürgert und das Gälische in die Berge gedrängt. Wahrscheinlich setzte nicht allzuviel später eine Anglisierung der schottischen Melodik ein, die zunächst diatonischen Leiterstoff, von 1600 ab auch harmonikale Einschlüsse brachte. Doch hielt sich das pentatonische Element wenigstens in Einzelwendungen hartnäckig. Auch an der eckigen Melodieführung und geschärften Rhythmik erkennt man bis auf den heutigen Tag die keltischen Wurzeln. Im Vergleich zur läßlichen Art des englischen Liedes erscheinen die gälischen und vor allem die schottischen Gesänge textlich wie melodisch schärfer umrissen. Rhythmus und Melos haben häufig etwas Bohrendes, oft auch etwas Ausführendes, Abenteuerliches, daher auch die meist überraschend weiten Umfänge und die nicht selten ausgeprägten Sprünge in der Melodielinie. Selbst neuere Lieder, die ein beträchtliches Maß von harmonikalen Zügen in sich aufgenommen haben, sind letztlich linear aufgebaut: daher die Fragwürdigkeit vieler Harmonisierungen der letzten 200 Jahre. Schottische und irische Melodien vor allem sind ziemlich leicht kenntlich an gewissen stereotypen Zeilenschlüssen, die stets etwas Eindringliches, Penetrantes haben und sich aus dem Gesamtgefüge der Melodie formelhaft herausheben. Zu den bekanntesten Figuren gehört das *Vetter-Michel*-Motiv, das in ungezählten Liedern und Tänzen der Inselkeltien wiederkehrt. Ein kräftiger, eigenwilliger Affekt und ein lebhafter Sinn für motorische Rhythmik prägt insbesondere die in den letzten Jahrhunderten entstandenen Gesänge.

Hebriden. Vokalise *Jonk da*.

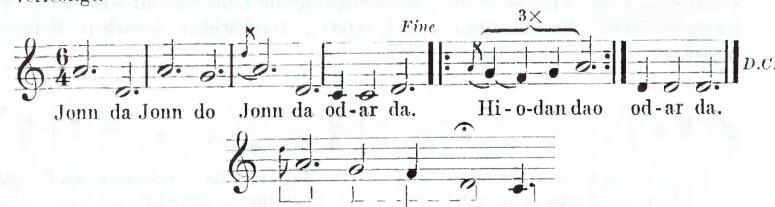
(Marjory Kennedy-Fraser und Kenneth Macleod: *Songs of the Hebrides*, Vol. II, London 1917, S. 146, dort $\frac{3}{4}$ -Takt. — Die beiden letzten Takte enthalten

¹⁾ Bernhard Fehr: Die englische Lyrik; Handbuch der Englandkunde I, 1930, S. 221.

fälschlich dreimal *c'* in der von K.-Fr. und K. M. mitgeteilten einstimmigen Originalfassung; Korrektur auf Grund der transponierten Bearbeitung, S. 147.)

Aussprache: *Jonk* wie engl. *You'n*, oder wie *otter*, *dao* wie frz. *deux*. Die Silben haben außer ihrem musikalischen Artikulationswert keinen selbständigen Sinn.

Frei ausschwingende pentatonische Linie. Kadenz durch Spaltrhythmen etwas verfestigt.



Hebriden. Liebeslied einer Fee. *Tha mi sgith s'mi leam fhinn*. — *Hügelaufl, Hügelab*. (M. Kennedy-Fraser und K. Macleod: *Songs of the Hebrides*, Vol. I, 1909, S. 90ff., dort Halbton tiefer. Freie, etwas gekürzte Textübertragung. Gesamtform: A B A / B₁ / A B A. (Im Original tritt A₁ an Stelle von B₁. — Eine jüngere schottische Fassung mit Scotch snap und engl. Liebesliedtext nach dem Gälischen des *Lochfynne-Barden* Evan Mac Coll (19. Jh.) veröffentlicht A. Moffat: *The Minstrelsy of Scotland*, Augener, London o. J., S. 10.) Dieselbe melodische Lesart mit dem keltischen Text *Eilidh Bhàn* verbunden, bieten Malcolm Mac Farlane: *Bardic Melody I*, Stirling 1908, S. 74 f. und Fionn (H. White): *The Celtic Lyre*, Glasgow 1925, Nr. 50.)



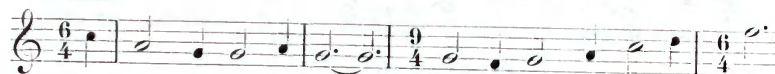
A₁. Ach'nuaire chi mi thu tighinn
Nuas am bealach nuas am bealach
Gur a mi nach bi sgith
'Sgaol mo chridhe comh rium.

B₁. Aufwärts seh' ich dich schon
Auf des Bergpfads Runden: [steigen
Müde bin ich nimmermehr,
Da ich dich gefunden.

Irisches Liebeslied. *Cruckhaun Finn*.
(Herbert Hughes: Irish Country Songs, London 1915, Vol. II, S. 28ff., dort Ganzton tiefer und durchgehend $\frac{3}{4}$.)

Pentatonische Leiter mit einem Schaltton (e^2). Finalis g^1 , Confinalis d^2 . Der affektbewegte Mittelteil ist nur eine rhythmische Paraphrasierung der in den Rahmenteil verdichteten Grundgestalt. Typisch altkeltisch ist die Kadenzvokalise T. 7–8. Fraglos ist die schöngeschwungene Linie sehr alt oder doch Nachformung eines altertümlichen „Archetypus“, vergleichbar manchen Hebridenmelodien.

Andante.



1. „To-night you see my face May-be ne-ver more you'll gaze
„Zur Nachtschaust du mich an Nim-mer wohl siehst du den Mann,



On the man that left for you his friends and kin.
Der von Freund und Sip-pe schied, nur dich im Sinn.

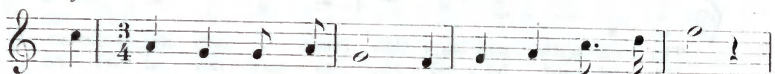


For by the hard com-mand Of the lord that rules the land
Denn ein Be-fehl gar hart Vom Lan-des-herrn mir ward,



On a ship I'll be borne from Cruck-haun Finn.
Und ein Schiff führt mich fort von Cruck-haun Finn.“

Allegro.



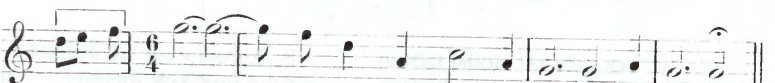
2. „You know your beau-ty bright Has made him think de-light,
„Nur dei-ner Schön-heit Licht Ent-zük-ken ihm ver-spricht,



More than from a-ny fair one he will gain
Die höch-ste Gunst er zu er-rin-gen kam

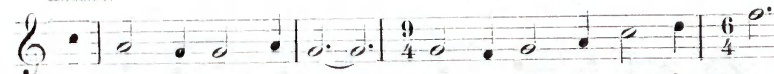


You know that all his will Strains and strives a-round you till
Du weißt, daß all sein Sinn Strebt und sehnt nach dir sich hin



As the hawk up-on his hand you are as tame.“
Bis dem Fal-ken gleich auf sei-ner Hand du zahn.“

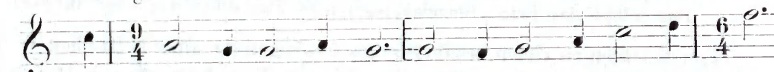
Andante.



3. The then to him re-plied. „I'll no lon-ger you de-ny,
Dar-auf sie zu ihm spricht: „Ich ver-sag' mich län-ger nicht,



And I'll let you have the plea-sure of my charms.
Will ge-wäh-ren dir er-sehn-ter Won-nen Preis.



It's now I'll be your bride, Let what-ev-er will be-tide,
Mit dir will ich nun gehn, Was auch im-mer mag ge-schehn,



And it's we will lie in one an-oth-er's arms.
Komm, Ge-lieb-ter, schließ in dei-nen Arm mich leis.



Irisch. Ulster. *Reynardine*.

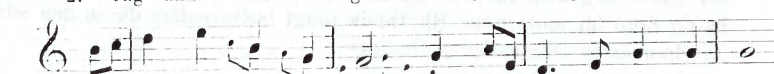
(Herbert Hughes: Irish Country Songs, London 1909, Bd. I, S. 4ff.)

Bruchstück einer alten Feenballade. Reynardine ist ein Berggeist, der die Gestalt eines Fuchses annimmt.

Die Sol-Melodie mit der Confinalis e^2 , im unteren Bezirk pentatonisch, ließe sich rein formal als Kreuzung zwischen altkeltischer Fünfrönigkeit und mittelalterlicher Tonalität (Mixolydisch) erklären, aber das überaus häufige Vorkommen gerade der Sol-Leiter mit stark herauspointiertem Unterganzton (bzw. Sept) in allen keltischen Provinzen deutet doch eher auf eine autochthone Grundform hin, der sich die — allerdings sehr viel selteneren — Fa-Weisen zur Seite stellen. Allgemeinkeltische Züge sind: Abstieg, tetrachordale Zonen, durch weiträumige, großlinige Bewegung überbrückt, Paraphrasierung beim Strophenwechsel (die kleinsten Noten gelten für Str. 2), beherzter Zugriff beim Auftreten der tonalen Pointe (f^1) und in den Kadenzten.



1. 3. If by chance you look for me Per-haps you'll not me find,
2. Sun and dark I fol-lowed him, His eyes did bright-ly shine;
1. 3. Suchst du mich von un-ge-fähr, Gar schwer wird's Fin-den sein,
2. Tag und Nacht wohl folgt' ich ihm, Des Aug' strahlt hel-len Schein;



For I'll be in my cas-tle, En-quire for Rey-nard-ine.
He took me o'er the mount-ains, Did my sweet Rey-nard-ine.
Ich haus' in mei-nem Schlos-se, Dort frag nach Rey-nard-ine.
Mich führt' er auf die Ber-ge, Mein hol-der Rey-nard-ine.



Irish, 20. Jahrhundert. *When winter was brawling. (Sweet Carnlough Bay.)* — *Der Winter, der lärmt.*

Von einer Lokalberühmtheit in Antrim namens „Poet Mackay“ verfaßt. (Journal of the Irish Folk Song Society, Vol. XVIII, Dez., London 1921, S. 31, Nr. 16.)

Ein Musterbeispiel später handwerksmäßiger „Bardenkunst“. Der Text bildet in „Natureingang“ und Motiv — Begegnung mit einem hübschen Mädchen, das nach dem Wege fragt — einen weitverzweigten irischen Typus fort. Die Melodie ist wohl als Kreuzung zwischen altkeltischem *Sol*-Modus (mit pointiertem Untergangston b^b) und neuzeitlichem Dur aufzufassen. Oberes Tetrachord halbtönlos.

Allegretto.



{ When win - ter was braw - ling o'er high hills and moun - tains,
 { I spied a wee lass when the day - light was dawn - ing.
 { Der Win - ter, der lärmt ü - ber Hü - geln und Ber - gen,
 { Da sah ich ein Mäd - chen, der Tag ging zur Nei - ge,



And dark were the clouds o'er the deep rol - ling sea. }
 She was ask - ing the road to sweet Car - n - lough Bay. }
 Und fin - ster die Wol - ken auf grol - len - der See. }
 Das such - te den Weg nach schön Car - n - lough Bay. }

2. Says I: „My wee lassie, I canna weel tell you
 The number of miles or how far it may be,
 But if you'll consent I'll convoy you a wee bit
 And show you the road to sweet Carnlough Bay.

3. You turn to the right and go down by the churchyard,
 Cross over the river and down by the sea;
 We'll call in at Pat Hamill's and have a wee drop there,
 Just to help us along to sweet Carnlough Bay.“

4. Here's a health to Pat Hamill, likewise the wee lassie,
 And to every laddie that's listening to me,
 And ne'er turn your back on a bonnie wee lassie
 That's asking the road to sweet Carnlough Bay.

2. Ich sagte: „Klein Mädel, ich kann dir wohl sagen
 Die Meilenzahl oder wie weit es mag sein,
 Doch wenn es dir recht ist, laß mich dich geleiten
 Und zeigen den Weg nach schön Carnlough Bay.

3. Du hältst dich zur Rechten, dann abwärts beim Kirchhof,
 Gehst über den Fluß und hernieder zur See;
 Woll'n einkehr'n bei Pat Hamill, zum Tropfen, 'nen kleinen,
 Der hilft uns dann fort nach schön Carnlough Bay.“

4. Stoß an auf Pat Hamill und auf das klein' Mädel,
 Und auf jeden Burschen, der lauscht meinem Sang,
 Kehrt nimmer den Rücken 'nem munteren Mädel,
 Das fragt um den Weg nach schön Carnlough Bay.

Irish. Altes Wiegenlied. *Sweet babe. — In goldner Wiege.*

(Ernst v. Stockhausen: *Irische Volkslieder*, Leipzig o. J., Heft 2, Nr. 8, mit deutscher Übersetzung.)

Die Melodie zeigt etwas Ähnlichkeit mit den deutschen Kindelwiegenliedern des 14./15. Jahrhunderts. Auffällig und altertümlich ist der *Fa*-Einschlag (h^1). Der tonräumliche Aufbau wird durch die beiden Gerüsttetrachorde $d^2-c^2-h^1-a^1$ und $b^1-a^1-g^1-f^1$ bestimmt.

Andante tranquillo.



Sweet babe, a gol - den cra - dle holds thee,
 In gold - ner Wie - ge, Kind - lein, liegst du,



soft a snowwhite fleece en-folds thee, fairest flowers are strewn be-fore thee,
 weich und warm deckt dich ein Fell zu, rings er - fül - len Blu - men - düf - te,



sweet birds war-ble o'er thee, Sho - heen sho-lo! Lu, lu, lo, lo!
 Vo - gel-sang die Luf - te. Schla - fe in Ru - he! Schla - fe in Ru - he!

Schottisch. Schätzungsweise 16./17. Jahrhundert. *Saw ye my Maggie. — Sah! ihr meine Grete.*

(Melodie nach George Farquhar Graham: *The Songs of the Scotland*, Vol. III, Glasgow 1856, S. 156f. — Graham gibt leider einen künstlich zurechtgemachten Text von Ramsay 1724 [*Saw ye nae my Peggy*], der einem Operettenlibrettisten Ehre machen würde, und zitiert nur im kritischen Kommentar den Anfang des ursprünglichen, schon von Burns geschätzten Textes, der freilich „not quite ladies' reading“ sei. Nach Burns war das Lied „in jedes Schäfers Munde“.)

Diatonisches Melos. *La*-Modus mit pentatonischen Umrissen und Einzelwendungen. eine Stilmischung, die vielleicht schon seit dem Ausgang des Mittelalters in Schottland, Irland und Wales Gestalt annahm.

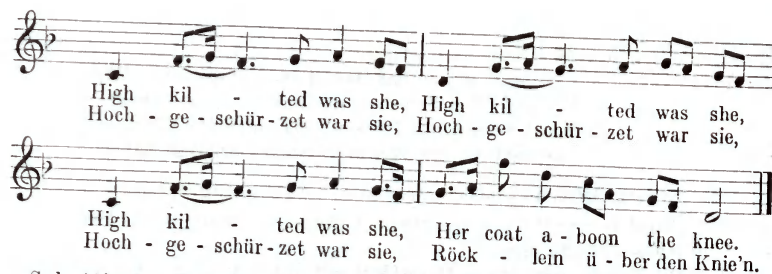
$\text{♩} = 50.$



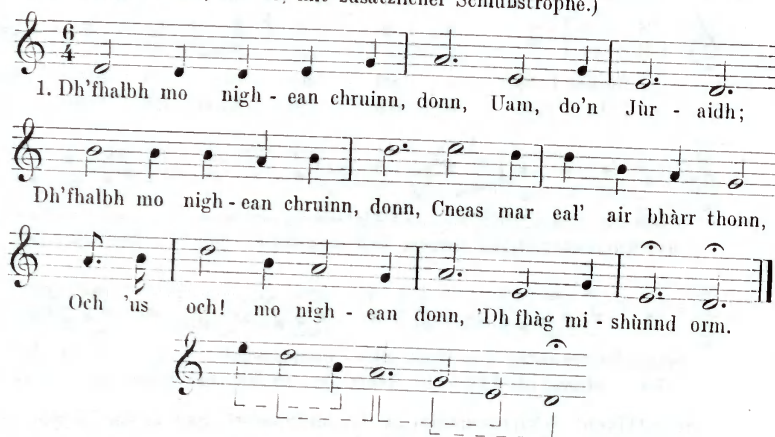
Saw ye my Mag - gie, Saw ye my Mag - gie,
 Sah! ihr mei - ne Gre - te, Sah! ihr mei - ne Gre - te,



Saw ye my Mag - gie Lin - kin o'er the lea?
 Sah! ihr mei - ne Gre - te Ü - ber die Wie - se ziehn?



Schottisches Liebeslied. *Mo nigheann chruinn, donn.* — Braunes Mädchen.
(Alfred Moffat: The Minstrelsy of Scotland, London, Augener, S. 202, mit engl. Text *Since my loved one has gone* von „Fionn“ = Henry Whyte. Den keltischen Text geben James Munro: *An t-Ailleagan*, 1830 und Fionn: *The Celtic Lyre*, Glasgow 1925, Nr. 18, mit zusätzlicher Schlußstrophe.)



1. Dh'fhalbh mo nighean chruinn,
donn,
Uam, do'n Iùraidh;
Dh'fhalbh mo nighean chruinn, donn,
Cneas mar eal' air bhàrr thonn,
Och 'us och! mo nighean donn,
'Dh fhàg mi shùndd orm.

2. 'S truagh nach robh mi 's mo ghaol
Ann an gleann cùbhraidh;
'S truagh nach robh mi 's mo ghaol
Ri h-uisg' ann 's ri gaoith;
'S fo shileadh nan craobh
Bhitheamaid sùnddach.

3. Nam biodh agamsa spréidh
Bithinn glé chùirteil,
Nam biodh agamsa spréidh
Feadh bheann 'us feadh shléibh,
B'ur a gheibhinn thu féin,
'S cha bu chéil' ùmpaidh.

1. Mein rundliches braunes Mädchen
Von mir nach Jura; [ging
Mein rundliches braunes Mädchen ging,
Die Haut wie der Schwan an der Spitze
der Woge,
O weh, mein braunes Mädchen,
Sie ließ mich in Unbehagen zurück.

2. Ein Jammer, daß nicht ich und
Im duftenden Tal; [meine Liebe
Ein Jammer, daß nicht ich und meine
Beim Wasser dort und beim Wind; [Liebe
Unter den hängenden Zweigen
Wären wir glücklich.

3. Hätte ich Vieh,
So wäre ich froh,
Hätte ich Vieh
Entlang den Hügeln und Bergen,
Dann würde ich dich erringen
Und Trauer wäre nicht mein Genosse.

4. Ged tha thusa an dràs'd'
Ann an gleann Iùraidh;
Ged tha thus' ann an tàmh,
Tha d' aigne fo phràmh,
Agus mise gun stàth,
Le do ghràdh ciùrrta.

5. Beir mo shoraidh le gràdh
Uam do'n Iùraidh;
Beir mo shoraidh le gràdh
Dh'fhios na h-òigh rinn mo chràdh;
'S o'n nach math leath' mar thà
Tha i féin tiùrsach.

4. Obgleich du jetzt bist
Im Tal von Jura,
Obgleich du jetzt dort bist,
Ist dein Sinn getrübt,
Und ich ohne Kraft,
Da deine Liebe verletzt ist.

5. Nimm mein Lebewohl und meine
Von mir nach Jura; [Liebe
Nimm mein Lebewohl und meine Liebe
Zu dem Mädchen, die mich verletzt hat;
Auch sie ist nicht glücklich,
Sie ist selbst traurig.

Schottisch. Tam Glen. *My heart is a break-in.* — Mein Herz ist am Brechen.
(Robert Burns schrieb den Text 1788 für Johnsons Museum. Die heute noch auf Burns' Dichtung gesungene Melodie gehörte ursprünglich der alten Ballade *Tam Glen* an. John Greig: *Scotts Minstrelsy*, Edinburgh 1897/99, Bd. 3, S. 286f.)



My heart is a break-in', dear tit-tie! Some counsel un - to me come len;
Mein Herz ist am Brechen, lieb' Schwester! Komm, spende ein wenig mir Rat;



To an-ger them a' is a pit - y, But what will I do wi' Tam Glen?
Be-trüb-lich ist's, sie' zu er-zür-nen, Doch was tät' ich oh-ne Tam Glen?



I'm think-in' wi' sie a brow fal-low, In poor-tith I might mak' a fen';
Ich den-ke, mit solch' feinem Burschen Er-trüg' ich die Är-mut gar leicht;



What care I in rich-es to wallow, If I maun-na mar-ry Tam Glen?
Was soll ich in Reich-tü-mern schwelgen, Wenn er nicht mein eigen: Tam Glen?



2. There's Lowrie, the laird o' Drum-meller,
„Gude day to you, coof“, he comes ben;
He brags and he blows o' his siller,
But when will he dance like Tam Glen?
My minnie does constantly deave me,
And bids me beware o' young men;
They flatter, she says, to deceive me—
But wha can think sae o' Tam Glen?

2. Kommt Lorenz, der Herr von Drum-meller:
„Grüß Gott, du mein Gänschen“ er sagt;
Er prahlt und er pocht auf sein Silber,
Doch tanzte er je wie Tam Glen?
Mein Mütterlein rät mir beständig:
Vor'm Jungvolk sei du auf der Hut;
Sie schmeicheln, sagt sie, mich zu täuschen —
Doch wer dächte so von Tam Glen?

¹⁾ Die Sippe.

3. My daddie says, gin I'll forsake him,
He'll gie me gude hunder merks ten;
But, if it's ordained I maun tak' him,
O wha will I get but Tam Glen?
Yestreen, at the valentines dealin',
My heart to my mou' gied a sten';
For thrice I drew ane without failin'.
And thrice it was written—Tam Glen.

4. The last Halloween I was waukin'
My drookit sark sleeve, as ye ken;
His likeness cam' up the house staukin',
And the very gray breeks o' Tam Glen.
Come, counsel, dear tittie, don't tarry;
I'll gie ye my bonnie black hen,
Gif ye will advise me to marry
The lad I lo'e dearly, Tam Glen.

3. Mein Vater sagt, wenn ich ihn liebe,
Er gäb' mir ein gutes Stück Geld;
Doch wenn er mir einmal bestimmt ist,
Wen nähme ich sonst als Tam Glen?
Erst jüngst, am Sankt Valentins-Abend¹⁾
Da sprang mir das Herz wohl zum Mund,
Denn dreimal ich zog ohne Fehlen²⁾
Und dreifach beschrieben: Tam Glen.

4. All' heiligen abends³⁾, da wand ich,
Du weißt schon, den Hemdsärmel naß.
Zum Haus kam sein Abbild geschlichen
Mit den Hosen so grau von Tam Glen.
Gib Rat mir, lieb' Schwester, geschwinde,
Die Henne, die schwarze, sei sein,
Doch rate mir nur zu dem Einen.
Den herzlich ich liebe: Tam Glen.

Englisch — Schottisch, 17.—19. Jahrhundert.

Englisch, 17. Jahrhundert. A. *There's a lusty liquor.* — *Brave Burschen pflegen wohl.*

Zuerst veröffentlicht in der Catch-Sammlung von John Hilton von Westminster, 1652. Purcell verwendete die Melodie als Baß für den Geburtstagsgesang, den er 1692 für Königin Mary komponierte. Für die unverwüsthche Beliebtheit des Liedes zeugt seine Aufnahme in Tom D'Urfey's *Pills to purge Melancholy*, 1720 und in die *Beggar's Opera* von Gay und Pepusch, 1727. Text nach Merry Drollery Complete, 1661 und 1670, mit dem Titel *A Cup of Old Stingo*; wiederabgedr. bei W. Chappell: *Old English Popular Music*, Vol. I, London 1893, S. 299. — Melodie nach *The Dancing Master*, 1650 u. ö., mit der Überschrift *Stingo, or the Oil of Barley*; wiederabgedr. bei Chappell, l. c. S. 298. — Chappell datiert das Stingo-Lied auf etwa 1620–30 oder auch früher. In den späteren Ausgaben des *Dancing-Master*, nach 1690, findet sich die Melodie unter dem Titel *Cold and Raw*, der von einem sog. „New Scotch Song“ d'Urfey's herrührt. — Mel.-Varianten nach A. E. Grimshaw: *Altenglische Weisen I*, Leipzig o. J., Nr. 25, Titel *Cold and Raw*.

B. *If any wench.* — *Gürtet die Dirne.*

Beggars Opera, 1728, Act I, Scene IV, Air III; Neuausgabe von G. Calmus, Berlin 1912, S. 97f.

Schottisch. C. *Cauld blaws the wind frae north to south.* — *Kalt weht der Wind von Nord nach Süd.* (*Up in the morning early.*)

(George Farquhar Graham: *The Songs of Scotland*, Vol. III, Glasgow 1856, S. 22f.; nach Johnsons Museum Nr. 140. — John Greig: *Scots Minstrelsy*, Edinburgh 1897/99, Bd. 1, S. 8ff., mit kleinen Varianten im Kehrreim. Nach Johnsons Museum, 1787/1803 — erste schottische Veröffentlichung! — A. Moffat: *The Minstrelsy of Scotland*, Augener, S. 38.)

¹⁾ Beim Verteilen der Valentins-Lose. St. Valentins Day, der 14. Februar, an dem sich nach einer alten Sage die Vögel zu paaren beginnen, der Tag der meist anonym abgesandten Liebesbotschaften und Liebesorakel.

²⁾ Ein Los.

³⁾ Eigentlich: am Abend vor Allerheiligen.

166/115

1
A There's a lu - sty li - quor which good
Bra - ve Bur - schen pfe - gen wohl 'nen

2
B If a - ny wench Ve - nus's gir - dle wear,
Gür - tet die Dir - ne der Ve - nus sich gleich,

C Cauld blaws the wind frae north to south, The
Kalt weht der Wind von Nord nach Süd, Es

3
A fel - - lows use to take - a:
lust' - - gen Schnaps zu neh - men.

B Though she be nev - er so ug - ly
Wä - re sie im - mer - dar lieb - lich'

C drift is drift - - ing sair - ly: The
schneit und treibt gar mäch - tig. Die

4
A It is de - stilled with Nard most rich, And
Der ge - brannt mit Nar - den gut Und

B Lil - lies and ro - ses will quick - ly ap - pear. And her
Li - lien und Ro - sen die schmück - ten sie reich; Und ihr

5
A sheep are cowr' - ing in the heugh, O
Scha - fe kau - ern in der Schlucht, Ihr

7
wa - ter of the lake - a. Of
Was - ser aus dem See - e.

face look wond'r - ous smug - ly. Be-
Ant-litz wär wun - der - bar nied - lich. Und

Sirs! its wint - - er fair - ly. Now
Herrn! es win - - tert präch - tig. Gar

9
hop a litt - le quan - - ti - ty, And
Ho - pfen ei - ne Klei - - nig - keit Und

neath the left ear so fit but a cord (A
ist hin - term Ohr ge - knüpft erst der Strick (Die

up in the morn - ings's no - for me,
schwer fällt's, des Mor - gens auf - zu - stehn,

11
Barm to it they bring too;
He - - fe noch da - zu - u;

rope so charm - ing a Zone is!) The
Schnur ver - klärt sie ent - zük - kend!) Der

Up in the morn - ing ear - ly; I'd
Auf in der Mor - gen - frü - he: Noch

13
Be - - ing bar - rell'd up, they call't a cup
Ein - - ge - füllt ins Faß Den lek - ke - ren

Youth in his cart hath the air of a Lord, And we
Jüng - ling im Kar - ren hat Feu - er im Blick, Und wir

ra - ther gae sup - per - less to my bed, Than
e - her tät nüch - tern zu Bett ich gehn Als

15
of dain - ty good - old stin - go.
Trop - fen, den gu - - ten Stin - go!

cry. There dies an A - do - nis.
schluch - zen: Wie stirbt er be - rük - kend.

rise in the morn - - ing ear - ly.
auf - stehn am Mor - - gen frü - he.

2. Loud roars the blast among the
woods,
And tirls the branches barely;
On hill and house hear how it thuds!
The frost is nippin' sairly.
Now up i' the mornin's no for me,
Up i' the mornin' early;
To sit a' nicht wad better agree
That rise i' the mornin' early.

3. The sun peeps owre yon southlan'
Like ony timorous earlie; [hills,
Just blinks a wee, then sinks again;
And that we find severely.
Now up i' the mornin's no for me,
Up i' the mornin' early,
When snaw blaws in at the chimley cheek
Wha'd rise i' the mornin' early?

C.
2. Laut braust der Windstoß im Ge-
Und fegt die dürrn Äste; [hölz
Um Berg und Haus hör' wie es dröhnt!
Der Frost, der schneidet feste.
Gar schwer fällt's, des Morgens auf-
zustehn,
Auf in der Morgenfrühe;
Viel lieber möcht' ich sitzen zur Nacht
Als aufstehn am Morgen frühe.

3. Die Sonne schaut auf's Südgebirg'
Gleich wie ein Wichtlein zage;
Kaum blinzelt sie, dann sinkt sie schon;
Nicht leicht sind diese Tage.
Gar schwer fällt's, des Morgens aufzu-
Auf in der Morgenfrühe, [stehn,
Wenn Schnee einbläst in die Schornstein-
Wer stünd' auf am Morgen frühe? [wand,

4. Nae linties lilt on hedge or bush:
Puir things, they suffer sairly;
In cauldrie quarters a' the nicht,
A' day they feed but sparely.
Now up i' the mornin's no for me,
Up i' the mornin' early;
A pennyless purse I wad rather dree
Than rise i the mornin' early.

5. A cosie house and a cantie wife
Aye keep a body cheerly;
And pantries stow'd wi' meat an' drink,
They answer unco rarely.
But up i' the mornin'—na, na, na!
Up i' the mornin' early;
The gowans maun gleent on bank and brae
When I rise i' the mornin' early.

4. Auf Busch und Hecke Händling
pfeift,
Die Ärmsten leiden merklich;
In kalten Nestern zu der Nacht,
Am Tag das Futter kärglich.
Gar schwer fällt's, des Morgens auf-
zustehn,
Auf in der Morgenfrühe;
Noch lieber kein' Pfennig im Beutel sehn,
Als aufstehn am Morgen frühe.

5. Behaglich' Haus und ein munt' res
Weib,
Das hält den Leib uns heiter.
Die Speisekammer vollgestopft,
So lebt sich's trefflich weiter.
Doch auf schon am Morgen — nein,
nein, nein!
Auf in der Morgenfrühe;
Auf Wiese und Hang glänzen Blümlein.
Wenn ich aufsteh' am Morgen frühe.

Takt	Englisch		Schottisch
	A	B	
	Steigendes Melos.	Steigendes Melos.	Absteigendes Melos.
1—2	Terzbetonte Endungen, Terzaufbau (Drei- klang).	Terzbetonte Endungen. Terzaufbau.	Quintbetonte Endungen
5—6	Robuste Dreiklangs- Rückungen im Stile merry old Englands.	Terzschichtung $e^1 g^1 - h^1 - d^2$.	Tetrachordal-penta- chordaler Aufbau.
1—4	Dynamische Raumauf- fassung.	Wie A.	Durchmessung des Hauptgebietes $d^2 h^1$, darauf in T. 3—4 Ver- dichtung im Pentachord $h^1 - e^1$.
9—12	Motivische Steigerung, Rückung.	Wie A, doch sentimenta- lischer, ausdrucksstärker.	Absteigende Partial- bewegung, Pendelmelos!
11	Spitzenton e^2 gestisch herausgestellt.	Wie A.	Spitzenton e^2 ist Um- kehrpunkt, Raumbegrenze.
14	Offene Zwischenkadenz auf a^1 .	Wie A.	Gerüstton e^2 als fester Kadenzpunkt, penta- tonisch-tetrachordal verstrebt.
15—16	Offener Ausklang	Wie A.	Gesicherter Abstieg.
	Agogische Rhythmik.	Wie A, jedoch stärker zeitdehnend.	Schematische, zeittei- lende Rhythmik, Schar- fe Unterteilungen, z. B. scotch snap in T. 13.

Keltisch (Wales) — Englisch, 18./19. Jahrhundert.

Keltisch, wahrscheinlich 18. Jahrhundert (Barockklauseln!). A. *Holl amrantau'r sér, dywedant.* — *Aller Sterne Augen sprechen.*
(Text von Ceiriog: Cant o Ganeuon, Wrexham, Wales. — Brinley Richards: The Songs of Wales, London 1927, S. 202.)

Englisch, 19. Jahrhundert. B. *While the moon her watch is keeping.* — *Stille hält der Mond die Wache.*

(Heinrich Reimann: Internationales Volksliederbuch, Berlin 1893, Nr. 52. — Ähnlich die (anglisierte) Instrumentalfassung bei John Parry: A Selection of Welsh Melodies, London 1809; Neudruck „Altenglische Weisen für eine Blockflöte“, Kassel o. J., Nr. 5. Der englische Text ist ein kitschiges „Libretto“, dessen erste Strophe anzuführen genügen mag.)

Andante sostenuto.

1 2 3 4

A

Holl am-rant-au'r sér, dy-wed-ant Ar hyd y nos:
Al - ler Ster-ne Au-gen spre-chen Tief in der Nacht:

Langsam. ♩ = 50.

B

While the moon her watch is keep-ing, All through the night.
Stil - le hält der Mond die Wa-che Manch' lie-be Nacht,

5 6 7 8

„Dym - a'r ffordd i fro go-go-niant“, Ar hyd y nos.
„Dort der Weg ins Land des Ruh-mes“, Tief in der Nacht.

While the wea-ry world is sleep-ing All through the night!
Al - lesschlummert, ich nur wa-che Manch' lie-be Nacht!

9 10 11 12

Gol-en ar - all yw ty-wyll-weh, I ar-ddang-os gwir bryd-ferthweh;
An-ders strahlt das nächt'ge Dun-ke!, Wei-send uns die wah-re Schönheit;

O' - er my bo-som gen-tly steal-ing Vi-sions of de-light re-veal-ing
In den Sinn kommt mir gar mil-de, Ach, ein won-nig Traum-ge-bil-de.

13 14 15 16

Teul - u'r nef - oedd mewn taw el - wch, Ar hyd y nos.
Schwei - gend ruht des Him - mels Sip - pe Tief in der Nacht.

Breathes a pure and ho - ly fee - ling, All through the night!
Pa - ra - die - sisch rein Ge - fil - de, Manch' lie - be Nacht!

A

2. O mor siriol gwên y seren
Ar hyd y nos,
I oleuo' i chwaer ddaearen,
Ar hyd y nos,
Nos yw henaint pan ddaw cystudd,
Ond i harddu dŷn a'i hwyrdydd,
Rho'wn ein goleu gwan i'n gilydd,
Ar hyd y nos.

A.

2. O wie froh des Sternes Lächeln
Tief in der Nacht,
Schenkend Licht der Erdenchwester
Tief in der Nacht.
Nacht ist Alter, Kummer bringend,
Doch wir geben für den Abend
Unser schwaches Licht einander,
Tief in der Nacht.

Takt	Keltisch A	Englisch B
1—2	Tetrachordal versteifte einheitliche Gestalt.	Zerlegung in zwei terzbetonte Teilmotive, Rückung und Überbietung, Anreicherung durch neuansetzenden Auftakt, Agogisierung.
3—4	Rhythmisch gehaltene, verfestigende Klausel.	Elementarmotivische Zerkleinerung, Neuansatz auf dem Leitton e ¹ , Emporgriff.
5—8	Wie 1—4.	Wie 1—4.
9—12	Mittelteil: tetrachordal versteifte Sequenzengruppe.	T. 11 entschärfte Rhythmik, hin- deutend auf agogisch zähflüssigen Vortrag.
12—16	Wie 1—4.	Wie 1—4.

ROMANEN Frankreich

Eine Wesensschau des französischen Liedes wird am besten vom rhythmischen Bilde ihren Ausgang nehmen. Hier ist zunächst der vortrefflichen Deutung des französischen Nationalgepräges zu gedenken, die G. Becking¹⁾ aus der Betrachtung neuerer französischer Kunstmusik zu gewinnen vermochte. In den Grundzügen bewahrheiten sich seine Ergebnisse wohl auch für die ältere Zeit.

Zielstrebigster Elan kennzeichnet vor allem die rhythmischen Gebilde unseres westlichen Nachbarlandes. Ein wirkungsbejahender, wirkungssicherer Schwung, ein élan vital leitet jede Bewegung ein. Man erstrebt ein Höchstmaß von Ausformung in knappster, gedrungeenster Gestalt: clarté und netteté. So erscheint der Akzent ungemein zugeschärft, in neueren Weisen fast wie ein Florettstoß. Im Grundgepräge gibt sich das Melos „körnig“, keinesfalls strömend.

Die französische Haltung bedeutet offenbar kein völlig gleichmäßiges In-Form-Sein, sondern ein immer erneutes Sich-Verspannen mit dem Endziel, die in sich ruhende Form zu bewahren. Das „wandellose Sein“ ist nicht vorgegeben, sondern Aufgabe des Handelnden. Am Wegende erst, nach vollbrachter Tat, eröffnet sich problemlose Geborgenheit. Der übergreifenden Dynamik der abendländischen Kultur vermag sich auch die französische Vitalität nicht zu entziehen.

So mag denn die innere Polarität der französischen Gestaltung genannt werden: angreifender Schwung und Sicherheitsbedürfnis. Der élan vital hat seine Erfüllung und sein Genügen in der Verwirklichung diesseitiger Formen. (Zum mindesten gilt diese Beobachtung für die nachmittelalterliche Kultur Frankreichs, doch sind die Ansätze schon im hohen Mittelalter deutlich spürbar.) Nach Erreichung des gesetzten „Zieles“ schwindet der Antrieb. Das gesicherte Ergebnis, die Pointe zieht alle Aufmerksamkeit auf sich.

Im Rhythmus der französischen Musik sitzt der Nachdruck „tief“, an der Zielstelle, wie schon G. Becking²⁾ an Hand von begleitenden Taktierkurven ermittelte. Ähnlich steht es um die charakteristische Sprachbetonung, die „im Satze vom Unwichtigsten zum Wichtigsten unaufhaltsam dahinstürzt“³⁾. So wie die klassische Wortstellung im Französischen die steigende Anordnung — mit der stärksten Druckstelle am Ende — bevorzugt⁴⁾,

¹⁾ Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, S. 85 ff.

²⁾ G. Becking, Der musikalische Rhythmus, S. 87 ff.

³⁾ Fritz Strohmeier: Der Stil der französ. Sprache, Berlin 1910, S. 11.

⁴⁾ Eugen Lerch: Französ. Sprache und Wesensart, Frankfurt a. M. 1933, S. 231.

so ist auch französisches Melos zielstrebig. Hier bedeuten die Kadenzpunkte die Zielstellen. Sie werden scharf herausgestellt, in ihrem Gewicht und nach ihrer Schlußkraft aufs sorgfältigste gegeneinander abgestuft. Nur wenige Stufen sind zugelassen, im Gegensatz zur polymorphen Anlage westgermanischer Lieder. Stets treten die Schlußfälle paarig auf, sie bilden als „ouvert“ und „clos“ gewissermaßen klar überschaubare Antithesen. Das typisch französische Pendelspiel der Bewegungsrichtungen unterstreicht abermals diese Dialektik.

Die Lust an der Pointe gibt dem fast ein Jahrtausend alten Rationalismus Frankreichs seine besondere Tönung. Ihn fördert nicht nur der Meßtrieb (der ja allgemein dem III. Formkreis eignet), sondern die besondere Freude am Zerteilen. Die französische Kunstmusik des 12.—13. Jahrhunderts begründet (vielleicht durch arabische Vorbilder angeregt) die erste Mensuralnotation und mit ihr ein System zeitteilender Rhythmik! Aus der Verkürzung ziehen französische Sprache und Musik gleichermaßen Vorteile. Sie fand sogar sprichwörtlichen Ausdruck: „a bon entendeur demi-mot“. Musikalisch gesehen handelt es sich um elegant verkürzte Kadenzen, um die Freude am treffsicheren Kehrreim, die in zahllosen Refrainformen seit der Ritterzeit zum Ausdruck gelangt. Helmut Hatzfeld¹⁾ bezeichnet den altfranzösischen Refrain als Leitmotiv, die Dichtungsformen selbst als Ideengerüste aus Wiederholungen und Unterstreichungen.

In allem und jedem bekundet die französische Kultur diese Teiligkeit, diese Zuspitzung. An Stelle vielfältiger Stufung tritt im Kulturellen ein ausgeprägter Zentralismus: hier Hauptstadt, dort Provinz. Wohl gibt es viele Lieder im patois, aber bezeichnenderweise sind doch „die schönsten, reichsten Blüten der französischen Volkspoesie . . . nicht mundartlich, sondern hochfranzösisch“ (H. Morf: Das französische Volkslied; Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literaturen, Bd. CXL, Braunschweig 1903, S. 154). Seit der Trouvèrezeit (12.—14. Jh.), die das bürgerlich-städtische Lied mächtig fördert, bis auf den heutigen Tag gehen von Paris die neuen Stil- und Modeimpulse aus, wogegen die Provinz, ohne sich dem Neuen zu verschließen, altes und ältestes Gut treulich bewahrt.

Schon im hohen Mittelalter, etwa seit dem 13. Jahrhundert, wird das französische Lied vielfach von den geschärften Modalrhythmen²⁾ einer städtisch-bürgerlichen Aufklärung durchsetzt, die ihrerseits wieder Formen der älteren Ritterkunst fortspinn und ausmünzt. Auch in späterer Zeit, in den Jahrhunderten der Renaissance, die zum mindesten in ihren Unterströmungen volksmäßigen Klängen sich nicht verschloß, bleibt die Grundtönung der (vielfach als tenores überlieferten) Lieder eine bürgerliche. So lebt z. B. die rationale Akzentrhythmik der alten Trouvère- und Motettenkunst fort in der volkstümlichen Weise „L'homme armé“, die so vielen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts als Cantus firmus gedient hat. (Erst unlängst hat

¹⁾ Helmut Hatzfeld: Die französische Lyrik; Handbuch der Frankreichkunde, Frankfurt a. M. 1928, S. 193.

²⁾ Die Modaltheorie der französischen Hochgotik lehrt den Rhythmus als Anreihung gleichförmiger Zeitgestalten. Zum Beispiel 1. Modus = ♩ • • ♩ • • ♩, 2. Modus = ♩ ♩ ♩ ♩ usw.

sich der verloren geglaubte Text — zu einem Tenor von Busnois — wiedergefunden.) Von den nordfranzösischen Trouvères bis zu den bürgerlichen Meistersingern von Arras ist kein großer Entwicklungssprung zu verzeichnen.

Sicherlich ist die früheste „Ordnungs“- und „Stufungs“-Rhythmik des Abendlandes mit ihrer gleichförmigen Akzentgebung ein durchaus kennzeichnender Ausdruck französischer Geistigkeit. Doch bleibt zu bedenken, daß es sich — wenigstens ursprünglich — nur um den Ausdruck einer städtisch-bürgerlichen Ober- und Mittelschicht handelt. Wie das Bauernlied des Westens im frühen und hohen Mittelalter aussah, wissen wir nicht. Getreulich folgen übrigens auch die späteren städtischen Liedstile der Formsprache der jeweils herrschenden Kunstmusik. All diese Beobachtungen gelten in erster Linie für den nordfranzösischen Kulturraum mit dem beherrschenden Mittelpunkt der Isle de France.

Doch unweit davon beginnt die „Provinz“, bis auf unsere Tage die Zufluchtsstätte mannigfacher Archaismen. Glücklicherweise hat der bekannte Zentralismus französischer Kultur die Erhaltung des Bauernliedes in den „Randgebieten“ bis auf den heutigen Tag begünstigt. Hier sind noch immer die alten Kirchentöne in Geltung; wohl finden sich daneben Dur und Moll, doch wird ihnen (wie überhaupt der neuzeitlichen Harmonik) keineswegs die Alleinherrschaft eingeräumt. Zahlreiche volkläufige Weisen des 19. Jahrhunderts lassen sich — zum mindesten im Umriß — bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen. Die Stetigkeit der Überlieferung liegt tief im Wesen französischer Kultur begründet.

Spricht man vom französischen Rationalismus, so liegt die Versuchung nahe, das Rationelle als etwas Sekundäres, Zweitrangiges, als Züchtungsergebnis oder als Gegengriff zur ursprünglich „gallischen“ Impulsivität auszuliegen. So behandelt E. Lerch¹⁾ die französische Besonnenheit als „erworbene Eigenschaft“, eine Deutung, der man nur mit Vorbehalt zustimmen kann, wenn man weiß, wie tief das Logosprinzip auch die triebhaften und gefühlsmäßigen Äußerungen zu durchdringen vermag. So erwecken denn auch französische Rhythmik, französisches Melos den Eindruck, daß élan vital und Grenzsetzung (Normierung, Verfestigung) durchaus nur zwei Ausdrucksseiten einer in sich geschlossenen Lebensverfassung sind.

Man darf nicht außer acht lassen, daß das letzte Ziel der französischen Dynamik ein statisches ist. Letztthin handelt es sich nicht um das Individuelle, sondern um das Allgemeine, Gattungsmäßige, Typische. Nach dem Sprichwort „Plus ça change, plus c'est la même chose“ empfindet man das Veränderliche als sich wandelnde, bewegte Hülle eines stehenden Kerns, als Umschreibung vorgegebener Gerüste und Normen. Über diese Dinge belehren uns ganz unzweideutig die verfestigenden, gleichsam verräumlichenden Formen der französischen Mensuralrhythmik seit dem 13. Jahrhundert. Aber auch das Volkslied verleugnet diese messende, normierende Gesinnung keineswegs. So wie das französische Melos sich bei aller Elastizität letztthin doch als ein eckiges Pendelmelos darstellt, das den verfügbaren Tonraum am Grundmaß des Tetrachords absteckt, so wirken auch Klang und Vortrag verfestigend, rationalisierend. Clarté und netteté sind oberste Leitbegriffe,

¹⁾ E. Lerch: Französische Sprache und Wesensart, S. 285.

die man selbst im Singen ganz primitiver, kümmerlich lebender Volksschichten, so etwa in manchen Alpentälern der Westschweiz, in erstaunlichem Maß verwirklicht findet. Unerläßliche Voraussetzung dieser messenden Gestaltungsart ist eine feste Raummitte. Das französische Sprachmelos findet sie im tonus currens, die musikalische Linie zeigt Entsprechendes in ihrer Gewichtsverteilung und Lagerung des Schwerpunktes. Während die deutsche Betonung in einem „fortwährenden Wechsel von Tonstärke, Tonhöhe und Tonlänge“ besteht, begnügt sich die französische im wesentlichen mit dem Wechsel von Stärke und Höhe. Ihr fehlt das „Agogische“, Strömende, Ziehende des Deutschen. So entsteht „im deutschen Tonfall der ungleichmäßige, im französischen der gleichmäßige Takt“¹⁾. Man könnte auch sagen: im Deutschen ist das zeitliche Grundmaß selbst variabel, dehnbar, im Französischen fest, gleich dem chronos protos der hellenischen Antike. Die Wandermelodien beleuchten die Grundverschiedenheit der nationalen Haltungen aufs schärfste²⁾.

Aus alledem spricht der logozentrische Trieb, „das Uferlose einzudämmen, das Fließende zu festigen, das Schwebende zu greifen und Seelenhaftes in Leib und Form zu bilden“³⁾. Feststehende Wendungen, Formeln, Tropen, Archetypen werden erklärlicherweise durch diese Gestaltungsart lebhaft gefördert. So ist es kein Zufall, daß Frankreich das Ausgangs- und Ursprungsland zahlreicher Formen und Formeln in Sprache und Musik geworden ist. Die Kehrseite dieser Überlieferungsbildung ist eine gewisse Farblosigkeit, eine Minderung des Qualitativen zugunsten abstrakter Wendungen. Jeder Übersetzer französischer Lyrik bekommt diese Abstraktheit der französischen Sprache bald zu spüren. Eine gewisse Rückwendung ins Anschauliche vollzog die altfranzösische Dichtung, wie man weiß, indem sie Allgemeinbegriffe wie fortune, vanité, volupté usw. als Personen oder Gottheiten glorifizierte.

Eine urfranzösische Sonderform sprachlicher Anschaulichkeit darf in diesem Zusammenhange nicht übergangen werden: die Schallnachahmung, Häufung von Klangworten. Besonders die Kehrreime der Chansons ahmen gern Tierstimmen, Vogelrufe, Naturgeräusche, das Klappern der Mühle, Trommelwirbel, Flöten- und Schalmeyenklänge nach. Onomatopoetische Bildungen wie turlutu, tirelire, sambredondon, faridondaine, miron-ton, miron-taine, rataplan, tique, taque, zon, zon, biribi u. a. m. sind seit frühen Zeiten bis auf den heutigen Tag ungemein geschätzt⁴⁾. Aus ihnen spricht

¹⁾ Fritz Strohmeier: Der Stil der französischen Sprache, S. 329f.

²⁾ Einige Beispiele im folgenden. Von deutschen Melodien des 18. Jahrhunderts scheint vor allem die Weise *Als ich an einem Sommertag — Ich hab' ein kleines Hütchen nur*, zu der später W. Hauff sein bekanntes *Steh ich in finst'rer Mitternacht* dichtete, in Frankreich Aufnahme gefunden zu haben. Die Umbildungen sind stets sehr charakteristisch: man behält den Melodiekopf bei, tilgt jedoch die für das deutsche Lied so bezeichnenden Überbietungen im Terzabstand. Zu den Vertretern dieses Melodietypus gehören: *Pauvre Brebis* und *A Nan's, a Nan's est arrivé* (Champfleury, S. 102, 155) und *Je m'en vais faire une campagne* (Charles Beauquier, Chans. pop. rec. en Franche-Comté, Paris 1894, S. 230). Vgl. meinen Grundriß der Volksliedkunde, Berlin 1938, Anhang Nr. 1.

³⁾ Eduard Wechsler: *Esprit und Geist*, Bielefeld und Leipzig 1927, S. 452.

⁴⁾ Mathias Tresch: *Evolution de la chanson française*, Bd. I, Paris 1926, S. 180f.

Realismus, Sinn für das Gegenständliche, für jene Imitation de la nature, die noch in der rationalen Nachahmungsästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts bereiten Ausdruck fand.

Als Kernlandschaften des französischen Gebietes hat man die Isle de France und die Normandie bezeichnet. Das Loirebecken, Le Berry, La Bresse, Le Velay, Le Morvan, die Picardie und Burgund schlossen sich an. In der Gascogne, der Provence¹⁾ und in der Bretagne treten landschaftliche Sonderart und Archaismen besonders sinnfällig zutage. Das Bas-Dauphiné, Vivarais, das Gebiet der Cevennen und der Auvergne sind typische Rückzugsgebiete älteren Stiltgutes, ein Sachverhalt, der schon rein statistisch aus den überwiegend kirchentonalen Melodieumrissen abzulesen ist. Nicht unwichtig ist ein Unterschied der gesellschaftlichen Bindung, auf den Voßler²⁾ hinweist: im Osten (Lothringen, Champagne, Picardie, Burgund) ist der Landbewohner wesentlich in Dörfern und Städten wohnender Ackerbürger (vil-lageois), im Westen und Südwesten lebt er als paysan in Farmen und Höfen zerstreut.

An Ausstrahlungsgebieten des französischen Liedes sind noch zu nennen: Katalonien mit den Balearen, Piemont, das wallonische Belgien, die welsche Schweiz. Ein koloniales Rückzugsgebiet ist das französische Kanada. Fremdsprachliche Enklaven sind das Baskenland, das katalanische Roussillon, Korsika, die keltische Bretagne und die flämische Sprachinsel um Aheze-brouck. Auch hier sind natürlich die Einwirkungen der französischen Sprach- und Musikkultur mehr oder minder deutlich zu verspüren, am wenigsten wohl auf Korsika.

Wie weit sich die heutige landschaftliche Gliederung mit den älteren Siedlungsströmen und den rassenkundlichen Verbreitungsbezirken deckt, läßt sich noch nicht völlig überschauen. Siedlungsgeschichtlich sind ja vor allem vorindogermanische Ligurer und Iberer, indogermanische Kelten bedeutsam. Nach Lutz Mackensen³⁾ wäre der gallokeltische Typ (Quadratschädel, type musculaire) noch heute rein rassenmäßig in der französischen Bevölkerung zu erkennen. Anthropologisch gesehen handelt es sich um eine Mischung aus mittelländischen, alpinen und nordischen Elementen. Somatologisch lassen sich vielleicht die hauptsächlichlichen Verschiedenheiten im Erscheinungsbilde verschiedener französischer Stämme erklären, kaum aber die überraschende Gleichförmigkeit der seelischen Grundanlage, die uns auch die Formkreisforschung zeigt. Man muß entweder mit der rassenseelischen Durchschlagskraft eines (des gallokeltischen?) Elementes rechnen, oder mit entsprechenden Mutationen der älteren (mittelländischen) Gruppen.

Zu den ältesten Gattungen des französischen Liedes rechnen die erzählenden Lieder, deren Chronologie sich oft zum mindesten eindeutiger

¹⁾ Das Provençalische beruht auf ligurischer, also altmitteländischer Grundlage. Vgl. Adolf Schulten: *Die Keltiberer...*, Numantia, Bd. I, München 1914, S. 63.

²⁾ Karl Voßler: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg 1913, S. 9.

³⁾ Lutz Mackensen: *Die volkkundliche Struktur Frankreichs*; Handbuch der Frankreichkunde, Frankfurt a. M. 1928, S. 46. — Vgl. auch M. Höfler: *Zur Somatologie der Gallokelten*; Archiv f. Anthropologie, Neue Folge, Bd. XII, Braunschweig 1913, S. 55.

bestimmen läßt als die der lyrischen Stücke. Spuren alten Paganismus enthalten die Gesänge auf das Narren- und Esselfest des Mittelalters, in denen Erinnerungen an die antiken Saturnalien nachklingen. Die Vagantenpoesie des Mittelalters bringt ähnlich wie in Deutschland halblateinische Lieder, farsa, epistola farsita. Heidnisches mag auch in den alten Tierliedern stecken, den Gesängen vom Lindwurm, vom grünen Wolf und der grauen Kuh, die wohl als abgesunkenes Gut aus altem Mythenkreise zu deuten sind. Leitform des mittelalterlichen epischen Gesanges ist die *Chanson de geste*, das Heldenlied, das der Spielmann, der Jongleur, zur Begleitung einer Vielle oder Rote vortrug. Als Hauptschöpfer der Gattung gelten schriftkundige Kleriker¹⁾. Die Blütezeit dieser Dichtung reicht vom 11. bis ins 14. Jahrhundert. Unter den ältesten Stoffen ragen der Sagenkreis um den Paladin Roland und die Lieder aus den langen Kämpfen gegen die Engländer hervor. Ins Legendarische verflüchtigen sich die Epen von Karl dem Großen, Huon von Bordeaux, Robert dem Teufel und seinem Sohn Richard ohne Furcht. Das epische Klagelied besingt die bretonische Königin Anna, die Gattin Karls VIII. und Ludwigs XII. An die nordischen Balladen von Oluf, Hillebrand usw. klingt die französische Erzählung vom König (Grafen, Soldaten) Renaud an. Es ist der auf den Tod verwundete Gatte, der aus dem Kriege heimkehrt, um bei den Seinen zu sterben. Die Weise dazu ist ein echter alter epischer Ton, phrygisch (Puymaigre: *Chants populaires rec. dans le pays Messin*, Anh. S. 1, Text I, S. 39ff.; vgl. auch Wilhelm Scheffler: *Die französische Volksdichtung und Sage*, Leipzig 1884, II, S. 60f., 265 und H. Morf: *Das französische Volkslied*, S. 142f.). Eine andere, dorische Melodie, deren Anfang an das altdeutsche Zechlied *Wir haben ein Schiff mit Wein beladen* anklängt, scheint nicht minder verbreitet zu sein. (Abdruck z. B. bei Ernest Closson: *Chansons pop. des provinces belges*, Brüssel-Leipzig 1905, Nr. 145 oder bei H. Morf: *das französ. Volkslied*, S. 142). Im ganzen sind über 60 Lesarten der berühmten Ballade bekannt.

Französisch, 15. Jahrhundert. *La Perronelle*.

Eine der beliebtesten, fast über ganz Frankreich verbreiteten Entführungsballaden mit historischem Hintergrund (15. bis 16. Jh.). Oft erwähnt, z. B. in den Tanzliedern des 5. Buches von Rabelais' *Pantagruel*. Durch das Lied ist Perronelle zum volkstümlichen Namen geworden und sogar ins Sprichwort eingegangen: „Chanter la Perronelle“ = albernes Zeug reden. Das Abenteuer der als Mann verkleideten Perronelle spielt in den Feldzügen Karls VIII. und Ludwigs XII., als die französischen Truppen die westlichen Alpentäler durchquerten.

Die äußerst formelhafte Melodie mag als Prototyp des älteren französischen Erzähltones hier stehen.

(Gaston Paris und A. Gevaert: *Chansons du quinzième siècle*, Nr. XXXIX, veröffentl. nach Ms. 12744 der Bibl. nat. Paris. — Julien Tiersot: *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, S. 12. — J. Tiersot: *Chanson pop. des alpes françaises*, Grenoble 1903, S. 12f. — Eine sehr in die Länge gezogene, 17strophige niederländische Textfassung *Pieronelle* gibt J. F. Willems: *Oude Vlaemsche Liederen*, Gent 1848, Nr. CVI; Melodie bei Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied II*, Nr. 290. — Über den französischen, oberitalienischen, spanischen, niederländischen und deutschen Verbreitungskreis des Liedes vgl. Joh. Bolte: *Die Ver-*

¹⁾ Friedr. Schürr: *Das altfranzösische Epos*, München 1926, S. 52ff.

breitung des französischen Liedes *La Perronelle*; *Jahrbuch f. Volksliedforschung* Jg. V, 1936, S. 131ff.)

Zunächst läßt sich die Tonalität wie ein Äolisch (*La-Modus*) auf *d*¹ an, doch erweist sich am Ende der Mittelton (*g*¹) als tonräumlicher Schwerpunkt und tonales Zentrum. Es liegt also *Re-Modus* oder ein auf *g*¹ versetztes (Hypo-)Dorisch vor. Neben der Quint ist vor allem die Quarte als Motivrahmen wie als (melismatisch ausgefüllter) Schritt am Aufbau beteiligt.

Langsam.


Av' - ous point veu la Per - ron - nel - le
Habt ihr ge - sehn die Pe - ron - nel - le,
Que les gen - darm' ont em - me - née?
Die von den Hä - - - schern weg - ge - führt?
Il l'ont a - bil - - - lée comme ung pai - ge:
Sie war ge - klei - - - det wie ein Knap - pe:
C'est pour pas - ser le Daul - phi - né.
Sie wollt' durch-que - - - ren die Dau - phi - né.
T. 1, 7, 10 in der Fassung des 15. Jahrhunderts.

- | | |
|---|---|
| 1. Elle avoit troys mignons de freres,
Qui la sont allez pourchasser. | 1. Sie hatte wohl drei kleine Brüder,
Die machten auf das Mädchen Jagd. |
| 2. Tant l'ont cherchée que l'ont trouvée
A la fontaine d'un vert pré. | 2. Sie suchten lang', bis sie sie fanden
An einem Quell auf grüner Au. |
| 3. „Et Dieu vous gard, la Perronelle!
Vous en voulez point retourner?“ | 3. „Gott schütze dich, La Perronelle!
Willst du nicht mit uns heimwärtsziehn?“ |
| 4. „Et nenny vraiment, mes beaulx
frères;
Jamès en France n'entreray. | 4. „Wahrlich, ihr meine lieben Brüder,
Zurück nach Frankreich kehr' ich nie. |
| 5. Recommandez moy a mon père
Et a ma mère s'il vous plaist.“ | 5. Drum grüßt mir wohl den lieben
Vater
Und auch die liebe Mutter mein.“ |
- Savoyen und Dauphiné, Ende des 18., Anf. des 19. Jahrhunderts. *Que notr' sort est malheureux.* — *Welches unglücksel'ge Los.*

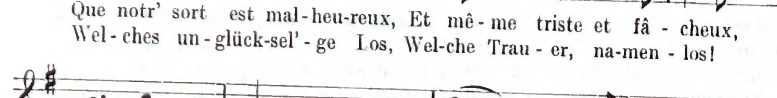
Anfang eines langausgedehnten Klageliedes (*Complainte*) über die französische Revolution. Die Melodie ist vermutlich ein alter Bänkelsängerton. Tonart: dorisch-äolisch.

(Julien Tiersot: *Chans. pop. des alpes françaises*, Grenoble 1903, S. 65ff.)

Lebhaft.



Que notr' sort est mal-heu-reux, Et mê-me triste et fâ-cheux,
Wel-ches un-glück-sel'-ge Los, Wel-che Trau-er, na-men - los!



D'a-voir per-du ce bon roi de Sar-dai-gne.
Ach, wir ver-lor'n den gu-ten Kö-nig von Sar-di-nien.



C'est dou-lou-reux pour nous: ô le triste es-cla-va-ge!
S'ist kum-mer-voll für uns: o wel-che schlim-me Skla-ve-rei!

2. Les Français n'ont guère tardé
De nous venir visiter,
En nous faisant de si belles promesses,
Mais ce sont des filous, des brigands et
des traîtres.

2. Die Franzosen schnell zur Hand
Rückten ein in unser Land
Mancherlei Schönes hab'n sie wohl ver-
sprochen
Doch Gauner sind sie all' und Räuber
und Verräter usw.

In dem berühmten Lied von De la Palisse, einem General, der in der Schlacht bei Pavia ruhmvollen Tod fand, tritt schon der typisch französische Sinn für das Burleske und Satirische deutlich hervor. Berühmte politische Spottlieder bildete die Zeit der Fronde in ihren Mazarinaden aus. Seit Ludwig XIII. bis ins 18. Jahrhundert hinein begleitete das satirische Lied das Königtum, den Hof und das Maitressenwesen. *La Belle Bourbonnaise* richtet sich gegen eine berühmte Kurtisane und erlebte zur Zeit der Dubarry eine Wiederauferstehung. *J'ai du bon tabac* verspottet das Tabakschnupfen der höfischen Kreise um 1600. Ein berühmtes „geschichtliches“ Spottlied ist *König Dagobert*, eigentlich eine satirisch-groteske Ballade, die nach Text wie Melodie — einer Verwandten von *Marlbrough* und *Es ritten drei Reiter* — im 18. Jahrhundert beheimatet sein könnte (abgedruckt bei Marya Delvard: *Vieilles Chansons de France*, Leipzig 1928, Bd. III, S. 16f.). Ähnlich gibt sich das Lied vom Herrn de la Palisse. Weltverbreitung erlangte das *Marlbrough*-Lied, das sich inhaltlich auf die Schlacht von Malplaquet (1709) bezieht, aber erst seit 1781 sich wie ein Lauffeuer verbreitete. Strophe 10—13 stimmen mit dem Eingang des weit älteren *Convoi du duc de Guise* fast wörtlich überein, auch das lautmalende miron-ton usw. ist hier vorgebildet¹⁾. Die Bedeutung des politischen Spottliedes vor 1789 erhellt aus dem Scherzwort: *La monarchie française est une mon-*

¹⁾ Deutsche Textfassung bei Fr. W. von Dittfurth: *Die historischen Volkslieder*, Heilbronn 1877, S. 280f. Über die Geschichte des „Marlbrough“ berichten ausführlich Ernst Pasqué und Eduard v. Bamberg: *Auf den Spuren des französischen Volksliedes*, Frankfurt a. M. 1899, S. 84ff.; vgl. auch H. Morf: *Das französische Volkslied*, S. 128, und Arthur Kopp: *Der Gassenhauer auf Marlborough*; *Euphorion* VI, 1899, S. 276ff.

archie absolue tempérée par des chansons. Ideler¹⁾ geht so weit zu sagen, die echtfranzösische Chanson sei „wesentlich politischer Natur“. Ed. Wechssler (Geist und Esprit, 1927, S. 207) weist auf das alte Heldenepos von der Pilgerfahrt Karls des Großen nach Jerusalem hin: schon in ihm wird der alte Kaiser mit seinen zwölf Paladinen „dem derben Gelächter, dem echten alten risus mimicus preisgegeben“.

Zu den ältesten Liedern mit historischem Gehalt gehört das Abschiedslied eines Kreuzzugritters, das heute noch im Grenz- und Rückzugsgebiet der französischen Pyrenäen gesungen wird. Die unzweifelhaft alte, aus dem 12. oder 13. Jahrhundert stammende Melodie wurde, mit dem Text *Montanyas regaladas* verbunden, zur „Nationalhymne“ des Roussillon²⁾. Am bekanntesten sind die Pöbelmelodien von 1790 und 1792, das *Ça ira*, die *Carmagnole* u. a. Text- und Melodieverfasser sind meist bekannt. So stammt z. B. der *Chant du départ*, ein Lieblingslied der Revolutionsheere, von dem Dichter Joseph Chénier, die Melodie von Méhul; die Girondisten sangen *Mourir pour la patrie*, die Royalisten um 1830 *La Parisienne*; Text von Casimir Delavigne, die Melodie ist eine der wenigen deutschen Weisen, die sich in Frankreich einbürgerten: *Ein Schifflein sah ich fahren*. Angeblich haben deutsche Söldner, die 1740 angeworben wurden, um gegen die Nordamerikaner zu kämpfen, das Lied zuerst gesungen. E. Pasqué und Ed. von Bamberg (*Auf den Spuren des französischen Volksliedes*, Frankfurt a. M. 1899, S. 216ff.) malen weitschweifig und phantasievoll aus, wie der Text durch „kollektive Verfasserschaft“ entstanden sein möchte.

Deutsch, seit 1813—1815. A. *Ein Schifflein sah ich fahren*.

(Erk-Böhme: D. Ldh. III, Nr. 1326.)

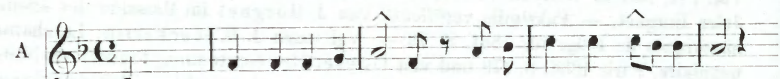
Französisch, 1830. B. *La Parisienne*.

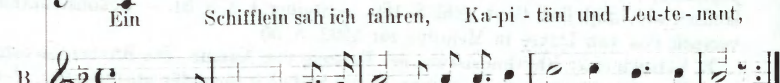
(Marya Delvard: *Vieilles Chansons de France*, Leipzig 1928, Bd. III, S. 40f. — Eine sehr lahme, nicht singbare Übersetzung findet sich bei Hans Grabow: *Die Lieder aller Völker und Zeiten*, Hamburg 1887, S. 142f. Ich habe versucht, die Eröffnungstrophe in sehr freier Übertragung dem gespannten Marschrhythmus der Melodie einigermaßen anzugleichen.)


Der Melodieanfang von A gehört einem schon im 18. Jahrhundert weitverbreiteten Eröffnungstyp an; vgl. W. Tappert: *Wandernde Melodien*. Eine bei E.-B. verzeichnete Variante von 1880 beruht auf Kontamination mit *Ich hatt' einen Kameraden*. In T. 5—8 klingt ein Melodiebruchstück von *Es ritten drei Reiter*, in T. 9—10 das schottische *Vetter-Michel*-Motiv an. Hier weicht der französische Melodieumriß (B) stärker als in den übrigen Takten von der deutschen Lesart ab: offenbar setzt sich hier das tetrachordale Aufbaugesetz der französischen Liedweise durch. Im übrigen sind die Umformungen in B hauptsächlich rhythmischer Natur. Der pathetische Dreiachtauftakt kommt von der Marseillaise und von einem französischen Romanzentyp um 1800 her. Fast alle Rhythmen sind verschärft. Gegenüber der deutschen Dehnungsrhythmik spürt man in B deutlich die wortgezeugte Verfestigung des Einzeltones. Obwohl beiden Melodien die dem 19. Jahrhundert eigentümliche Zügigkeit gemeinsam ist, ist doch der Unterschied der nationalen Haltungen nicht zu übersehen. B hat verkürzten zugespitzten Schluß.


¹⁾ Julius Ludwig Ideler: *Geschichte der französischen Nationalliteratur*, Berlin 1842, S. 194.

²⁾ Jean Ponceigh: *Chansons populaires des Pyrénées Françaises*, Bd. I, Paris 1926, S. 303.

A  Ein Schifflein sah ich fahren, Ka-pi - tän und Leu-te-nant,

B  (Peuple français, peuple de bra-ves, La li-ber - té rou-vre ses bras!)
(On nous di-sait soy-ez es - cla-ves, Nous avons dit: soy-ons sol-dats!)
(Franzo-senvolk, Volk der Ge-fech-te, Die Freiheit ruft dich auf den Plan!)
(Man sag-te uns: ihr seid nur Knechte. Die Antwort hieß: Vorwärts, greift an!)

 Dar - in - nen war'n ge - la - den

 Sou - dain Pa - ris, dans sa mé - moi - re
Rasch hat Pa - ris in die - sen Stun - den

 Drei bra - ve Kom - pag - nien Sol - da - ten,

 A re - trou - vé son cri de gloi - re.
Zum al - ten Ruhm zu-rück - - ge - fun - den.

 Ka - pi - tän, Leut - nant, Fähn - rich, Ser - geant,

 En a - vant, mar - chons con - tre leur ca - nons,
Vor - wärts, auf zum Kampf durch den Pul - ver - dampf,

 nimm das Mä - del, nimm das Mä - del, nimm das Mä - del bei der Hand!

 A tra-vers le fer, le feu des ba - tail-lons,
Vor-wärts stürmt zum Streit, der Sieg ist nicht mehr weit,

15  Sol - da - ten, Ka-me - ra - den, Sol - da - ten, Ka-me - ra - den!

 Cou-rons à la vic-toi - re, Cou-rons à la vic - toi - re!
Stürmt an, stürmt an zum Sie - ge, Stürmt an, stürmt an zum Sie - ge!

Auf dem Boden des epischen Gesanges wachsen im Norden, in der langue d'oïl, etwa seit dem 12. Jahrhundert, die altfranzösischen Volksromane¹⁾ kleinere erzählende Lieder, die einen Liebesroman mit oft tragischen Wendungen aber doch zumeist versöhnlichem Ausgang zur Darstellung bringen. Zur Typik der Gattung gehört es, daß am Eingang die Gestalt des liebenden Mädchens, der liebenden Frau vorgeführt wird: Schön Isabelle, Schön Amelot usw. oder auch einfach volkshaft: La Belle. Im Gegensatz zur ursprünglichen Ritterdichtung des Südens halten sich die nordfranzösischen Romanzen ganz im Geselligen. Auch der erzählende Grundton weist auf eine primitivere Trägerschaft hin. Es sind wohl vornehmlich Frauenlieder, Chansons a toile, im stickenden und spinnenden Frauenkreis abgesungen²⁾. Eine der zählebigsten dieser volkläufigen „chansons d'histoire“, sicherlich ins 14., vielleicht sogar ins 13. Jahrhundert zurückreichend, ist *La belle se siet*. Noch heute lebt der Stoff fort, allerdings nicht mehr die älteste Weise. Der „animistische“ Schlußgedanke des Gedichts — Fortleben der Liebenden in den Pflanzen, die aus ihren Gräbern hervorsprossen — ist sicher uralt. Die Tristansage enthält ihn, Gottscheer Lieder bewahren noch heute das Motiv³⁾, das Karl Dieterich⁴⁾ für die Fortbildung eines alten hellenistischen Gedankens, der Adonis-Mythe, hält.

Französisch. Aufzeichnung vom 15. Jahrhundert. *La belle se siet* (*La Pernette*). — Am Fuße des Turmes.

Die außerordentlich „gebundene“, eng umgrenzte Melodie, deren Einzeltöne sich „wie Perlen an einer Schnur“ aneinanderreihen, verkörpert einen Melodietyp, wie er im Trouvère-Gesang und in der Motette des 13. Jahrhunderts auftritt. Man wird also wohl den Ursprung der Ballade mindestens um ein bis anderthalb Jahrhunderte früher als die erste schriftliche Bezeugung ansetzen dürfen.

A. Rekonstruktion der Melodie nach dem (rhythmisch stark gedehnten) Tenor der dreistimmigen Chanson von G. Dufay, abgedr. bei John F. R. und C. Stainer: *Dufay and his contemporaries*, London 1898, S. 122ff. Es handelt sich um einen

¹⁾ Textproben in deutscher Übertragung vermittelt Karl Bartsch: *Alte französische Volkslieder*, Heidelberg 1882. — Vgl. auch Georg Schläger: *Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen*; *Forschungen zur romanischen Philologie*, Festschrift H. Suchier, Halle 1900, S. 115ff., 647ff. (Musikanhang). — J. Tiersot: *Hist. de la chans. pop. en France*, 1883, S. 406ff. — Fr. Gennrich: *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, 1932.

²⁾ Helmut Hatzfeld: *Die französische Lyrik*; *Handbuch der Frankreichkunde*. Frankfurt a. M. 1928, S. 147f.

³⁾ M. E. Marriage: *Poetische Beziehungen des Menschen zur Pflanz- und Tierwelt im heutigen Volkslied auf hochdeutschem Boden*; *Alemannia*, Jg. XXVI, Heft 2, Bonn 1898, S. 130f.

⁴⁾ Karl Dieterich: *Die osteuropäischen Literaturen usw.*, Tübingen 1911, S. 41 f.

der wenigen Chansontenores des burgundischen Meisters, deren volksmäßiger Ursprung völlig gesichert ist. Die Bearbeitung beleuchtet das international verbreitete Balladenmotiv von dem Mädchen, das die Freigabe ihres zum Tode verurteilten Geliebten fordert, mit feiner Ironie. — Deutsche Textparallelen vgl. E.-B., D. Ldh. I, S. 227—233. — Eine Messe über *La belle se siet* schrieb Joh. Ghiselin (Petrucchi 1503; vgl. Ambros, Musikgeschichte I, S. 257), eine Chanson Josquin (1536 gedruckt). Eine stark zersungene, auf die zwei Eingangsstrophen beschränkte Fassung des alten Textes — *Madame est au pied de la tour, Triste, songeant à ses amours* usw. — veröffentlichte Eugène Beaurepaire: *Étude sur la poésie pop. en Normandie*, Paris 1856, S. 60.

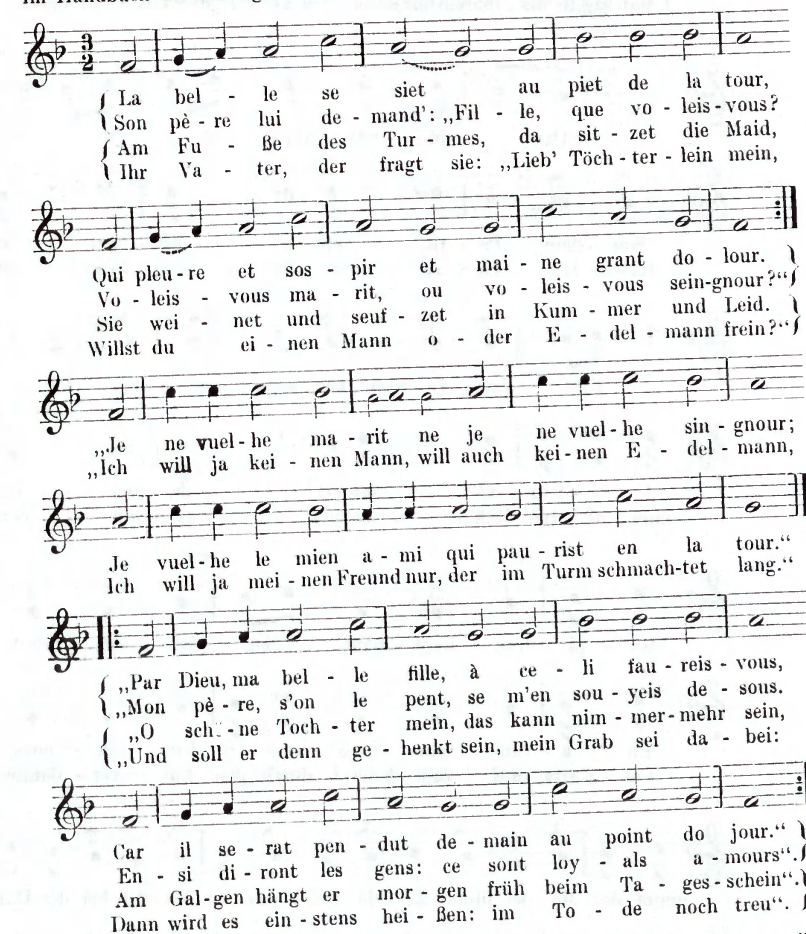


{ La bel - le se siet au pié de la tour,
 { Son pè - re lui de - man - de „Fil - le, qu'a - ves vous?
 { Am Fu - ße des Tur - mes, da sit - zet die Maid,
 { Ihr Va - ter, der fragt sie: „Lieb' Töch - ter - lein mein,
 1. 2.
 Qui pleure et sous - pi - re et mai - ne grant do - lour:
 Vo - les vous ma - rij, ou vo - les vous seig - - nour?“
 Sie wei - net und seuf - zet in Kum - mer und Leid.
 Willst du ei - nen Mann o - der E - del - mann frein?“
 „Je ne veul ma - rij, je ne veul seig - nour;
 „Ich will kei - nen Mann, kei - nen E - del - mann:
 Je veu - le le mie a - mi, qui pou - rist en la tour.“
 Ich will mei - nen Freund nur, der im Tur - me schmach - tet lang.“
 { „Et par Dieu, bel - le fille, à ce - lui fau - dres vous,
 { „Et pè - re, s'on le peut, en - fou - yes moy de - sous:
 { „O, schö - ne Toch - ter mein, das kann nim - mer - mehr sein,
 { „Und soll er denn ge - henkt sein, mein Grab sei da - bei,
 Car il se - ra pen - du de - man au point du jour.“
 Si di - ront les gens, ve - ci loi - aus a - mours.“
 Am Gal - gen hängt er mor - gen früh beim Ta - ges - schein.“
 Dann wird es ein - stens hei - ßen: im To - de noch treu.“

Eine andere, in Strichnoten aufgezeichnete Lesart, die nach ihrer Kadenzierung eher flämisch als französisch anmutet, findet sich in den „Registres aux transports de la haute cour de Namur“. Vgl. *Annales de la société archéologique de Namur*,

Vol. VII, Namur 1861/62, S. 186, Transkription von Coussemaker, veröffentl. von Jules Borgnet. — Faksimile veröffentl. von J. Borgnet im *Messenger des sciences historiques de Belge* für 1851, S. 79. — Vgl. auch J. B. Weckerlin: *La chanson populaire*, Paris 1886, S. 179 und van Duyse: *Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied*, Gent 1896, S. 186. — Stainer, l. c. S. 8f. — Rekonstruktionsversuch von van Duyse in *Mélusine* für 1892, S. 50.

B. Versuch einer Rhythmisierung der Fassung von Namur. Die Rhythmisierungsvorschläge von Coussemaker und van Duyse halte ich nicht für überzeugend. Jener gelangt zu unmöglichen Textbetonungen, dieser zu überlangen Auftakten, die der französischen Rhythmik fremd sind, beide lassen den Anschluß an Zeit- und Nationalstil (Modalrhythmik!) vermissen. Auch Riemanns Übertragungsversuch im *Handbuch der Musikgeschichte* I, S. 244 erscheint mißglückt.



{ La bel - le se siet au piet de la tour,
 { Son pè - re lui de - mand': „Fil - le, que vo - leis - vous?
 { Am Fu - ße des Tur - mes, da sit - zet die Maid,
 { Ihr Va - ter, der fragt sie: „Lieb' Töch - ter - lein mein,
 Qui pleu - re et sos - pir et mai - ne grant do - lour. }
 Vo - leis - vous ma - rit, ou vo - leis - vous sein - gnour?“ }
 Sie wei - net und seuf - zet in Kum - mer und Leid. }
 Willst du ei - nen Mann o - der E - del - mann frein?“ }
 „Je ne vuel - he ma - rit ne je ne vuel - he sin - gnour;
 „Ich will ja kei - nen Mann, will auch kei - nen E - del - mann,
 Je vuel - he le mien a - mi qui pau - rist en la tour.“
 Ich will ja mei - nen Freund nur, der im Turn schmach - tet lang.“
 { „Par Dieu, ma bel - le fille, à ce - li fau - reis - vous,
 { „Mon pè - re, s'on le pent, se m'en sou - yeis de - sous.
 { „O sch - ne Toch - ter mein, das kann nim - mer - mehr sein,
 { „Und soll er denn ge - henkt sein, mein Grab sei da - bei:
 Car il se - rat pen - dut de - main au point do jour.“
 En - si di - ront les gens: ce sont loy - als a - mours.“
 Am Gal - gen hängt er mor - gen früh beim Ta - ges - schein.“
 Dann wird es ein - stens hei - ßen: im To - de noch treu.“

In B nimmt die empfindsame Ballade ein happy end; der grausame Vater gibt den Freund des Mädchens frei, macht ihn zum Edelmann und schenkt den Verlobten eine ansehnliche Mitgift:

Quant li père oyt ceste dure clamour
A sa fille rendi son cuer et sa vighour;
Et li at dit: Ma suer, je vai ovrir ma tour;
Vous rareis vostre ami, si en fereis seingnour,
Vous rareis vostre ami sans y metre sour.
S'en fereis vostre espeuz par bien et par amour,
La moietie de ma terre areis par le douchour;
Je vuelhe que soit ensi, sans y metre destour.
Quant la belle choisi son ami par amour
Grant grasse en rendi son père sans demour.

C. Daß der alte Balladenstoff bis auf den heutigen Tag fortlebt, ist vielfach bezeugt. Tiersot (Chans. pop. des alpes françaises 1903, S. 112) nennt *La Pernette* das volkstümlichste Lied im östlichen und südlichen Frankreich. Von den beiden neueren Fassungen, die er mitteilt, verdient vor allem die erste Lesart ihrer schön geschwungenen dorischen Linie wegen angeführt zu werden. Andere textliche und melodische Varianten verschiedener Jahrhunderte bietet J. B. Weckerlin: *La chanson populaire*, Paris 1886, S. 179ff. — George Doncieux (*La Pernette*; *Mélusine* VI, 1892, S. 78f.) hält die nachstehend mitgeteilte Fassung *La Pernette* für das „Urmodell“, *La belle se siet* für die abgeleitete und jüngere Form. Nach ihm wäre eine Motivverschiebung durch einfaches Zersingen, Verwechslung von le tour mit la tour entstanden. Aus dem Spinnrad wäre der Turm geworden. Dagegen sprechen nicht nur die Quellenlage, sondern auch textliche wie melodiestilistische Erwägungen. Der Eingang *La belle se siet* steht der bekannten Sprachform der altfranzösischen Romanze näher als *La Pernette*, die dorisch-äolische Weise ist „zügiger“ in der Rhythmik als die *Do*-Melodie von *La belle*.

Südöstliches Frankreich. *La Pernette*.

(J. Tiersot: Chans. pop. des Alpes, S. 110. — Vgl. G. Doncieux: *Le romancéro pop. de la France*, Paris 1904, S. 13ff., 475ff. — Einige Varianten zu Melodie und Text bieten Vincent d'Indy und J. Tiersot: Chans. pop. rec. dans le Vivarais et le Vercors, Paris 1892, S. 30ff., ferner Charles Beauquier: Chansons pop. rec. en Franche-Comté, Paris 1894, S. 38f. und Champfleury-Weckerlin: Chans. pop. des provinces de France, Paris 1860, S. 150f.)

Nicht zu langsam.



La Per-net-te se lè-ve Trois heu-res de-vant jour.
Die Schö-ne, sie er-hebt sich Drei Stun-den noch vor Tag.

Tra-la-la-la-la-la-la-la; —
Tra-la-la-la-la-la-la-la; —

La Per-net-te se lè-ve Trois heu-res de-vant jour,
Die Schö-ne, sie er-hebt sich Drei Stun-den noch vor Tag,

Trois heu-res de-vant jour, Trois heu-res de-vant jour.
Drei Stun-den noch vor Tag, Drei Stun-den noch vor Tag.

1. La Pernette se lève
Trois heures devant jour.
Filant sa colougnette
Avec son petit tour.
2. Sa mère lui vient dire:
„Pernette, qu'avez-vous?
Avez-vous mal de tête
Ou bien le mal d'amour?
3. — Je n'ai pas mal de tête,
Mais bien le mal d'amour.
— Ne dites rien, Pernette,
L'on vous mariera,
4. Avec le fils d'un prince
Ou celui d'un baron.
— Je n'veux pas l'fils d'un prince
Ni celui d'un baron.
5. Je veux mon ami Pierre
Qui est dans la prison.
— Oh! pour ton ami Pierre,
Demain nous le pendrons.
6. — Si vous pendez mon Pierre,
Que l'on me pende aussi.
Couvrez Pierre de roses
Et moi de toutes fleurs.
7. Tous les passants qui passent
En prendront une fleur;
Diront adieu en larmes
Aux pauvres trépassés.“

1. Die Schöne, sie erhebt sich
Drei Stunden noch vor Tag.
Sie nimmt den kleinen Rocken
Und dreht das kleine Rad.
2. Die Mutter tät sie rufen:
„Wie steht's mit dir, mein Kind?
Hast Schmerzen du zu leiden,
Sind's Liebesschmerzen gar?“
3. „Ich leide keine Schmerzen,
Doch Liebe macht mir Leid.“
„Pernette, sprich nicht weiter,
Bald hast du einen Mann,
Den Sohn von einem Fürsten,
Den Sproß eines Barons.“
„Ich will gar keinen Fürsten,
Ich will keinen Baron.
5. Ich will meinen Freund Peter,
Gefangen hält man ihn.“
„Laß ab von deinem Freunde,
Gehenkt wird er wohl bald.“
6. „Und hängt ihr meinen Peter
So hängt auch mich dazu.
Aufs Grab streuet ihm Rosen,
Und Blumen streut über mich.
7. Vorüber geht wohl mancher,
Nimmt eine Blume sich;
Lebt wohl, sagt man in Tränen,
Ihr armen Seelen tren.“

Zu den Erzählliedern mit stärkerem tänzerischen Einschlag darf man die alte, bis auf den heutigen Tag fortlebende *Pastourelle* rechnen. Sie schildert, wie der vornehme Ritter das schlichte Landmädchen (*la touse*) zu verführen sucht. Diese kleinen, spritzigen Liebesgeschichten in dialogisierter Form sind wohl von der Ritterdichtung befruchtet, entfalten sich aber recht eigentlich in der bürgerlichen Umgangskunst Nordfrankreichs. Hatzfeld¹⁾ denkt sie sich als Wechselgesang gesungen bei Arbeit, Maitanz und Ringelreihen.

Französisch, 19. Jahrhundert, jedoch spätmittelalterlicher Melodietyp. Pastourelle in La Bresse aufgezt. von J. Tiersot. *C'est un joli chasseur*. — Ein hübscher junger Jäger.

(J. Tiersot: *Histoire de la chans. pop. en France*, 1889, S. 311f.)

Textlich ein Seitenstück zu den bekannten deutschen *Grasliedlein*, ein Lieblingsmotiv der alten und immer wieder erneuerten Pastourelle-Gattung. — Plagaler *Sol*-Modus. Hypomixolydisch. Vordersatz (T. 1—8) im authentischen Pentachord (d^2-g^1) gehalten, Nachsatz zunächst (T. 8—12) im plagalen Pentachord (a^1-d^1); erst die Schlußformel (T. 14—16) knüpft die endgültige Verbindung zwischen den beiden Raumzonen. Quartgerüst!

¹⁾ Helmut Hatzfeld: *Die französische Lyrik*; Handb. d. Frankreichkunde, 1928, S. 147.

Mäßig. 1. 2.

C'est un jo - li chas - seur, chas - seur dans ces fo - rêts,
En par - cou - rant les bois en chas - sant des gi - biers,
Ein hü - b - scher jun - ger Jä - ger geht wohl auf die Pirsch,
Und wäh - rend er im Wal - de späht nach Reh und Hirsch,
L'a - t - a - per - çu un' tant jo - li ber - gè - re
Da er - blickt er ei - ne wun - der - schö - ne Schäfe - rin,
Qui cou - pait du bois . qui n'y ap - par - te - nait pas.
Die da Holz auf - liest, das nicht ihr Ei - gen ist.

Schon das 11. Jahrhundert bringt Lieder erotischen Inhalts in der lingua vulgaris. Vollends seit den Tagen der Trouvères gehört das erotische Scherzlied zu den berühmtesten und auch berüchtigtsten Gattungen des französischen Volksgesanges. Wie in aller pornographischen Dichtung, so fehlen auch hier die massiven Stücke keineswegs, aber die französische Sonderbetonung haftet doch am entschiedensten an jenen leichtgeschürzten witzigen Liedern, die das Triebhafte nicht nur travestieren sondern zugleich mit dem Lichte humanistischer Besonnenheit durchleuchten. Eine weitverzweigte Gruppe von Spottliedern behandelt das Ungemach des Mannes, häufiger noch der Frau in der Ehe (Malmariée). Mit den Pastourellen verbinden namentlich die älteren Malmariée-Lieder tänzerische Rhythmik und dialogische Gestaltung.

Französisch, 15. Jahrhundert. *Lourdault*.
(Gaston Paris und A. Gevaert: Chansons du XV^e siècle, Paris 1875, Nr. LXXI; wiederabgedr. bei J. Tiersot: Hist. de la chans. pop. en France, 1889, S. 51.)
Chanson mit Kehrreim, melodisch eine Vorstufe des Allemandentypus. Typisch französisch erscheint die scharf geprägte, rhythmisch verkürzte Zwischenkadenz (T. 8), mit welcher der Mittelteil des Liedes abschließt.

Mäßig.

Lour - dault, lourdault, lour-dault, gar - de que tu fe - ras.
Lour-dault, Lourdault, Lourdault, be - denk es wohl, hab acht!
Car si tu te ma - ri - es, tu t'en re - pen - ti - ras. Lourdault! Lour-
Nimmst du ein Weib zur E - he, die Reu' kommt über Nacht. Lourdault! Lour-
Sy tu prens une vielle, el te rechygnera: Nimmst du wohl eine Alte, Gram hast
Lourdault etc. Lourdault usw. [du Tag und Nacht.
Si tu prens jeune femme, jamès n'en Und nimmst du eine Junge, die Freude
Lourdault etc. [joyras. Lourdault usw. [schwindet sacht.

Elle yra à l'église, le presbtre la verra;
Lourdault etc. Denn geht sie in die Kirche, nimmt sie
Lourdault usw. [der Pfaff' in Pacht.
La merra en sa chambre et la confecera
Lourdault etc. Führt sie in seine Kammer wohl
Lourdault usw. [manche liebe Nacht.
Luy fera les enffanz et ren tu n'en
Lourdault etc. [sçauras. Schnell bist du Vater worden, noch
Lourdault usw. [eh' du's wohl gedacht.
Et quant et sera grosse il la te renvoira;
Lourdault etc. Und schickt er sie dir wieder, so trägt
Lourdault usw. [sie schwere Fracht.
Et nourriras l'enfant qui riens ne te
Lourdault etc. [sera. Du magst die Kinder nähren, die du
Lourdault usw. [doch nicht gemacht.
Encor seras bien aise quant huchera
papa. So hast du Vaterfreuden, die jeder
Lourdault, lourdault, lourdault, garde wohl belacht.
que tu feras. Lourdault, Lourdault, Lourdault, be-
denkes wohl, hab' acht!

Unter den Balladenstoffen der späteren Zeit nehmen die Räuberstoffe — eine in fast allen europäischen Ländern ziemlich gleichmäßig beliebte Gattung — breiten Platz ein. Das Bänkelsängerlied besingt den berühmten Räuber Cartouche, den Anführer einer tausendköpfigen Bande, der 1721 in Paris gerädert wurde. Es verherrlicht den Räuberhauptmann Guillerie (Anfang des 17. Jhs.) als edlen Jäger. Fast bis auf den heutigen Tag blüht noch die Moritat, die mit wohlbekannter Ausführlichkeit alle Einzelheiten des Falles aufzählt und die Tugenden des Ermordeten preist. Als Musterbeispiel nennt Louis Schneider¹⁾ die Complainte de Fualdès (1822).

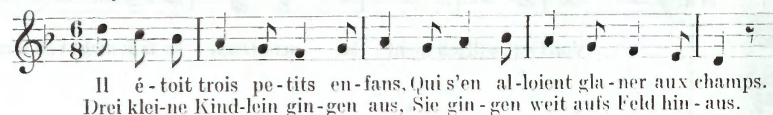
Feen und Zwerge, Elfen, Gnomen, Kobolde, Nixen führen ein halbver-schüttetes Sonderdasein in bäuerlichen Randgebieten wie der Dauphiné, Auvergne und Bretagne. Der bretonische Animismus stimmt mit der Geister- und Märchenwelt der Inselkeltin in den Grundzügen überein. Aber auch dem gemeinfranzösischen Lied älteren Schlages sind Gestalten wie der Zauberer Merlin, die (bretonische) Fee Mélusine und legendarische Stoffe wie Genovefa von Brabant und die Geschichte vom ewigen Juden nicht fremd. Das Blaubartmotiv klingt nach in der Legende vom heiligen Nikolaus, der die drei kleinen Kinder, die der böse Schlächter in Stücke zerschnitt und einpökelte, ins Leben zurückruft.

Französisch, 17. Jahrhundert. *Legende vom St. Nikolaus*.
(George Doncieux und J. Tiersot: Le Romancéro pop. de la France, S. 506, Nr. XXXII. — Fast die gleiche Melodielinie in 2/2-Takt versetzt gibt Marya Delvard: Vieilles chansons de France, Leipzig 1928, Bd. I, S. 22f. — Eine ältere Melodiegruppe — vorwiegend phrygisch — lehnt sich an den Melodieumriß des *Pange lingua* an; vgl. P. Coirault: Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle, Exposé 111, Publications de l'Institut général psychologique, Mémoire Nr. 5, 1^e partie 1929, S. 208ff., 222f.)

Die Legende ist schon seit dem 12. und 13. Jahrhundert erwähnt und durch Bild-darstellungen bezeugt. Doncieux deutet den Ursprung des Stoffs wie folgt. In der frühmittelalterlichen Heiligengeschichte galt St. Nikolaus als Retter aus Seenot. Sehr alte primitive Bilddarstellungen zeigen drei Seeleute in einem Schiff. Durch mißverständliche Auslegung des Bildes habe sich die Legende von den drei Knaben gebildet, die sich aus einem Laugenfaß erheben. (Vgl. Mathias Tresch: Evolution de la Chanson Française, Paris 1926, I, S. 151f.)

¹⁾ Louis Schneider: Das französische Volkslied, S. 60.

Un peu lent.



Il é-toit trois pe-tits en-fans, Qui s'en al-loient gla-ner aux champs.
Drei klei-ne Kind-lein gin-gen aus, Sie gin-gen weit aufs Feld hin-aus.



S'en sont al-lés chez un boucher: „Bou-cher, voudrais tu nous lo-ger?“
Ka-men zur Nacht vor Schlächters Tür: „Herberg', o Schlächter, su-chen wir!



„Al-lez, al-lez, mes beaux en-fans. Nous a-vons trop d'em-pê-che-ment.“
„Kommt nur her-ein, ihr Kin-de-lein, Ist auch die Wohnung eng und klein.“

Die ältesten religiösen Romanzen waren wohl Wallfahrtslieder, die sich in Form und Klang an die Chansons à toile, vielleicht auch an ausgesprochenerere Tanzformen angeschlossen.

Provenzalisch. Geistliches Lied, 19. Jahrhundert; jedoch mittelalterlicher Melodietyp, aus der Gregorianik entsprungen. *Lou premier en prencipi*. — Das erste, was im Anfang.

(Damase Arbaud: Chants populaires de la province... Aix 1862, S. 1.)

„Hypodorisch“, eigentlich aber *La-Modus* (äolisch) auf d^2 , plagal. Quartbeziehungen bilden ein festes Gerüst. Der Tonraum wird zunächst (T. 1—2) heptachordal ($g^2—a^1$) mit seinen mittleren Hauptstütztönen (d^2 und c^2) festgelegt, dann folgt in T. 3—4 die diatonische Füllung im oberen Tetrachord ($f^2—c^2$). Nunmehr (T. 5—6) erschließt sich das untere Tetrachord ($d^2—a^1$), das obere wird jedoch sogleich rückbezüglich durchmessen. Die Schlußbildung („puis...“) überstreicht in freier Bewegung den pentachordalen Oberraum und sichert damit (gegenstützend) die Gleichgewichtslage der tonalen Mitte. Rhythmisch bemerkenswert ist die verhältnismäßig starke Hervorkehrung der zweiten, schwächeren Schlagzeit. Die Akzentgebung ist wohl wuchtiger, nicht so spitz zu denken wie im nordfranzösischen Lied.

Adagio.



Lou pre-mier en pren-ci-pi Que Je-sus Christ a fach,
Das Er-ste, was im An-fang Herr Je-sus Christ er-schuf,



Je-su'a cre-a lou ciel, Lou ciel et mât la ter-ro,
Den Him-mel schuf er wohl, den Him-mel und die Er-de,



Puis a cre-a A-dam Et noues-tro mai-re E-vo.
A-dam er-schuf er dann und uns-re Mut-ter E-va.



Religiöse Balladen von Jesu, der Jungfrau und der Heiligen Leben (Complaintes) wurden einstmal hauptsächlich von Pilgern und Bettlern gesungen. Heute blüht das geistliche Erzähllied nur mehr in den Randgebieten. Berühmte Stücke sind die Ballade von Jesus Christus (18. Jhd., Delvard II, S. 29), der sich als Bettler verkleidet und das mehr reflektierende Lied *Das Paradies* (Delvard I, S. 34. Vgl. die bretonische Fassung nach Th. de la Villemarqué: Barzas-Breiz, Paris 1839, Bd. II, S. 355ff.)

Viele dieser Lieder, so z. B. die vielgesungene Ballade von *Maria Magdalena* (*La Madeleine au désert*) sind weltlichen Melodien untergelegt. So sang man *La Madeleine* nach der pastoralen Weise *Ruisseau qui cours après toi-même*, die geistliche Weise *La Vierge cherchant son fils* (1621) geht nach der Chansonmelodie *Ou est-il mon bel ami allé?* Der Hymnus an die hl. Maria von Ägypten hielt sich an die Weise *Sonnez, trompettes* usw. Aus dem verbreiteten *Rosignol messager* wird ein Lied von Mariä Verkündigung, in dem sich die Nachtigall zum Engel Gabriel, das Liebesschloß zum Hause der Himmelskönigin verwandelt (Beaurepaire: *Étude sur la poésie pop. en Normandie*, 1856, S. 3. Gegenüberstellung bei H. Morf: Das französ. Volkslied; Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literaturen, Jg. 57, Bd. 110, 1903, S. 123). Der schon im katholischen Lied geübte Brauch der Verkehrung setzte sich, womöglich noch verbreitert, in den Liedweisen und Psalmtönen des französischen Protestantismus fort (Texte von Clément Marot). Im Kreise um Marguerite de Valois dichtete man eifrig weltliche Gesänge um; die berühmte Complainte *Sur le pont d'Avignon* verwandelt sich z. B. in eine Klage auf den Gekreuzigten: *Sur l'arbre de la croix, D'une voix claire et belle, J'ai bien ouy chanter Une chanson nouvelle*¹⁾. Von den Hugenotten lernen wiederum die Jesuiten des 17. Jahrhunderts ihre Cantiques bilden. Ein bekannter, freilich von seinen Zeitgenossen schon kritisch betrachteter Parodist des 17. Jahrhunderts war Colletet. Noch 1727 veröffentlichte der Abbé Pellegrin, ein Schützling der Maintenon, seine „Imitation de Jesus-Christ en cantique sur des airs d'opéras et de vaudevilles.“ — Die folgenden Beispiele mögen außer der französischen Kontrafakturtechnik noch die fernerer Schicksale der abgezweigten Wandermelodien beleuchten.

Französisch — Niederländisch — Deutsch.

Französisch. A. *Une jeune fille*, 1576. — *Es war ein junges Mädchen*.

(Jehan Chardavoine: *Le recueil des plus belles et excellentes chansons*, Paris 1576, Nr. 59. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, II, 1905, S. 1778. — Frz. Text: Moritz Haupt: *Französische Volkslieder*, Leipzig 1877, S. 152. Deutsche Übersetzung Karl Bartsch: *Alte französische Volkslieder*, Heidelberg 1882, S. 233ff.; ich habe die zweite Hälfte der Eingangstrophe aus rhythmischen Gründen etwas verändert; Bartsch gibt noch drei zusätzliche Strophen. Stofflich berührt sich das Lied mit dem deutschen *Klagelied einer jungen Kloster Jungfrauen* aus dem Ambraser Liederbuche von 1582; *Ach Gott wem sol ichs klagen, das heimlich leiden mein*. Neuausg. von J. Bergmann, Stuttgart 1845, Nr. CLX.)

B. *Bien heureux et un'ame*, 1619. — *Gepriesen sei die Seele*.

(*La pieuse alouette*, Valenciennes. I. 1619. f. 316. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, II, S. 1779.)

¹⁾ A. Gastoué: *Le cantique pop. en France*, Paris 1925, S. 155.

Niederländisch. C. Maraen, *hoe moogt gy spies en lans*, 1626. — Maraen, *wie darfst du Spieß und Lanz*. Auf die Schlacht bei Niewpoort, 1600.

(Adrian Valerius: *Nederlandsche gedenck-clanck*, Haerlem 1626, fl. 180. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche Lied*, II, Nr. 463.)

D. *Wy Geuskens willen nu singen*, 1588. — *Wir Geusen wollen nun singen*.

(A. D. Loman: *Twaalf Geuzeliedjens uit de Geusen Liedendoecken van 1588 en later*. Met de Oorspronkelijke Wijzen. Waarop ze in den Spaanschen Tijd gezongen worden. Voor Zang en Klavier bewerkt en kortelijk toegelicht door A. D. Loman, Amsterdam und Utrecht 1872, Nr. II; Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Ausgabe IV der Vereinigung voor Nord-Nederlands Muziekgeschiedenis.)

Deutsch. E. *Von Gott will ich nicht lassen*, 1598 und 1609.

(D. Wolders *Gesangb.*, Hamb. 1598, Nr. 28. — Praetorius VII, 1609, Nr. 99. — Erk-Böhme, D. Ldh. III, Nr. 2000b; eine noch ältere, nur wenig abweichende Fassung vom Jahre 1575 teilen E.-B. unter Nr. 2000a mit.)

F. *Ich ging einmal spazieren*, um 1560.

(Dresdner Codex Nr. 53. — E.-B., D. Ldh. III, Nr. 1999. Das geistliche Wegelied ist die Parodie des weltlichen Jägerliedes *Einmal tät ich spazieren*, Text bei E.-B., D. Ldh. III, Nr. 1446. Weltlicher Text bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeugt. — Kleingestochene Melodievarianten nach Praetorius. — Fast gleichlautend, aber mit $g^1 a^1 b^1 g^1$ in T. 2 und 5 und Zwischenkadenz auf b^1 in T. 10 ist die Melodiefassung in der fünfstimmigen Bearbeitung von Joh. Eccard, 1571, mitget. von Carl von Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang I*, Leipzig 1843, S. 103, Nr. 110.)

A

U - ne jeu-ne fil - let - te De no - ble cœur,
Es war ein jun-ges Mäd - chen, Stolz war ihr Herz,

B

Bien heureux' ét un' a - me Où nul vi-ce n'a lieu,
Ge-prie-sen sei die See - le, Die Sün-denpein nicht kennt,

C

Ma-raen, hoe moogt gy spies en lans Ver - hef-fen te - gen God?
Ma-raen, wie darfst du Spieß und Lanz' Er - he - ben wi - der Gott?

D

Wy Geuskens wil-len nu sin - gen In de - sen Mey-es tyt
Wir Geu-sen wol-len nun sin - gen In die - ser Mai-en-zeit

E

Von Gott will ich nicht las - sen, Denn er läßt nicht von mir,

F

Ein-mal tät ich spa - zie - ren Sun - derbar al-lein:
Ich ging ein-mal spa - zie - ren Ein Weg-lein, das war klein.

A

Plai - san - te et jo - li - et - te, De grand va - leur,
Kein schmuckres in dem Städt-chen Gab's al - ler - wärts.

B

Qui ja-mais ne s'en-flâ - me, Que de l'a-mour de Dieu,
Die oh - ne Schuld und Feh - le Nur Got-tes Lie - be brennt.

C

Merckt hoe ghy, met u sterckeschans, ge - worden syt ten spot.
Merk, wie du, mit der starken Schanz' Ge - worden bist zum Spott.

D

En van vreuch - den op-sprin - ghen, Datons God ge - be - ne - dijt,
Und vor Freu - den hochsprin - gen, Daß uns Gott ge - be - ne - deit,

E

Führt mich auf rechter Stra - ßen, Da ich sonst ir - re sehr.

F

Was tät doch mich ver-füh - ren? Ein Weg-lein das war klein,
Was tät mich da ver-füh - ren? Mein Fleisch so ganz un - rein,

9 10 11 12

A Ou - tre son gré On l'a ren-du non - net - te, C'e-
Ohn' ih - ren Wunsch Sollt' sie den Schleier tra - gen, Das

B Et d'un dé - dain, Re - jet - te l'ar - ti - fi - ce De
Die stets mit Hohn Ver - wirft die fal-schen Rän - ke, Der

C Ghy, door u moorders spel, Wilt al de we - relt druc - ken End'
Mit Mord und Brand willst du Die gan - ze Welt be - drük - ken, Und

D Nu heeft ge - ge - ven reyn Zij - nen ze - ghen mach - tich, Wy
Nun hat ge - ge - ben rein Sei - nen Se - gen mäch - tig, Wir

E Er reicht mir sei - ne Hand, Den A - bend und den Mor - gen Thut

F Das sau - ber und lustig was; Mit dem da tät ich fin - den Mit
Das vol - ler Sün - den was; Die Schlang hat uns be - tro - gen, Wir

Text zu A.

2. Un soir apres complice
seulette estoit,
en grand melencolie
se lamentoit,
disant ainsi,
„douce vierge Marie,
abregez moy ma vie,
puis que mourir je dois.

3. Mon povre cœur soupire
incessamment,
aussi ma mort desire
journallement,
qu'à mes parens
ne puis mander n'escire;
ma beauté fort empire,
je vis en grand tourment.

2. Einstmals nach der Complete
War sie allein,
In traurigem Gebete
Und großer Pein.
Sie sprach also: „Maria, lehre Fraue,
Mein elend Leben schaue,
Dem Tod will ich mich weih'n.

3. Mein armes Herz in Bangen
Und Klage stät
Hat nach dem Tod Verlangen
So früh wie spät.
Den Meinen kann ich melden nicht noch
schreiben
Des Herzens Klag' und Leiden,
Drob es in Schmerz vergeht.

13 14 15 16

A la point ne lug haie - te, Dont vit en grand dou - leur.
mocht' ihr nicht be - ha - gen, Sie lebt in tie - fem Schmerz.

B la eau - te ma - li - ce De tout hom - me mon - dain.
Arg - list bö's' Ge - schen - ke, Des welt - lich' Stan - des Lohn.

C al - les slaen in stuc - ken; Maer God die siet het wel.
al - les hau'n zu Stük - ken; Doch Gott der schaut wohl zu.

D zul - len daerom een - drach - tich Godt ge - ven den lof eer - teyn.
sol - len da - rum ein - träch - tig Gott lo - ben ins - ge - mein.

E er mich wohl ver - sor - gen, Sei, wo ich wöll, in Land.

F mei - nen snel - len Win - den Ein Tier - lein in dem Gras.
habens von E - va gso - gen, Da sie den Ap - fel aß.

4. Que ne m'a on donnée
à mon amy,
qui tant m'a désirée,
aussi ay je moy luy.
toute la nuit
me tiendroit embrassée,
me disant sa pensée
er moy la mienne à luy.

5. Adieu vous dis, mon pere,
ma mere et mes parens,
puis que m'avez rendue
nonnette en ce convent,
où il n'y a
point de resjouissance.
je vis en desplaisance,
je n'attens que la mort.

4. Daß man mich nicht gegeben
Dem Liebsten mein!
Er war ja all mein Leben
Und ich war seins.
Er hielte mich die ganze Nacht um -
fangen,
Mir klagend sein Verlangen,
Und ich klagt' ihm auch meins.

5. Lebt wohl mir, Mutter, Vater,
Verwandte mein,
Als Nonn' ins Kloster tatet
Ihr mich hinein.
Zeitlebens werd' ich nie mehr Freude
haben,
Ich leb' in Leid begraben,
In Kummer und in Pein.

6. La mort est fort cruelle
à endurer,
et si c'est un passage
qu'il faut passer,
encore est plus
le grand mal que j'endure,
qu'une peine est si dure
qu'il ne faut supporter.

7. Adieu vous dis, les filles
de mon pays,
puis qu'en ceste abbaye
me faut mourir;
en attendant
de mon dieu la sentence
je vis en esperance
d'en avoir reconfort."

1. Einmal thät ich spazieren
Sunderbar allein:
Was thät doch mich verführen?
Ein Weglein das was klein,
Das sauber und lustig was;
Mit dem da thät ich finden
Mit meinen schnellen Winden
Ein Thierlein in dem Gras.

2. Die Hündlein thäten bellen
Das Thierlein an;
Ich ließ mein Horn erschellen
Gar wohlgethan.
Das Thierlein leibfarb was;
Es liebet mir im Herzen,
Ich jagts mit großen Schmerzen
Bis mirs zu Theile ward.

3. Das Thierlein thät ich fällen
Mit meiner Hand.
So gar in schneller Eile
Ich es bald fand.
Löst auf ihr's Herzen Strick
Amor hat uns geschossen,
Venus hat uns getroffen
Mit Liebes-Aneblick.

4. Wir thäten ein wenig rasten
Denselben Tag;
Venus die thät nit fasten
Der Liebe pflag,
Mit freudenreichem Schall:
Sie ist die Schönst auf Erden,
Nicht lieber mags mir werden
Sie geliebt mir überall.

6. Und wenn ich hier denn sterben
Nun einmal soll,
Mag bald der Tod mir werden;
So lebt denn wohl!
O armes Herz, so bald mußt du nun
scheiden,
So bittern Tod erleiden;
Das macht mich trauervoll.

7. Lebt wohl, von meinen Landen
Ihr Mägdelein,
Ich muß in Klosters Banden
Begraben sein.
Bis Gottes Ruf zum Tod an mich er-
gangen,
Will ich an Hoffnung hangen,
Er wird mir Trost verleihn."

Text zu F.

5. O weh, daß sie mußst scheiden!
Ihr Herz ward krank;
Vor großem Schmerz und Leide
Sie niedersank.
O weh der großen Noth!
Und müssen wir von hinne,
Das nimmt mir Muth und Sinne,
Lieber wär mir der Tod!

6. O Leibfarb, du viel schöner
Mein Augenschein!
Du trägst bei dir verschlossen
Das Herze mein,
Mein Sinn und mein Gemüth.
Hiermit da mußst ich wandern,
Ein Kuß gieng um den andern:
Daß sie mir Gott behüt!

7. Und wenn ich jetzt gedenke
An das schöne Weib,
An ihre liebliche Schwänke
Und stolzen Leib,
Auch ihr braun Auglein klar,
So red ich das ohn Gefährde:
Sie ist mein Herzen ein Beschwerde,
Ein große Pein fürwahr. —

8. Der uns das Lied hat gsungen
Aus frischem Muth,
Das thät ein Schreiber junge
Von frischem Blut
Seiner Allerliebsten zart.
Er hats gar oft gesungen;
Von seinem Lieb ist er kommen,
Freut sich der Wiederfahrt.

Takt	A	B	C	D	E, F
	Einheitlich zentrische Raumgestaltung, Bemes- sung von einem ruhenden Mittelpunkt aus.	Wie A.	Dynamisch fortschrei- tende, stets neuansetzende Ausbreitung im Ton- raume, motivische Rück- kung.	Wie C.	Wie C.
	Tetrachordal-pentachor- dale Struktur.	Tetrachordale Struktur.	Terz-Struktur.	Wie C.	Wie C.
	Feste Akzentrhythmik.	Akzentrhythmik, körnige Tongebung.	Agogische Dehnungen.	Wie C.	Wie C. jedoch noch stär- kere Planierung der frz. Akzente: altdeutsche Blockrhythmik wie im protestantischen Gemein- delied; daher auch keine Melismatik.
0	Strenge Syllabik, „Por- tato-stil“, oratorische Ein- dung des Rhythmus.		Strömende Melismen, vom Wort gelöst.	Wie C.	Auftakt emporgedrückt. Spitzenton in F erhöht.
1			Terzschicht p^1-a^1 moti- visch herausgehoben.		
2			Terzschicht e^1-g^1 heraus- gehoben; Abstieg als Rückung.		
3			Zusätzlicher Auftakt.	Wie C.	Wie C.
8			Modulation (Rückung) nach b^1 . Agogisch ge- dehnte, absteigende Se- kunden.	Wie C.	Wie C.
9-10	Abschreiten der oberen tetrachordalen Zone d^2-a^1 . Fester Ansatz!	Wie A, jedoch mit Zwi- schenkadenzenpunkt b^1 .	Terz als Endung heraus- gehoben.		
14			Terz e^1-g^1 betont; Rückung.		
15-16	Tetrachordal umgrenzte Klausel.	Wie A.		Pentachordale Streckung nach der Höhe.	(var.) wie C.

166 (1730)

Unter den geistlichen Liedern nimmt das französische Weihnachtslied (noël) nicht nur dank seiner beispiellosen Beliebtheit, sondern auch nach Tonfall und Inhalt eine Sonderstellung ein. Schon im frühen Mittelalter drangen die Noëls in den Gottesdienst ein. Sie erwachsen aus den geistlichen Spielen. Pasquier, ein Gewährsmann des 15. Jahrhunderts¹⁾, berichtet, daß man nicht nur im Familienkreise abends Noëls sang, sondern sie auch in vielen Kirchen während der Weihnachtsmesse ausführte. Auch die weihnachtlichen Bittgesänge, das *querre Noël*, sind schon vor 600 Jahren erwähnt. Seit dem 16. Jahrhundert wandte sich die geistliche und weltliche Kunstdichtung mit Vorliebe der Gattung zu, und so gibt es seither eine Flut gedruckter Noëls, die die urwüchsigen Formen mehr und mehr verdrängen. François Villon sagt 1450: man singt so lange Weihnachtslieder bis Weihnachten endlich kommt. Den Grundstoff der Gattungen liefern natürlich die Erzählungen von den Hirten im Stalle zu Bethlehem, von den drei Weisen aus dem Morgenlande, von der Jungfrau und von Josef. Aber um diese Stoffe rankt sich eine Fülle von anekdotischen und alltäglichen Dingen, und selbst Spott, Witz und die Zote halten sich nicht fern. Wohl in keiner Gattung des französischen Liedes tritt die wechselseitige Durchdringung des Geistlichen und Weltlichen so sprechend zutage wie hier, und so ist es nicht verwunderlich, daß unter den Melodien sich viele berühmte Chansonweisen finden. Die Komponisten des 16. Jahrhunderts wie Pierre Certon, Du Caurroy, Jannequin und andere förderten die Gattung mit Vorliebe. Zu den berühmten Weihnachtsliedern gehört *Entre le bœuf et l'âne gris*, Ende des 17. Jahrhunderts veröffentlicht (vgl. J. B. Weckerlin: *Chansons pop. de France* I, S. 54 und Delvard II, S. 28). *Je suis le maître de la grange* läßt den Besitzer der Scheune mit dem hl. Josef feilschen wie einen französischen Hauswirt mit seinem Mieter. Der *Appel des bergers* geht nach der weltlichen Melodie *As-tu vu la bergère*, das dialogisierende *Je suis le maître* wählt die Weise des weltlichen Tageliedes *Reveille-vous, belle endormie*. *Dans le calme de la nuit* ist dem barocken Trinkliede *Puisque nous trouvons ici*, dem berühmten Traquenard-Liede nachgebildet; *Graces au petit Jesus* ist eine Nachformung von *Quand la bergère vient des champs*. Ich gebe die beiden Weihnachtslieder mit ihren weltlichen Vorbildern und ihren niederländischen und deutschen Abwandlungen.

Französisch — Niederländisch — Deutsch, 17./18. Jahrhundert.

Französisch. A. Geistliches Lied *Graces au petit Jesus*, 1619. — *Dank sei dem kleinen Kindlein wert*. Verkehrung des weltlichen Liedes *Quand le berger revient des champs*.

(Les rossignols spirituels, Valenciennes 1619, I, f. 110. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche lied*, II, 1905, S. 1756, Version II.)

B. Dasselbe Lied, 1619; *Sur l'air mondain: Quand le berger revient des champs*. (La pieuse alouette, Valenciennes 1619, I, f. 114. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche lied* II, S. 1756, Version III.)

C. Weltliche Fassung: *Quand la Bergère vient des champs*, 1711. — *Heimwärts vom Feld die Hirtin zieht*.

(Brunettes ou petits airs tendres, Paris 1711, III, f. 157, Chr. Ballard. — Fl. van Duyse: *Het oude Nederlandsche lied* II, S. 1758, Version VII.)

¹⁾ Mathias Tresch: *Evolution de la Chanson Française*, Paris 1926, I, S. 237

Niederländisch. D. *Weest nu verblyt*. — *Seid nun erfreut*. Vor 1626, auf den Frieden von Gent, 1576.

(A. Valerius: *Ned. gedenck-clanck*, Haerlem 1626, f. 86. — Fl. van Duyse, I. c. II, Nr. 458, S. 1755.)

Deutsch. E. *O unüberwindlicher Held, Sanct Michael*, 1623.

(Brachels Kölner Gesangbuch 1623, S. 45 und zahlreiche spätere katholische Gesangbücher. — Erk-Böhme, D. Ldh. III, Nr. 2089.)

1 2 3 4 5 6

A  Gra - ces au pe - tit Je - - sus Qui de là sus

B  Gra - ces au bon pe - tit Je - sus, Qui, de là - sus,
Dank sei dem klei - nen Kind - lein wert, Das uns be - schert.

C  Quand la Ber - ge - re vient des champs, Toûjours chantant, Toû -
Heimwärts vom Feld die Hir - tin zieht Und singt ihr Lied, Und

D  Weest nu ver - blyt, Te de - ser tyt, Wie dat ghy syt:
Seid nun er - freut Zu die - ser Zeit, Wer ihr auch seid:

E  O un - ü - ber - wind - li - cher Held, Sanct Mi - cha - el!

7 8 9 10

A  A bien dai - gné ve - nir ça bas,
No - é, No - é, No - é, trois fois,

B  { A bien dai - gné ve - nir ça bas,
{ No - é, No - é, No - é, trois fois,
{ Das sei - nen Weg zur Er - de fand,
{ Weih-nacht, o Weih - nacht, kommst du schon?

6a 6b

C  jours dan-sant: Sa que - nouil - let - te va fi - - lant,
tanzt ihr Lied: Dreht dann die Spin - del, webt ihr Kleid,

D  O - ver is nu'snachts droev duys-te - ren schyn;
Hin ist der Nacht trau-rig - dü - ste - rer Schein;

E  Komm uns zu Hilf, zieh mit zu Feld!

11 12 13 14 15 16

A Ren-dre la vi-e A nous ra-vi-e Par son tres pas
Rés-iou-ys-san-ce Par la Nais-san-ce Du Roy des Roys.

B Ren-dre la vi-e, A nous ra-vi-e. Par son tré-pas.
Ré-joü-is-san-ce, Pour la nais-san-ce, Du Roy des Roys.
Das Le-ben heil-te, Das uns ent-eil-te, Durch To-des-pfand.
O Freu-den-stun-den, Da uns ent-bun-den Ma-ri-ens Sohn.

C Tou-jours ber-ge-re, Tou-jours le-ge-re, Tou-jours bon temps.
Die Hüb-sche, Fei-ne, Die munt-re Klei-ne, Ver-gnügt all-zeit.

D Al on-se pla-gen In bly-de da-gen Ver-an-dert syn.
All uns-re Pla-gen In fro-he Ta-ge Ver-än-dert sein.

E

Hilf uns hie kämpfen, Die Fein-de dämpfen, Sanct Mi-cha-el.

Die französischen Fassungen unterscheiden sich nur zeitstilistisch. Die jüngere (C) — g-moll statt dorisch — erscheint noch schärfer pointiert, rhythmisch wie diastematisch. A, B und C gemeinsam ist jedoch das messende Gepräge im Abschreiten des Tonraumes, der Portatostil des Vortrags.

In der niederländischen Version (D) gerät alles dynamischer. Vorhalte, agogische Dehnungen (∧) treten in Erscheinung; die elementarmotivische, auf-taktige Gliederung treibt den rhythmischen Fluß voran. Vielfach werden die ur-sprünglichen Melodiespitzen übergipfelt, in die Höhe getrieben (↑); selbst der strukturebedeutsame Ambitus (f^2 — g^1) der Vorlage wird in T. 8 überschritten, wobei hier wie schon in T. 2 die Terz als Strukturelement hervortritt. An Stelle der rhyth-misch verdichteten Schlußformel (♩ | ♩ |) tritt eine zügige, aber weniger akzentuierte melismatische Kadenz.

Enger als die niederländische schließt sich die deutsche Fassung (E) der Weise an die älteren französischen Vorbilder an. Immerhin verrät sich in einigen Ab-wandlungen der tragende Formkreis II. Zusätzliche Auftakte, daher elementar-motivische Gliederung. Die Gleichförmigkeit des rhythmischen Bildes entspringt altd deutscher „Blockrhythmik“. In T. 7 Tilgung der dorischen Sexte (e^2), daher unvermittelte „Rückung“ im tonalen Raume vom Pentachord g^1 — d^2 zum höheren Quintbezirk b^1 — f^2 . Schichtmäßige Tonalitätsauffassung.

Französisch — Niederländisch, 18./19. Jahrhundert.

Französisch. A. *Puisque nous trouvons icy.* — Klar und hell ist hier der Wein. Air du traquenard, 1702, 1717, 1718, 1721.

(Christ. Ballard: Nouvelles parodies bachiques, Paris 1702, III, f. 147. — La clef des chansonniers, Paris 1717, I, f. 84, hrsg. von Christ. Ballard mit dem Texte *Quand on donne de l'amour.* — La princesse de Carizme, 1718. — Le Sage et d'Orneval: Le théâtre de la foire, Paris 1721, III, p. 117, Nr. 149 der Musikbeilage. — Wieder-abgedr. bei Fl. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied III, 1907, S. 2073.)

B. Neuere Variante der alten Traquenard-Melodie, Weihnachtslied. *Dans le calme de la nuit*, 1875. — In der Stille dieser Nacht.

(Dom Georges Legeay: Noël anciens, Solesmes, 1875, I, nr. 13, f. 26. — Wieder-abgedr. bei Fl. van Duyse, Het oude Nederlandsche Lied III, S. 2074.)

Niederländisch (flämisch). C. *Dry koningen, groot van macht*, 1856. — Drei der König', groß an Macht.

(E. de Coussemaker: Chants populaires des Flamands de France, Gent 1856, Nr. 31. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse, Het oude Nederlandsche Lied III, S. 2068 f., Fas-sung C. — Coussemaker notiert die Melodie volltaktig, van Duyse mit $\frac{3}{8}$ -Auftakt.)

D. Variante der vorigen Melodie. *Zoete kindetje*, 1879. — Sag, süß Kindelein.

(A. Lootens et Feys: Chants pop. flamands, 1879, Nr. 7. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied III, S. 2071, Fassung E.)

E. *Drij koningen rijk en groot*, 1890. — Drei Könige, reich und groß.

(Jan Bols: Honderd oude Vlaamsche liederen, 1879, Nr. 26. — Wiederabgedr. bei Fl. van Duyse, Het oude Nederlandsche Lied III, S. 2072, Fassung E.)

1 2 3 4

A Puis-que nous trouvons i-cy De quoi charmer le sou-cy:
Klar und hell ist hier der Wein, Brüder, laßt die Sor-gen sein:

B Dans le cal-me de la nuit S'est en-ten-du un grand bruit,
In der Stil-le die-ser Nacht Hör-te ich ein Klin-gen sacht,

C Dry ko-nin-gen, groot van macht, rey-zen-de by dag en nacht
Drei der Kö-nig', groß an Macht, Reisten fort bei Tag und Nacht,

D „Zoe-te kin-de-tje, weet gij wel, dat uw naam is Ma-nu-el?
„Sag, süß' Kin-de-lein, ob du weißt, Daß Im-ma-nu-el du heißt?

E Drij ko-ningen rijk en groot van macht, reis-den zoo bij dag en nacht;
Drei Kö-ni-ge reich und groß an Macht Reis-ten zu bei Tag und Nacht;

5 6 7 8

A Mes a-mis, tour à tour, Il faut boire, Il faut re-voi-re,
Freun-de ihr, scherzt und lacht, Froh und hei-ter, Trinkt nur wei-ter,

B U-ne voix plusieurs fois, Plus an-gé-li-que qu'humai-ne,
Und er-neut tönt es weit: Ei-ne en-gel-glei-che Stim-me;

door ber-gen, en bosch, en dal, om te zoe-ken in de hoe-ken,
 Ü-ber Ber-ge, Busch und Tal, In den Lan-den, Bis sie fan-den,

De drie ko-ningen die daarstaan, mo-gen zij wel bin-nen gaan?
 Die drei Kö-ni-ge, die da stehn, Dür-fen sie hin-ein wohl gehn?

o-ver berg en o-ver dal gingen zij zoe-ken in al-le hoe-ken,
 Ü-ber Berg und ü-ber Tal Suchen sie tä-ten, Forschten und späh-ten,

Mes a-mis, tour à tour, Il faut boi-re nuit et jour.
 Freunde ihr, scherzt und lacht, Trin-ket wei-ter Tag und Nacht!

U-ne voix plu-sieurs fois Don-nait gloire au roi des rois.
 Und er-neut tönt es weit: Lob dem Her-ren al-le-zeit.

door ber-gen, en bosch, en dal, om te zoeken den Heer van al.
 Ü-ber Ber-ge, Busch und Tal, Bis sie fanden den Herrn vom All.

„Wel ge-ko-men, en komt maar in, 't gaat hier al nar't kind-tjes zin;
 „Seid willkommen, kommt nur her-ein, Hier herrscht nur das Kin-de-lein;

O-ver berg en o-ver dal, naar den groo-ten God van al.
 Ü-ber Berg und ü-ber Tal, Nach dem gro-Ben Gott vom All.

't kin-de-tje, krijscht en 't kin-de-tje lacht, 't is ge-bo-ren,
 s'kin-de-lein kreischt und s'kin-de-lein lacht, 'sist ge-bo-ren,

't kinde-tje krijscht en 't kinde-tje lacht, 't is ge-bo-ren op Kerst-nacht.
 's Kindelein kreischt und 's Kindelein lacht, 'sist ge-bo-ren zur Christ-nacht.

Takt	Französisch		Niederländisch	
	A	B	C	D
1-4 Mitte	Tetrachordal ungrenzte Initialgestalt (a^1-e^1).			E
	Tetrachordal ungrenzte Entsprechung (e^2-h^1).	Tetrachordale Struktur etwas gestört durch harmonikalen Einschlag (19. Jahrhundert).	Entsprechung beginnt auf erreichter Höhe g^1 . Hochdrang, Raumausweitung zum Hexachord, Schichtung.	Zusätzlicher Initialauf-takt, elementarmotivische Gliederung, Verschiebung nach der Höhe. Keine Anritzhese, Variation.
4 Mitte bis 6 Mitte	Raummessende Bewegung im mittleren Tetrachord d^2-a^1 .	Wie A.	Überhöhung auf f^2 , höhere Kadenz d^2 .	Ansatz auf erreichter Höhe e^2 ; Schichtung; Überbietung: e^2 .
6 Mitte bis 8 Mitte	Mitteltiefes Tetrachord e^2-g^1 . Sinkender Grundduktus.	Wie A, jedoch Endton a^1 , tetrachordal voranweisend.	In zwei Elementarmotive zerlegt, labile, offene Kadenz, agogisch gedehnt.	Elementarmotivische Zerlegung, hohe Ansatzpunkte, labile Zwischenkadenz, agogisch gedehnt.
8 Mitte bis 10 Mitte	Wie T. 4-6 Mitte.	Wie T. 4-6 Mitte.	Überhöhung (f^2).	Überhöhung (e^2) Terzstruktur: $a^1-e^2-e^2$.
10 Mitte bis 12 Mitte	Absteigende Conclusio im Tetrachord e^2-g^1 .	Wie A, jedoch etwas harmonikal beeinflusst.	Emporstrebende Schlussüberbietung, hexachordale Weitung.	Ähnlich wie C und D, pentachordale Weitung, starker harmonischer Einschlag.
12 Mitte bis 20				Coda in Form von Variationen der Schlußakte. Überbietung: Gipfeltonansätze: e^2-f^2 Dehnung: T. 15-16.

Auch im älteren Liebesliede begegnet uns mitunter, wenngleich seltener, die Mischung des Profanen und des Religiösen. So in der oft genannten „Litanie des Amoureux“, dem burlesken Bittgebet eines heiratslustigen Mädchens, das mit den Worten beginnt:

„Kyrie, je voudrais,
Christe, être mariée,
Kyrie, je prie tous les saints,
Christe, que ce soit dès demain“ usw.

Trotz kirchlicher Verfemung hat sich das Liebeslied schon frühzeitig siegreich behauptet. Der Frauenkult der Troubadours und Trouvères, getragen von einer breiten heidnisch-chthonischen Unterströmung, bringt die bis auf den heutigen Tag gültigen Grundformen, die Hauptmotive und die Requisiten. Traditionelle Zeilen wie *Là-haut sur la montagne, Au jardin de mon père, Je me levay par un matin*, entstammen der poésie courtoise¹⁾. Oben auf dem Berge oder unten im Tal steht ein schönes Haus, aus dem drei schöne Jungfrauen heraussehen, oder ein Turm, worin ein schönes Mädchen Tag und Nacht weint; auf dem Berge oder im Garten wachsen Blumen: *la violette et le romarin, épine noire, l'oranger, un rosier*. Nach dem Vorbilde der altfranzösischen Romanzen und Pastourelles beginnen ungezählte Schäferlieder mit Zeilen wie: *Je me levay par un matin, avant le jour et m'en entray en un jardin*. Auch die stereotypen Schönheitsbezeichnungen wie *je la prins par sa main blanche* (... bei ihrer schneeweißen Hand ...), oder die erotische Symbolik des Grases, Zahlen-, Blumen- und Farbensymbolik entstammen diesem Kreise, vielleicht auch der formelhafte Hinweis auf die Autorschaft in der Schlußstrophe wie z. B.: *Qui a fait la chansonnette? — Un bon garçon d'Orleans* (entsprechend dem deutschen *Wer ist es, der uns das Liedlein sang? Ein Reutersmann*). In manchen Liebesliedern klingt altfranzösische Dialektik nach, das Wechselgespräch und der Minnezwist des débat amoureux, der altfranzösischen Pastourelle, der provenzalischen Tenzzone und cansó.

Französisch, 15./16. Jahrhundert. *Je suis trop jeunette*. — Für der Liebe Freuden.

In verschiedenen Chansonsammlungen enthalten, z. B. in Attainants Sammlung von 1529. (Gaston Paris und Auguste Gevaert: *Chansons du XV^e siècle*, Paris 1875, Nr. 22.)

Dorisch. Refrain-Chanson vom Renaissancetyp, mit geschmeidigem Ausgleich sprachgezeugter (deklamatorischer) und musikalisch-melismatischer Elemente. Tetrachordales Gerüst.

Je suis trop jeu-net - te Pour fai - re ung a - my,
Für der Lie - be Freu-den Bin ich noch zu klein,
Sy suis je bien pre - ste D'en faire ung jo - ly.
Doch wie ger - ne nennt' ich Ei - nen Freund wohl mein!

¹⁾ C. Brouwer: *Das Volkslied* ..., 1930, S. 141 ff.

166/734

S'il est a ma po - ste Il au - ra mon cœur
Will mein Herz ihm schen - ken, Wenn er mir ge - fällt:
Et lai - ré mon pé-re, Ma mé-re, mon fré-re, ma seur,
Dann lass' ich den Va-ter, Die Mut-ter und al - le Welt,
Et i - ray seu - let - te Au bois a - vec luy
Geh' mit ihm ein Weil-chen in den Wald hin - ein,
Cueil - lir vi - o - let - te Pour pas - ser en - nuy.
Pflük - ke mit ihm Veil - chen, Zeit - ver - treib wird's sein.

S'il me veut promettre et me tenir seur
D'estre seule amée, prisee, et de tout son cœur,
Jamais n'auray autre seulement que luy,
Pour roy, due ne conte qui vive au jour d'uy.

Wird er mir versprechen Und geloben treu,
Daß er mir verbunden Zu allen Stunden will sein,
Dann will keinen Andern Ich als ihn allein,
Herzog, Graf und König Und wer's sonst mag sein.

Westfranzösisch, im 19. Jahrhundert aufgezeichnet, jedoch Melodietyp des 16. Jahrhunderts. *Celui que mon cœur aime tant*. — Dem ich mein Herz in Liebe gab.
(Jérôme Bujeaud: *Chants et Chansons populaires des provinces de l'ouest* ..., 1886, t. 1, S. 270. — J. Tiersot: *Histoire de la chans. pop. en France*, 1889, S. 103. — Eine melodisch wie textlich abgewandelte Fassung gibt Jean Poueigh: *Chansons pop. des pyrénées françaises*, Paris 1926, S. 351 f. Hier verbindet sich ein in Zweisprachform gehaltener erzählender Text mit dem Anruf des gefiederten Liebesboten.)

♩ = 80.

Ce - lui que mon cœur ai - me tant,
Dem ich mein Herz in Lie - be gab,
Il est des - sus la mer jo - li - e,
Ist ü - bers schö - ne Meer ge - fah - ren.

Pe - tit oi - seau, tu peux lui di - re,
Vö - ge - lein klein, du magst ihm sa - gen,

Pe - tit oi - seau, tu lui di - ras
Sa - ge du ihm, Vö - ge - lein klein:

Que je suis sa fi - dèle a - mi - e
Treu will ich mei - ne Lie - be wah - ren

Et que vers lui je tends les bras.
Und vol - ler Sehn - sucht harr' ich sein.

Französisch. Morvan. 19. Jahrhundert. Melodietyp spätmittelalterlich. *Peut-être bien.* — Gut mag's wohl sein.

(J. Tiersot: Hist. de la chans. pop. en France, 1889, S. 102.)

Re-Modus (Dorisch) auf *g*¹. Die Hauptwerte der schön geschwungenen Linie sind durch tetrachordale Beziehungen miteinander verknüpft. Zwei Dreitaktgruppen treten mit fein ausgewogener Schlußkraft einander gegenüber. Man beachte auch die Bewegungsgegensätze im einzelnen: absteigende Eröffnung (Z. 1), aufsteigende Antwort (T. 4); aufsteigende Halbkadenz (T. 2—3), absteigende Schlußklausel (T. 5—6).

Langsam.

Peut — ê - tre bien que j'n'au - rai pas son cœur.
Gut mag's wohl sein, daß fremd mir blieb sein Herz.

Peut — ê - tre bien que j'n'au - rai pas son cœur.
Gut mag's wohl sein, daß fremd mir blieb sein Herz.

Ein däftiges Trinklied wie unser altes *Den liebsten Buhlen den ich han / Der liegt beim Wirt im Keller / Er hat ein hölzern Röcklin an / Und heift der Muskateller* kennt Frankreich kaum. Nur beiläufig, etwa als Eingang einer affaire d'amour, wird der Wein genannt, ein Kehrreim preist ihn als Freuden-

oder Unglückspender. Nicht als chanson populaire im engeren Sinne blüht das Trinklied, wohl aber als chanson de ville. Bis zum 19. Jahrhundert sang man häufig bei Tische, feierte Frankreichs guten Wein oder die altgeheilte Verbindung von Bacchus und Venus. *Airs a boire* und *Artillerie de table* nennen sich berühmte Sammlungen der älteren Zeit, in denen der Wein und seine Freuden besungen werden. Immerhin wußte auch ein nüchternes Gegenstück, ein Trinklied zum Lobe des Wassers, sich zu behaupten. Ein berühmtes, allerdings recht kunstnäblich geformtes Trinklied ist das *Qu'ils sont doux, vos jolis glouglous* aus Molières *Médecin malgré lui* mit der Menuettmelodie von Charpentier (1671, Delvard I, S. 35). Erinnerung sei auch an die bereits angeführte Traquenard-Weise. Vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts blühten die Parodies bachiques: beliebte Instrumentalstücke aus Opern von Lully, Colasse, Desmarests, Charpentier u. a. richtete man durch Textunterlegung zu Trinkgesängen her, ein Brauch, der auch in Deutschland (Sperontes) Nachahmung finden sollte¹⁾.

Ein vergleichsweise primitiver Bezirk des französischen Liedes tritt uns in den zahlreichen Arbeitsgesängen, Zunft- und Handwerksliedern entgegen. Unter ihnen bilden die mit der Arbeitsrhythmik verbundenen Gesänge der Spinnerinnen, Näherinnen, Obstpflückerinnen, die Lieder der Schmiede und Pflüger, die Gesänge beim Mähen und Treideln, charakteristische Bewegungsmotive aus. Freiere, melodisch ergiebigere und ästhetisch höhere Formen finden sich unter den Hirtenweisen und den langgezogenen melismenreichen Gesängen der Ackersleute und Viehtreiber. In La Bresse führen sie den bezeichnenden Namen Chansons à grand vent. Ihre melodische Grundlage ist allerdings nicht so urtümlich wie etwa in den Hirtenweisen Skandinaviens und der Alpenländer, dafür treten Melismatik und Tonartgefige des gregorianischen Chorals oft stark hervor.

Französisch. La Bresse. Gesang des Ochsentreibers. *Bouvi, bouvi.*

(J. Tiersot: Chans. pop. en France, S. 159.)

Langsam, rhythmisch frei.

Bou - vi, bou - vi, la - bo - re te bin dra?

— Que m'dé - te vou, mon - su: que me de beu son - na?

La mar - ti - nè - se, lan la, La la la la la lan la.

„Ochsentreiber, Ochsentreiber, fleckt dir die Arbeit?“ — „Was sagt ihr mir, Herr: meine beiden Ochsen sind schwarz? La martinèse, lanla usw.“

¹⁾ Vgl. Ph. Spitta: Zur Geschichte der Musik, Berlin 1892, S. 235 ff.

Den Arbeitsliedern im engeren Sinne lassen sich die bekannten Straßenschreie, die musikalischen Ausrufe der Straßenhändler, Ausbesserer usw. zur Seite stellen, denen schon Jannequin eine seiner berühmtesten Chansons widmete.

Hirtinnenrufe zum Austreiben der Herden aus Poitou überlieferte uns ein alter Chronist, Jacques du Fouilloux, in seinem *Traité de vénerie* (mitget. von Champfleury: *Chans. pop. des Provinces de France*, Paris 1860, S. 106, 109, wiederabgedr. bei W. Scheffler: *Die französische Volksdichtung und Sage II*, 1885, S. 261). Verhältnismäßig kleiner Umfang, Reperkussionsmelodik und tetrachordale Fügung unterscheiden diese Rufe wesentlich von den Rufen und Almschreien der deutschsprachigen Alpenbevölkerung.

Ammen- und Wiegenlieder, Kinderreigen und Spiellied zeigen im wesentlichen dieselben Grundzüge nur in vereinfachter, oft verengter Form wie die übrigen französischen Liedgattungen. Es wäre verfehlt, diesen Liedern ein sonderlich hohes Alter zuzuschreiben. Lediglich einige Languedoc-Formen muten urtümlich an, besonders eine Melodie mit Wechselleitönen mit dem Tonvorrat $d^2 c^2 h^1 b^1 a^1 \boxed{g^1} f^1$, in der eine alte vorgregorianische Spielmannsweise sich erhalten haben könnte (Achille Montel und Louis Lambert: *Chants pop. du Languedoc*, Paris 1880, S. 212, Nr. XXXIX). Im übrigen zeigt auch der Süden viele neuere gemeineuropäische Formen, so z. B. die an deutsche Kinderliedtypen *g g a / g e* und *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* anklingenden, allerdings tetrachordalisierten Weisen Nr. LV und XVIII der genannten Sammlung. Von der berühmten Chanson *Sur le pont d'Avignon* (16. Jh.) sind im Kindertanzlied (Delvard I, S. 32) nur die Eingangsworte geblieben, die Melodie gehört dem 18. Jahrhundert an. Das nicht minder bekannte *Au clair de la lune* (Delvard II, S. 1) entstammt textlich wie musikalisch dem 17. Jahrhundert. Wiegenlieder wie *Dodo l'enfant do* (E. Rolland, *Rimes et jeux de l'enfance*, Paris 1883, S. 3ff.) und eine ganze Reihe von Tanzliedern wie z. B. *Marie, trempe ton pain* (Delvard I, S. 54) haben sich als abgesunkene Contretänze der Zeit um 1700 erwiesen. Das Kindertanzlied *Giroflé-Girofla* (Delvard I, S. 38) vom Anfang des 19. Jahrhunderts verwendet eine Gavottenmelodie im Stile des 17. Jahrhunderts, textlich enthält es bekannte Formeln der alten erotischen Chanson, wie z. B. *J'irai aus bois seulette — Cueillir la violette*. Mit dem Schein kindlicher Naivität spielt das bekannte Liebeslied des 18. Jahrhunderts *Ah vous dirai-je maman*, das sich auch in Deutschland (melodisch abgewandelt) zum echten Kinder-spielliede fortentwickelte (*Morgen woll'n wir Hafer mäh'n*, Schullied *Alle Vögel sind schon da*). Dieselbe Melodie hat *Père capucin, savez vous danser?* (Delvard II, S. 37.) Selbst die Lieder der Revolutionszeit *La capucine* (Delvard I, S. 33, E. Rolland: *Rimes et jeux de l'enfance*, 1883, S. 60) und die *Carmagnole* klingen im Kindertanz nach. Das Potpourriartige, oft Sinnlose des Textes und die Geringfügigkeit des Tonvorrats hat das französische Kinder- und Wiegenlied mit den entsprechenden Gattungen anderer europäischer Völker gemeinsam; dennoch prägt es vor allem melodisch, in der Kadenzbildung, die typischen Grundzüge, das Raum- und Zeitmessende, die gegensätzliche Rhythmik und die eckig-spitzige Bewegungsart des französischen Liedes in nicht mißzuverstehender Weise aus. Wiederum mag ein

Melodievergleich erweisen, wie auch im primitiven Bereiche die nationalen Grundhaltungen unveräußerlich vorgegeben sind.

Deutsch—Französisch, 20. Jahrhundert.

Deutsch. A. *Es regnet auf der Brücke*.

(Johann Lewalter: *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Kassel 1911, Nr. 262.— Verbreitetes Schullied des 19. Jahrhunderts mit dem Text Hoffmanns von Fallersleben: *Ein Männlein steht im Walde*. Textlich bildet der Kinderreim wohl einen Abkömmling des alten niederdeutschen Liebesliedes [Paul Alpers: *Die alten niederdeutschen Volkslieder*, Hamburg 1924, S. 194, Nr. 99]:

It regent up der Brugge,
trut Leef, it en is nicht nat.
Heinch, heinch!
We sines Leves nicht en hat,
de hat grot Ungemack.

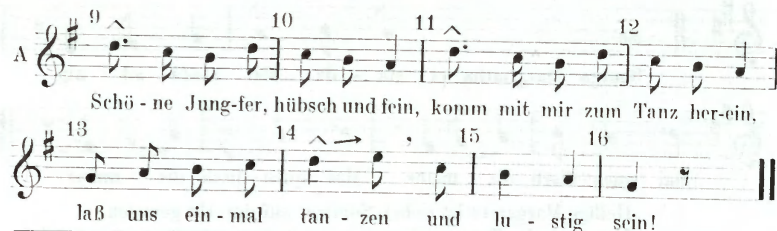
Vgl. auch das altniederländische *Het reghende seer end ick wert nat* bei E. Mincoff-Marrige: *Souterliedekens*, 's-Gravenhage 1922, Nr. 40.)

Französisch. B. *Adisias ma maire*. — *Mütterlein, leb' wohl du*.

(Louis Lambert: *Chants et Chansons populaire du Languedoc*, Bd. II, Paris 1906, Nr. XXXIII.)

Ob Entlehnung vorliegt oder selbständige Parallelbildung, läßt sich nur schwer entscheiden. Georg Schläger, der in den Anmerkungen zu Lewalters Kinderliedsammlung (S. 339) auf die französische Melodie hinweist, entscheidet sich für die zweite Möglichkeit. Es bleibt allerdings zu bedenken, daß gerade deutsche Kinderlieder, vielleicht im Gefolge der deutschen pädagogischen Schulen, durch den Kindergarten usw. nach fast allen europäischen Ländern wanderten. Eine melodiastilistische Vergleichung erscheint jedoch in jedem Falle lohnend. Zwischen A und B vermittelt übrigens der Anfang eines Kinderliedes aus den französischen Pyrenäen *Janetoun jielabo* (Jean Poucigh: *Chansons pop. des pyrénées françaises*, Bd. I, Paris 1926, S. 75).

The image shows a musical score for two songs. The first song, 'Es regnet auf der Brücke' (A), is in 2/4 time and has a tempo marking of 'Moderato'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Es reg-net auf der Brük-ke, und ich wer-de naß, ich'. The second song, 'Adisias ma maire' (B), is also in 2/4 time and has a tempo marking of 'Moderato'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'A - dis - sias ma mai-re, me vei-rés pas pus; Müt - ter - lein leb' wohl, du siehst mich nun nicht mehr; hab' noch was ver - lo - ren und weiß nicht was. Par - tis - se dis - sa - te, re - ven - drai di - lus. Sams - tag reis' ich, Mon - tag schon zu - rück ich kehrt!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.



Takt	Deutsch (A)	Französisch (B)
1	Emporstrebender Auftakt. Emporgreifende Bewegung.	Auftaktlos. Tonrepetitorische Verfestigung des Grundtons.
2	Offene, vorwärts- und aufwärtsweisende Endung, agogische Dehnung. Achtelaufakt nach Zäsur.	Pentachordal gebundenes Schreiten. Auftaktlos.
3—4	Abstieg aktiv. Terz h^1 ist betont; Schichtung.	Abstieg pendelnd im Tetrachord e^2-h^1 .
5—8	Wie 1—4.	Durchmessen des hexachordalen Gesamttraums. Verknüpfung der drei Tetrachorde e^2-h^1 , d^2-a^1 , c^2-g^1 .
1, 3, 5	Schlichte Achtelrhythmik.	Rhythmisch geschärfte Phraseneinsätze.
9—12	Mittelteil mit dem Gepräge eines Generalauftaktes zur	
13—16	Reprise, die daher als Überbietung wirkt.	

Die französischen Wiegen- und Ammenlieder erreichen kein höheres Niveau, sie zeugen jedenfalls nicht, wie etwa das rumänische, italienische oder spanische Wiegenlied, von einem höheren Schöpfungstum der Frau. Primitiv (zwei- bis dreitönig) und sicher ursprünglicher als der nordfranzösische ist der Languedoc-Wiegenliedtyp (Nenna-Nenna), den die Sammlung von Achille Montel und Louis Lambert (*Chants pop. du Languedoc*, 1880) reich belegt. In der altkeltischen Kultur müssen die Frauen schöpferischer hervorgetreten sein. Das zeigen nicht nur die Überreste des altkeltischen Liedes: auf dem Konzil zu Châlons (650) bedrohten die Bischöfe die Frauen mit Stäupung wegen ihrer leichtfertigen Gesänge, die sie sogar in die Kirche trugen. Noch aus dem 12. Jahrhundert wird uns von solchen weiblichen Scherzliedern (*nugaces cantilenae*) berichtet, mit denen die Frauen in der Normandie die Sakralgesänge der Männer beantworteten¹⁾.

Die Beziehungen zwischen der französischen Liedweise und der Körperrhythmik des Tanzes sind von alters her eng geknüpft. Schon die modalen Zeitformen der Ritterzeit entspringen in letzter Linie gewiß einem neuen Körpergefühl, das in den mannigfachen Tanzgattungen des 11.—14. Jahrhunderts seinen Ausdruck fand. In einem gewissen Gegensatz zur Kunst

¹⁾ J. L. Ideler: *Geschichte der französischen Nationalliteratur*, Berlin 1842, S. 195.

der Troubadours, vielleicht als Fortbildung älterer bauerlicher Reigentänze, entfalten sich die vorzugsweise bürgerlich-anonymen Tanzgesänge der *rondeaux*, *virelais*, *ballades*, *chants royaux*. Diese neuen Hauptgattungen mit festem metrischem Gefüge erscheinen zuerst im 13. und 14. Jahrhundert in Nordfrankreich. Aber ihre Grundform, der Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger, mag schon in älteren *danses de carole* lebendig gewesen sein. Die kunstmusikalische Entwicklung des Spätmittelalters und der Frührenaissance förderte allerdings jahrhundertlang eine dem Akzentprinzip entgegengerichtete Form melodischer Bewegtheit. In vielen Chansons des 15. und 16. Jahrhunderts geht das Grundbestreben dahin, zwischen den körperrhythmischen, tänzerischen Impulsen und der mehr schwebenden Bewegtheit des A-cappella-Stils einen Ausgleich zu finden. Aber mehr und mehr verschiebt sich seit dem 16. Jahrhundert der Schwerpunkt nach der Seite des körperrhythmischen Betonungsstoßes, und dieser Richtung entspricht es völlig, wenn die instrumentalen Tanztypen zusehends auf den melodischen Umriß der Liedweisen einwirken. Im 16. Jahrhundert sind da vor allem die Renaissanceetänze wie *Bransle* und *Basse dance* zu nennen, seit dem 17. Jahrhundert verlagert sich der Schwerpunkt vom Gesellschaftstanz mehr auf die *ballets de cour* mit ihren Tanzpantomimen, den Vorläufern der französischen Tanzoper. Es ist ja sicherlich nicht zufällig, daß die reiche Fülle der europäischen Gesellschaftstanztypen seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert vorzugsweise von Frankreich her ihren Ausgang nimmt oder doch zum mindesten allgemeingültige Prägung gewinnt. All jene aus der Geschichte der instrumentalen Suite bekannten Gattungen und Formen wie *Pavane*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Passepied*, *Rigaudon*, *Gavotte*, *Menuett*, *Anglaise* usw. haben ihre vokalen Gegenstücke. So findet man etwa, um nur einiges zu nennen, Vordeutungen der typischen — angeblich von Lully erfundenen — Menuettrhythmik in dem Tanzlied *Hier au matin* der Sammlung *Recueil des plus belles chansons de danse de ce temps* um 1615 (wiederabgedr. bei J. Tiersot: *Hist. de la chans. pop. en France*, 1889, S. 78). Der barocke Gavottenrhythmus spiegelt sich in Liedern wie: *Quand j'étois chez mon père* (*Les Rondes, chansons à danser*, Ballard 1724; wiederabgedr. bei Tiersot, l. c. S. 53). Die beliebten „*brunettes*“ *ou recueils de petits airs tendres mêlés de chansons à danser* des Rokoko sind hauptsächlich instrumental gezeugte Tanzlieder, zum Teil einfach Textierungen instrumentaler Opernmelodien. H. Morf (l. c. S. 154) gliedert die französischen Liedgattungen in zwei große Hauptgruppen: 1. Reigen- oder Tanzlieder, 2. einfache Singlieder (*chansons simplement chantées*): eine Einteilung, die wiederum die Bedeutsamkeit des Tänzerischen unterstreicht, wobei überdies noch zu berücksichtigen bleibt, daß viele einfache Singlieder nachträglich oder gelegentlich zu Tanzliedern werden können.

Diese tänzerische Grundbewegtheit klingt selbst noch im städtischen Straßenlied der neueren Zeit nach. Schaubühne, Singspielhalle, Kaffeehaus sind seine Heimstätten, die Montmartredichter seine Urheber. „Schnell und ohne sich zu zieren, singt alles mit und jeder Anwesende wird von der allgemeinen Lustigkeit mitgerissen“¹⁾.

¹⁾ Ed. Wechssler: *Esprit und Geist*, Bielefeld und Leipzig 1927, S. 108.

Das deutsche Lied bei den Rätoromanen und in der welschen Schweiz¹⁾.

Der rätoromanische Sprachstamm, dem ziffernmäßig etwa fünf Hundertteile der Schweizer Bevölkerung angehören, wird bekanntlich der Gruppe romanischer, d. h. aus dem Vulgärlatein entsprossener Mundarten zugerechnet. Viel weniger durchsichtig sind die stammhaft-rassischen Grundlagen. Als Grundstock der rätoromanischen Bevölkerung gilt das alte, nahezu geschichtslos verschollene Volk der Rätier, das zur Zeit der Römerherrschaft schon von keltischen, vielleicht auch etruskischen Bevölkerungselementen durchsetzt war. Die römische Eroberung (15 n. Chr.) bedeutete in sprachlicher Hinsicht völlige Romanisierung. Durch die alemannischen und bajuvarischen Siedler wurde das alte Bergvolk auf einige „Sprachinseln“ zurückgedrängt, teils auch sprachlich germanisiert. Man unterscheidet heute zwei Hauptgruppen romanischer Mundarten: das Romanische der Rheintäler und das Ladinische des Engadin. Wenn man von den splitterhaften ladinischen Gruppen in Südtirol absieht, so umfaßt der Lebensraum der Rätoromanen in der Hauptsache das Vorderrheintal im Westen und das Oberinntal im Osten des Kantons Graubünden.

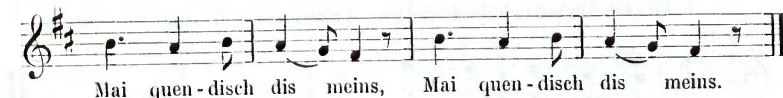
Rätoromanisches Altgut mag in manchen mythisch-zauberischen Kinderliedtexten, in Totenklagen und Brauchtumsliedern wie dem Winteraustreiben (Fastnachtsgesängen), auch in der Tierfabel verborgen liegen. Im ziemlich verbreiteten Spott- und Rügeliede tritt der satirische Sinn des Rätoromanen in Erscheinung. Liebeslied, Ballade, historisch-politisches Lied schließen sich enger an die älteren und jüngeren gemeineuropäischen Vorbilder an. Das urtümlichste Stück ist wohl das mythische Lied von der heiligen Margarete: *Canzun de sontgia Margriatha*²⁾. Die Heilige erscheint hier als Stellvertreterin einer älteren rätischen Erd- oder Mondgöttin; ein lateinisches Loblied nennt sie geradezu Lucina. Das Lied erzählt, wie sie nahezu sieben Jahre auf einer Alp als Hirte dient. Der Hirtenbube bemerkt eines Tages, daß sie Weib ist. Da er das Geheimnis preisgeben will, so läßt ihn die Heilige drei Klaffer tief in die Erde versinken. Sie selbst aber nimmt Abschied von der Alphütte, den Kühen, der Quelle, dem Abhang. Fortab dorren die Kräuter, das Ende des goldenen Zeitalters, des „Milchzeitalters“, ist gekommen. Die zugehörigen Singweisen, deren altertümlichste hier Platz finden mag, sind litaneiartig, wahrscheinlich mittelalterlich.

Rätoromanisch. *La Canzun de Sontgia Margriatha*. — Lied von der hl. Margarete.

(C. Decurtins: Rätoromanische Chrestomathie, III. Bd.; Romanische Forschungen, Bd. XIV, 2. Abt., Erlangen 1903, S. 20, Nr. 66. — Text: Chrest. II, S. 238ff.)

¹⁾ Dieser Abschnitt wurde in der „Musik“, Jg. 29, Heft 10, 1937, S. 678ff (gekürzt) veröffentlicht.

²⁾ Ausführliche Besprechung von C. Decurtins: Rätoromanische Lit.; Gustav Gröbers Grundriß der romanischen Philologie, II. Bd., 3. Abt., Straßburg 1901, S. 220f.



Heilige Margareta ist sieben Sommer auf der Alp gewesen,
Nur fünfzehn Tage weniger,
Nur fünfzehn Tage weniger.

Daß im Rätoromanentum ein altes Bevölkerungs- und Rasselement fortlebt, zeigt der „Bewegungsstil“ rätoromanischer Sprach- und Musikformen. Deutlich hebt sich der tragende Formkreis von alemannischer und italienischer Art ab. Das Eigenständige rätoromanischen Singens tritt uns heute hauptsächlich in Rhythmus, Vortragsweise und in der Aufteilung des Tonraums entgegen. Kaum erfaßbar ist hingegen eine Melodiesprache von eigenem Wuchs. Die Melodien und Texte sind zum allergrößten Teil nichts anderes als Umbildungen deutscher, italienischer und französischer Vorbilder. Den breitesten Raum nehmen wohl deutsche Liedweisen des 18. und 19. Jahrhunderts ein. Diese kulturelle Überfremdung erklärt sich in erster Linie aus der eigentümlichen Sitte des zeitweisen Auswanderns und Wiederheimkehrens. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wanderten die Rätoromanen scharenweise nach Norden, Süden und Westen, verdienten sich dort ihren Lebensunterhalt und kehrten im Alter nach der Heimat zurück. Auf diese Art sind große Mengen deutschen, italienischen und französischen Liedgutes zugewandert. Außerdem ist zu bedenken, daß Splitter- und Restvölker fast immer einem besonders starken „Kulturdruck“ der umliegenden Nationen ausgesetzt sind; einen Vergleichsfall bieten etwa die Slowenen dar. Am stärksten macht sich der deutsche Einfluß im Gebiet des Vorderrheins geltend.

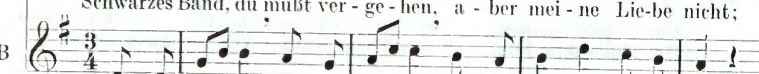
Besonders beliebte Melodien deutscher Abkunft sind: *Taler, Taler* = *Fuss empo 'na tgamutschetta* (Th. Dolf: *Las melodias della canzuns popularas da Schons...* rimnadas da T. D.; *Annales da Società Retoromantschs*, Bd. 43, 1929, S. 141, Nr. 1); *Es ritten drei Reiter* = *Ei jova treis schneiders* (Dolf, l. c. Nr. 21); *O Straßburg* = *O chera, o bella* (Die Schweiz die singt, 1932, S. 128, Nr. 76); *Kommt ein Vogel geflogen* = *Dunna, dunna va a casa* = *Cur jau mavel tiers mia car* (Decurtins, Rätorom. Chrest. Bd. III, S. 10, Nr. 34. — Dolf, l. c. Nr. 6); *Schwarzes Band* = *Tgei fortuna ei la mia* (Decurtins, l. c. Nr. 10); *Adam hatte sieben Söhne* = *Leis mi favorir* (Decurtins, l. c. Nr. 82). An älteren deutschen Vorbildern nennt Alfons v. Flugi (Die Volkslieder des Engadin, Straßburg 1873, S. 30f.) *Es steht ein Lind im tiefen Tal* = *Suot ün bel bösch stant duos amants*; *Es ist ein Schnee gefallen* = *Id ais gnieu gio la naio*; *Warum bist du denn so traurig* = *Chera, perché st usche smissa*. Viele zwei- und dreistimmige Lieder, nach deutschem Vorbild harmonisiert, und sogar vereinzelt Jodler nahm W. Siehardt im Sommer 1936 in Mathon auf. (Verzeichnis der Magnetophon-Aufnahmen im Anhang seiner Arbeit: *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, SVKMw Bd. 2, Berlin 1938.)

Zwei Beispiele mögen das Schicksal von Deutschland ausgehender Wandermelodien näherhin beleuchten. Das Lied *Schwarzes Band*, du mußt vergehen ist textlich wie melodisch dem Bildungskreise des deutschen Spätbarock

(Anfang des 18. Jhs.) entwachsen. Die Schlußzeile der ersten Strophe lautete ursprünglich moralisierend: „Zur Erkenntnis meiner Pflicht“. Im volkläufigen Umsingen wurde sie daher, wie es gewöhnlich dem Bildlos-Gedanklichen in der Volkskunst ergeht, bald ausgeschieden. (Die anderen Strophen geben Erk-Böhme im Liederhort II, Nr. 720.) Die Melodie gehört zu den heute im binnendeutschen Raume fast ausgestorbenen Liedweisen, häufiger findet sie sich noch bei den nordöstlichen Randvölkern, z. B. in Finnland, wie denn überhaupt Randgebiete älteres Liedgut oft länger zu bewahren pflegen als das Ausgangsland. So erklärt sich wohl auch das Fortbestehen der Melodie im rätoromanischen „Rückzugsgebiete“ (rätoromanische Fassung nach Decurtins Nr. 10.)

A 

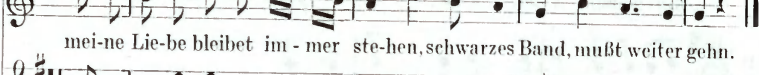
Schwarzes Band, du mußt ver-ge-hen, a-ber mei-ne Lie-be nicht;

B 

Tgei for-tu-na ei la mi-a De pu-der cheu oz Tei ver;



mei-ne Lie-be bleibt im-mer ste-hen, schwarzes Band, mußt weiter gehn.



Fuss ei er la ve-glia Ti-a, Sche vess jeu in grond pla-scher.

B. Wie groß ist mein Glück,
Dich heute hier sehen zu können;
Wäre es auch dein Wille,
So hätte ich große Freude.

Wenn man die beiden Lesarten näher ins Auge faßt, so erscheint die rätoromanische Fassung sogleich als eine stilgeschichtlich spätere. Sie hat nur noch wenig von der barocken Gehaltenheit der Vorlage. Die Verbreiterung der Harmonieflächen und der Terzschluß deuten auf das Ende des 18. oder den Anfang des 19. Jahrhunderts hin. Auf derselben Linie liegen die Veränderungen in der rhythmischen Grundbewegtheit. Zu A ließe sich ein gut passender Generalbaß hinzufügen, zu B kaum noch. Es wäre wohl denkbar, daß sich zwischen A und B eine spätere deutsche Fassung, etwa aus der Zeit um 1800, als Übergangsform einschleibt.

Über diese hauptsächlich zeitgebundenen Verschiedenheiten hinaus treten indessen andere Merkmale zutage, die in der musikalischen Wesensart des tragenden Volkstums begründet sind. Es handelt sich um Unterschiede, die beim Vergleich größerer Melodiegruppen unabhängig von den zeitverwurzelten Besonderheiten Ausdruck finden. Gegenüber der gerundeten, gleichsam in langen Bögen ausschwingenden Melodiefassung der deutschen Weise erscheint die rätoromanische Art eckig bewegt. Spürt man in A eine stetig vorantreibende, vorwärts- und aufwärtsdrängende dynamische Unterströmung, so erweckt B eher den Eindruck der Starre und Verfestigung.

Selbst die einzelnen Töne fallen bei sinngerechtem Vortrag verschieden aus: im Deutschen ziehend, strömend, im Rätoromanischen fast blockhaft fest. Hier ist der Tonraum gleichsam ein feststehendes Gerüst, das von der Melodiebewegung bei starker Betonung des Einzelschrittes entfernungs-schätzend durchmessen wird. Dort bildet und erneuert sich der Raum fortschreitend, im Vollzuge. Ähnlich steht es um Rhythmik und Phrasierung. Im Einklang mit der Textunterlage bildet die deutsche Liedweise ihre Melodieglieder in fortschreitender Vergrößerung, indem sie ständig erweiterte Zeilenstrecken übergreift. Demgegenüber spürt man in B nur ein gleichförmiges Pulsieren, ein Abstecken der Zeitstrecken nach einförmigem Grundmaß.

Daß es sich hier nicht um ein zufälliges oder willkürliches Zersingen, sondern um tieferliegende, volksorganisch verwurzelte Gesetzmäßigkeiten handelt, tritt vielleicht noch deutlicher an dem folgenden Beispiel zutage. Die deutsche Liedweise *Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*, eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts, ist eine der beliebtesten und verbreitetsten Wandermelodien, die Deutschland zu den östlichen und südöstlichen Grenzvölkern entsandte. Sie findet sich darüber hinaus auch im Rätoromanischen und in der welschen Schweiz, in Frankreich, Belgien und den Niederlanden. Der rätoromanische Text (B) knüpft offensichtlich an den deutschen (A) an, wogegen die westschweizerische Fassung (D) einen auch in Deutschland bekannten Stoff in etwas parodistischer Form behandelt: die Rückkehr des Soldaten zu seiner Frau, die mittlerweile einen anderen geheiratet hat. Joh. Bolte¹⁾ hält es für wahrscheinlich, daß die Dichtung unter dem Einfluß der napoleonischen Kriege in Frankreich entstand und von dort nach Osten und Süden drang. Ein deutsches Seitenstück, das textlich der französischen Fassung ziemlich genau entspricht, melodisch eine oldenburgische Variante der Reitermelodie darstellt, drucken Erk-Böhme im Liederhort I, Nr. 191 ab. Für deutschen Ursprung spricht es, daß die französischen Fassungen (vgl. Tiersot, *Hist. de la chans. pop. en France*, 1889, S. 18 und Puymaigre, *Chants pop. rec. dans le pays Messin*, 1881, I, S. 65f., wiederabgedr. bei Jakob Ulrich, *Französische Volkslieder*, Leipzig 1899, Nr. 71. — Julien Tiersot: *Chansons pop. recueillis dans les alpes françaises*, Grenoble 1903, S. 133f.) vorzugsweise in den Ostprovinzen des französischen Sprachgebietes (Vogesen, Westschweiz) beheimatet sind. Einen ähnlichen Text *Quand le marin revient de guerre tout doux* mit selbständiger, nur ganz flüchtig an die Reiterweise anklingender Melodie veröffentlicht M. Delvard (*Vieilles Chans. de France*, 1928, S. 8f.). Diese erscheint wiederum als Variante zum *Brave Marin* bei Bujeaud II, S. 93; wiederabgedr. von H. Morf (*Das französische Volkslied*; Arch. f. d. Studium der neueren Sprachen, Bd. III, 1903, S. 144) und Wilhelm Scheffler (*Die französ. Volksdichtung und Sage II*, 1885, S. 72f. Vgl. auch Charles Beauquier: *Chans. pop. rec. en Franche-Comté*, 1894, S. 106f. und André Bruel: *Chans. pop. de l'Anjou, Angers o. J.*, S. 193ff.) — Mathias Tresch (*Evolution de la chans. française*, Paris 1926, I, S. 387) hält westfranzösischen Ursprung des Liedstoffes für wahrscheinlich. Trotz französischer Rhythmisierung und Textierung kommt eine belgische Fassung (Ernest Closson:

¹⁾ Joh. Bolte: Zum deutschen Volksliede; Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde, Jg. 12, 1902, S. 215f.

Chans. pop. des provinces belges, Brüssel 1905, S. 196, Nr. 182) der deutschen Melodie am nächsten; zusammen mit van Duyses Angabe „een onzer meest populaire liederen“ ein Hinweis auf den mutmaßlichen Wanderweg: Deutschland — Niederlande — Belgien — Ostfrankreich. Älter als die oldenburgische Fassung dürfte eine Lesart (C) aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Dnjepr sein, die V. Schirmunski (Das Deutsche Volkslied, 33. Jg., 1931, S. 9f., Nr. 5) mitteilt. Auch dieser Text handelt von des Soldaten Heimkehr. An Stelle des „Hurra“-Zeilenschlusses tritt hier das ironische „Kuckuck“. Für deutschen Ursprung des Liedes im 18. Jahrhundert sprechen die Siedlungsgeschichte — die Kolonie Jamburg wurde 1793 von deutschen Kolonisten gegründet, die bereits 1765–66 nach Rußland eingewandert waren — und die schon von Schirmunski verzeichnete Erfahrung, daß der Jamburger Liederschatz sehr altertümlich und reich an „verklungenen Weisen“ ist. Im Melodischen scheint vor allem die Quarte (c^2) an Stelle der Quint in dem „Kuckuck“ bzw. „Ade“ einer älteren, vorzugsweise im 18. Jahrhundert beheimateten Lesartengruppe anzugehören. (Vgl. etwa die Fassung *Es reitet ein Edelmann über die Brück', Adje!* bei Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, 1855, Nr. 4). Auch die mir bekannten dänischen, tschechischen, südslawischen Abwandlungen stimmen in diesem Punkte größtenteils überein. So wird man also die Fassung C oder eine ihr nahestehende Form als mutmaßliches Vorbild der ostfranzösischen Gruppe betrachten dürfen. An neueren, stärker umgesungenen Fassungen der Reitermelodie in Verbindung mit dem Text *Rückkehr des Soldaten* nenne ich noch: Hoffmann-Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842, Nr. 228, Ernst H. Wolfram, Nassauische Volkslieder, Berlin 1894, Nr. 70a und Erich Seemann, Die Volkslieder in Schwaben; Schwäbische Volkskunde, Stuttgart 1929, S. 69, Nr. 54. Wolfram bringt unter Nr. 466 eine gleichfalls stark veränderte Melodiefassung mit dem Scherztext *Des Abends wenn ich früh aufstehe*, die indessen noch das Kuckucksmotiv bewahrt. Eine üppig wuchernde Variantenbildung — textlich wie melodisch — zeigt die Lothringer Sammlung von Louis Pinck, Verklingende Weisen Bd. I, S. 153, 241, Bd. II, S. 165, 169, 291.


A 
 { Es rit - ten drei Rei - ter zum To - re hin - aus, a - de! }
 { Feinslieb - chen das schau - te zum Fen - ster hin - aus, a - de! }


B 
 Ei fo - va treis schneiders ca ma - van a spaß, a - de,
 Es wa - ren drei Schneider, die gin - gen spa - ziern, a - de,

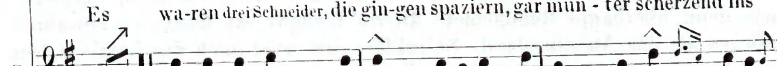
C 
 { Es reist ein Ma - tro - se vom Krie - ge heim, Kuckuck,
 { Bei ei - ner Frau Wir - tin da kehrt er ein, Kuk - kuck. }

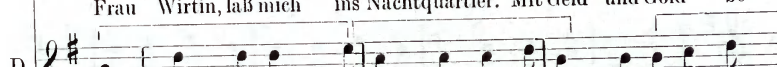
D 
 1. Un jeun' sol - dat revient de guer - re, Hourra!
 1. Heimkehrt vom Krieg ein junger Rei - ter, Hurra!

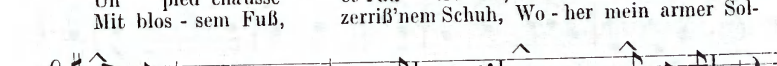
166/147

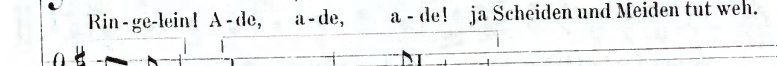
A 
 Und wenn es denn soll ge - schie - den sein, so reich mir dein golde - nes

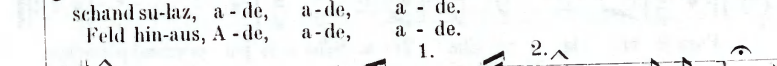
B 
 ei fo - va treis schneiders ca ma - van a spaß dad in plaun o - ra fa -
 Es wa - ren drei Schneider, die gin - gen spa - ziern, gar mun - ter scherzend ins

C 
 Frau Wirtin, laß mich ins Nachtquartier. Mit Geld und Gold be -

D 
 Un pied chaussé et l'au - tre nu; Pauvre sol - dat, d'où
 Mit blos - sem Fuß, zerriß' nem Schuh, Wo - her mein armer Sol -

A 
 Rin - ge - lein! A - de, a - de, a - de! ja Scheiden und Meiden tut weh.

B 
 schand su - laz, a - de, a - de, a - de.
 Feld hin - aus, A - de, a - de, a - de.

C 
 zahl ich dir, Kuckuck und Kuckuck und Kuckuck. Frau kuck und Kuckuck und Kuckuck.

D 
 re - viens - tu? Hourra, hourra, hour - ra!
 dat, kommst du? Hurra, hurra, hurra!

- C.
2. „Soldat, setz' dich wohl an den Tisch“ — Kuckuck.
 „Frau Wirtin, trag' auf gebratene Fisch
 Und auch ein Gläschen Wein oder Bier.“
 Kuckuck und Kuckuck und Kuckuck.
3. Frau Wirtin fing zu weinen an. — Kuckuck.
 „Du weinst wohl schon wohl um das Bier,
 Du denkst, du kriegst kein Geld dafür?“ usw.
4. „Ich weine nicht wohl um das Bier.“ — Kuckuck.
 „Ich weine nicht wohl um das Bier,
 Ich denk', der Wirt ist selber hier.“ usw.
5. „Frau Wirtin, wo kommen die Kinder her?“ — Kuckuck.
 „Den einen Sohn nehm' ich mit mir,
 Die andren zwei, die laß ich's bei dir.“ usw.

6. „Jetzt setz' ich mich in das Schifflein hinein.“ — Kuckuck.
 „Jetzt setz' ich mich in das Schifflein hinein
 Und reis' ein End ins England hinein.“
 Kuckuck und hurra und adjes.

D.

2. — Oh! je reviens de la guerre,
 Hourra!
 Dam' l'hôtesse, av'-vous du vin blanc?
 — Et vous, Monsieur, avez-vous d' l'ar-
 Hourra! [gent?

3. — Pour de l'argent, je n'en ai guère
 Hourra!
 Je louerai mon pistolet,
 Mes deux chevaux et mon manteau,
 Hourra!

4. Le jeun' soldat se mit à boire,
 Hourra!
 Se mit à boire et à chanter;
 Dam' l'hôtess' se mit à pleurer.
 Hourra!

5. Pourquoi pleurez-vous, dam'
 Hourra! [l'hotesse?
 — Je pleur' la mort de mon mari;
 Monsieur, vous ressemblez à lui.
 Hourra!

6. — Ah! qu'as-tu fait, méchante
 Hourra! [femme?
 T'ayant laissé que deux enfants,
 En voilà quatre maintenant!
 Hourra!

7. — J'ai tant reçu de fausses lettres
 Hourra!
 Tu étais mort et enterré,
 Et je me suis remarié'.
 Hourra!

8. — Puisque tu t'es remariée,
 Hourra!
 Adieu, ma femm', mes deux enfants
 J' m'en vais rejoindre mon régiment.
 Hourra!

2. Ich kehre heim wohl aus dem Kriege,
 Hurra!
 Frau Wirtin, habt ihr weißen Wein?
 Und ihr, Herr, könnt ihr auch zahlen
 Hurra! [fein?

3. Hätte ich Geld, wollt' ich wohl
 Hurra! [zahlen.
 Versetzen tu ich all mein Gut,
 Pistole, Mantel und Pferd dazu.
 Hurra!

4. Und der Soldat setzt sich zum
 Hurra! [Zechen.
 Und als er trinkt und als er singt,
 Im Aug' der Wirtin die Träne blinkt.
 Hurra!

5. Weinert ihr gar, schöne Frau Wirtin?
 Hurra!
 Mein Mann starb mir vor Tag und Jahr,
 Doch ihr, ihr gleichet ihm auf ein Haar.
 Hurra!

6. O schlimmes Weib, konntest du's
 Hurra! [wagen?
 Zwei Kinder ließ ich dir im Haus,
 Und nun sind vier geworden d'raus!
 Hurra!

7. Ach, ich bekam so falsche Kunde.
 Hurra!
 Gestorben wärest du, lang schon tot,
 So mach' ich neues Aufgebot,
 Hurra!

8. Wenn es so ist, wie du erzähltest,
 Hurra!
 Lebt wohl, Frau, und ihr Kinder beid',
 Zurück zum Regiment ich reit'.
 Hurra!

In melodischer Hinsicht stehen rätoromanische¹⁾ (B) und westschweizerische Fassung (D) einander ziemlich nahe. Beiden gemeinsam ist die raum- und zeitmessende Grundart, wogegen die deutsche Ausgangsmelodie (A und C) wiederum die zügige Bewegtheit der deutschen Musikalität bezeugt.

¹⁾ B nach Dolf Nr. 21; D nach dem Sammelwerk: Die Schweiz die singt, Zürich 1932, Nr. 42. — Vgl. auch Arthur Rossat: Les chansons pop. rec. dans la Suisse Romande; Schriften der Schweiz. Ges. f. Volkskunde, Bd. 13, Basel-Lausanne 1917, S. 123ff.

Hier schichtet sich der Tonraum von der Tiefe nach der Höhe, und der notwendige Abstieg geschieht wie ein allmähliches, fast widerstrebendes Sichlösen von der ausdrucksbetonten Gipfellage; in B und D vollzieht sich der Abstieg als ein sozusagen selbstverständliches Geschehen. Bei näherem Zusehen gewahrt man, daß die deutsche Fassung den „Quartsextakkord“ gewissermaßen als Grundriß und die Terz als melodische Grundzelle nimmt. Der raummessenden Formgesinnung der romanischen Abwandlungen entspricht eine Herausstellung der Quart im melodischen Gefüge; meist umgrenzt sie kleinere Teilabschnitte, an den Eckpunkten und Umkehrtönen kenntlich.

Nicht minder sprechend ist das rhythmische Bild. In ihm treten tiefgreifende Unterschiede des Zeitempfindens ans Licht. Zum Wesen der deutschen Melodie gehört der agogisch betonte Vortrag. Seine strömende Bewegtheit läßt sich besonders an den mit Dehnungszeichen versehenen Stellen schon im äußeren Schriftbilde ablesen, aber es versteht sich, daß diese Grundform der Bewegtheit letztlich das ganze Gefüge der Melodie durchsetzt und erfüllt. Auch die gleichsam nachhallende, besinnliche Schlußbestätigung der deutschen Weise, die in den romanischen Fassungen fortfällt, liegt auf derselben Linie. Selbstverständlich enthüllen sich bei näherem Zusehen noch feinere Unterschiede zwischen B und D. So ist z. B. nicht schwer zu erkennen, daß der rätoromanische Rhythmus gleichförmiger abrollt, wogegen die welsche Fassung schon in ihren Eröffnungstakten — anknüpfend an das scherzhafte „Hurra“ des Textes — eine unverkennbar französische chansonmäßige Freude an der treffsicheren Pointe zeigt.

Sprechender womöglich noch treten uns die in Rasse und Volkstum verwurzelten Artverschiedenheiten im lebendigen Klangbilde entgegen. Selbst in entlegenen Gebirgstälern der welschen Schweiz singt man mit federnder Elastizität und mit etwas leichtem, saloppem Vortrag nach dem Vorbilde der französischen Chanson. Die Stimmgebung ist schlank, das Falsett dünn, klar und scharf. Besonders deutlich wird diese typisch westromanische Form der Musikalität, wenn der welsche Sänger, wie es in den Grenzbezirken zu geschehen pflegt, den alemannischen Jodler nachzubilden versucht oder womöglich eine der ihm geläufigen Chansonweisen mit einem Jodleranhang verziert. Bezeichnenderweise tritt der Jodler in diesem Grenzstreifen, der sich vom Wallis herüber nach dem Kanton Freiburg zieht, niemals völlig textlos auf. Vielmehr bildet er regelmäßig den Kehrreim zu einer französischen Chanson oder chansonmäßigen Einleitung. Darin liegt ein deutlicher Hinweis auf die Gerüstbildung des Sprachlichen in der französischen Volksmusik, deren Widerschein uns übrigens auch die Musikanschauung des Westens von Dubos und Batteux bis auf Rousseau vermittelt. Das folgende Beispiel, eine Magnetophonaufnahme W. Scharhards aus Vissoye, Val d'Anniviers, diene zur Veranschaulichung. (Die kleinsten Noten sind kaum hörbar, so leichtgewichtig behandelt sie der Sänger.)





2. La pauvre jardinière
Du roi, du roi.

3. Quand le seigneur me garde,
Crois-moi, crois-moi.

4. Je ne prends jamais garde
Qu'à toi, qu'à toi.

Diese spritzige Art liegt dem rätoromanischen Singen ganz fern. Schon ältere Beobachter heben ganz allgemein die etwas gedämpfte Sangsfreudigkeit und den verhaltenen Grundton der rätoromanischen Lieder hervor. Es ist daher auch kaum verwunderlich, daß die vitalen Gesangsformen der germanischen Alpenländer, wie Jodler, Juchzer, Kührigen usw., hier keinen nennenswerten Widerhall fanden. Nur ganz vereinzelt fand Sighardt bei seiner Aufnahme Tätigkeit in Mathon Jodellieder. Daß sie erst in allerjüngster Zeit ins Rätoromanische gekommen sein müssen, ergab sich schon aus den deutsch verbliebenen Texten. Aber auch die Weisen zeigten noch keine nennenswerte Umbildung.

Spanien.

Im spanischen Liede spiegelt sich das Schicksal der spanischen Nationalkultur. Schon seit vorgeschichtlichen Zeiten ist Spanien Grenzland des europäischen Kulturkreises, und diese seine Schlüsselstellung erneuert sich seit den Anfängen der abendländischen Entwicklung. So heißt sein Schicksalswort: Europa und der Orient. Der kulturellen Grenzlage entspricht die Lagerung der rassisch-volklichen Elemente. Altmitteländische (ligurische und iberische) Elemente werden schon in vorgeschichtlicher Zeit vom Keltentum überschattet; mit etruskischen und phönizischen Beimischungen ist zu rechnen. Nach dem Zusammenbruch des römischen Imperiums errichteten die Westgoten ihr Großreich, ihnen folgen die Mohammedaner, und damit treten die politischen und kulturellen Kämpfe in eine jahrhundertlang währende Entscheidungsphase. Im Süden, in Cordoba und Sevilla, herrscht der Islam, im Norden die christlich-abendländische Kultur, als deren Wegbereiter im hohen Mittelalter die von Frankreich ausgehenden Kluniazenser und Benediktiner auftreten. Die jahrhundertlange Vorposten- und Abwehrstellung des abendländischen Christentums auf der Pyrenäenhalbinsel erklärt sicher-

lich zum nicht geringen Teil, daß das spanische Lied tiefer als die Volksmusik anderer Völker der Gregorianik verpflichtet blieb. Erst nach der Zurückdrängung der Mauren entfaltet sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts das goldene Zeitalter spanischer Kultur, das den großen Baumeistern, Malern und Dichtern eine Blüte der A-cappella-Kunst und der instrumental begleiteten Monodie zur Seite stellt. Namentlich das Lautenlied des 16. und 17. Jahrhunderts ist der spanischen Volksmusik hinnehmend wie wegweisend verbunden. Die Wechselbeziehungen erneuern sich, wie es scheint, in der allerjüngsten Zeit (Pedrell, Manuel de Falla).

Dem körperlichen Erscheinungsbilde nach rechnet das spanische Volk bekanntlich überwiegend zum mittelländischen Schlag. Dessen Hauptträger könnten die Ligurer gewesen sein, die den Iberern und Kelten vorausgehende „Urbewölkerung“ der Halbinsel¹⁾. Auch in kultureller Beziehung sind ja zweifellos mancherlei Überbleibsel altmitteländischer vorgeschichtlicher Kultur, wie z. B. der Stierkampf, noch heute greifbar. Aber der seelische Grundtypus des Spaniertums will nicht recht dem Bilde entsprechen, das die Rassenpsychologie (Claus, v. Eickstedt u. a. Forscher) vom mittelländischen Stamm uns entworfen haben. Auch der tragende Formkreis (III), der sich in Sprache und Musik ja ganz deutlich kundgibt, spricht eher für eine Grundverwandtschaft mit keltischer, auch westgotischer und selbst orientalischer Art als für eine mittelländische Grundlage. Selbstverständlich kann diese rassenseelische Dominante auch schon zum Teil auf eine vorgeschichtliche Siedlerschicht (Iberer?) zurückgehen. Eugen Fischer²⁾ und andere Anthropologen rechnen zwar auch die Iberer cum grano salis zur mittelländischen Rasse. Daß ein mediterraner Grundstock vorhanden sein muß, lehrt u. a. auch die alte Pentatonik des nordafrikanischen Schwester-volkes, der Berber. Vielleicht wird man auch mit heutigentags noch unerforschten Mutationen rechnen müssen, denn die heutigen Berber und vermutlich auch die alten Iberer gehörten dem III. Formkreise an. Am stärksten iberisiert wurden der Osten der Pyrenäenhalbinsel (Katalonien) und der Südosten Frankreichs. Unberührt (?) blieben hingegen die Zentral- und Westpyrenäen: Navarra, Aragonien, Baskenland³⁾. Doch prägt baskische Volksmusik den gleichen (deszendenzmelodischen) Formkreis aus wie der Großteil der spanischen und französischen. (In seinen melodischen Formen und Stilmitteln ist das baskische Lied allerdings sehr stark spanisch und französisch überfremdet. Ich widme ihm daher auch keine Sonderbetrachtung, sondern verweise auf die schöne Monographie von Rodney Gallop: A Book of the Basques, London 1930.)

Dem spanischen Volkscharakter ist die unbedingte, ungebrochene Lebensbejahung, die heitere Spielfreude und Gelöstheit des echten Mittelmeertypus fremd. Selbst das gallische Temperament mutet vergleichsweise gelöst an. Als Grundart des Spaniertums möchte man eher eine ziemlich tiefgreifende Spaltung des seelischen Wurzelbereichs annehmen. Ihr ent-

¹⁾ Adolf Schulten: Die Keltiberer; Numantia Bd. I, München 1914, S. 66.

²⁾ Eugen Fischer: Rassenprobleme in Spanien; Spanien Jg. I, Hamburg 1919, S. 22.

³⁾ Harry Meier: Beiträge zur sprachlichen Gliederung der Pyrenäenhalbinsel, Hamburg 1930, S. 85.

springt jene eigentümliche Dämpfung, jener Zwiespalt zwischen Melancholie und Freude, der in aller spanischen Kunst den Grundton abgibt. Es gibt viel Licht und viel Schatten, aber die dunklen Töne überwiegen, eine feierlich ernste, oft düstere Grundstimmung, eine eigentümliche Gravitas bildet den Hintergrund, auf welchem sich die festlichen Glanzpunkte um so heller abheben. Man hat von asketischer Leidenschaft gesprochen, und dieses Widerspiel von Trieb und Geist mag uns denn auch als formelhafte Zusammenfassung aller Deutungsversuche gelten. Überwindung der natürlichen Trieb-sphäre durch Willenszucht, stoische Gelassenheit und kalte Beherrschung aller Leidenschaft schließt das spanische *dejado* in sich. Mit ruhiger Feierlichkeit im Gehaben verbunden ist der *Sosiego*, der Ausdruck für die gesellschaftliche Stilisierung der spanischen Lebensart¹⁾. Dieser Spannung von Trieb und Geist entspricht es aber auch, „das eigene Heroentum zu parodieren, zu travestieren und der heldenhaftesten Selbstbeherrschung und starren Unterdrückung der Natur die ausgelassenste und derbeste Naturhaftigkeit und Erdenfreude an die Seite zu geben (Voßler, I. c. S. 352).

Auch in seinem Liedgut erweist sich Spanien als Misch- und Grenzraum der Völker und Kulturen. Schon ein flüchtiger Überblick zeigt, daß die Mehrzahl der spanischen Lieder sich melodisch aus zwei Hauptquellen speist: aus dem gregorianischen Choral²⁾ und aus maurischem Melos. Beide sind einander im letzten Grunde — als Ausstrahlungen altnordgermanischer Kultur — nicht so ganz wesensfremd. Im frühen Mittelalter hatte die andalusische Musik vermutlich folgenreiche Berührungen mit der griechisch-byzantinischen³⁾. Auf textlichem Gebiete glaubt Menéndez Pidal vielfach gotische Einflüsse erweisen zu können; auf musikalischem stehen solche Nachweise noch aus. Man müßte zuvor Genaueres über den Musikdialekt der westgotischen (mozarabischen) Liturgie wissen. Nach P. Wagner⁴⁾ unterschied sich der südspanische (mozarabische oder westgotische) Kirchengesang „nur wenig, vielleicht in nichts“ (?) vom gallikanischen. Von stärkeren arabischen Einwirkungen könne nicht gesprochen werden. Im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts wurde diese Liturgie durch den gregorianischen Ritus verdrängt.

Am stärksten macht sich der maurische Melodie- und Vortragsstil in Valencia, Murcia und Andalusien bemerkbar, schwächer in Navarra und Aragonien, noch weniger in Asturien. In Andalusien kommen zigeunerische Elemente hinzu. Die Provinzen Galicien und Estremadura neigen zu portugiesischer Art hin, Katalonien endlich wahrte nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch größere Selbständigkeit, andererseits knüpfen sich hier Verbindungen zum südfranzösisch-provenzalischen Lied. Galicien ist arm an

¹⁾ Karl Voßler: Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1913, S. 352.

²⁾ Francesco Baldelló: *Elements gregorians d'la Cançó popular Catalana*; *Obra del Cançoner popular de Catalunya*, Vol. II, Barcelona 1928, S. 347ff.

³⁾ Hans Spanke: Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühmittelalterlichen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters; *Volkstum und Kultur der Romanen*, III. Jg., Hamburg 1930, S. 268ff.

⁴⁾ P. Wagner: Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung; *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, Erste Reihe, Münster i. W. 1928, S. 105ff.

Romanzen, besonders reich an Tanzliedern. Die Balearn sind ein selbständiges katalanisches Kulturgebiet, das dank seiner Insellage besonders reich an altertümlichen Formen ist. Hier verlangsamten sich bezeichnenderweise alle festlandspanischen Tanzlieder.

Drei formale Grundmerkmale kennzeichnen die orientalische Stil-sphäre: breit ausgespannene Paraphrasierung, Leittonspaltung oder melodische Alteration¹⁾ (z. B. *cis* neben *c*, *h* neben *b*, aber nicht „chromatisch“) und Endvokalisieren (letztere sogar gattungsmäßig — in rein vokalisierenden Liedern — verselbständigt). In Klang und Vortrag ist das „Orientalische“ an der näselnd-kehligen Klanggebung, an der Vorliebe für gleichförmig strömenden Klang („pneumatologisches Klangideal“) und an mannigfachen, im Notenbilde kaum festzulegenden Stimmbiegungen kenntlich. Auch die spanische Gitarrentechnik mit ihrer Vorliebe für ostinate Begleitfiguren ist offensichtlich aus arabisch-islamischer Lautenkunst erwachsen (ein lehrreiches Beispiel bei Felipe Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*, Bd. I, Nr. 51). In rhythmischer Hinsicht wird man mit der Einwirkung zeitlicher Gliederungsreihen zu rechnen haben, die den altfranzösischen Modi ähnlich sind. Der *Rámel* der arabischen Musiktheoretiker entspricht dem 1. Modus, *Hezéh* dem 5., erster und zweiter *Taqil* dem 3. Modus (Spanke, I. c. S. 268f.).

Trotzdem hat es natürlich guten Sinn, von einem spanischen „Nationalkolorit“ zu sprechen. Dieses Kolorit — nicht zu verwechseln mit nachgemachtem spanischem Ton („*españolada*“) — ist nicht etwa nur das Mischungsergebnis beider Quellbereiche, sondern eine vom spanischen Volkstum getragene Sonderform melodisch-rhythmischer Bewegtheit. Hauptmerkmale des spanischen Liedstils sind Reperkussionsmelodik und verhältnismäßig wuchtige, geschärfte Akzentgebung. Namentlich die eigenwilligen Endungen der Melodieglieder verlangen beträchtliche Betonungsschärfe; man darf sie nicht leicht absinken oder ausströmen lassen, wie die Endreime italienischer oder rumänischer Melodien. Die französische Betonungsart kommt der spanischen wesentlich näher, doch hat der spanische Rhythmus mehr Tiefgang, große Wucht und ausgeprägte Gehaltenheit. Mit der gestrafften Rhythmik hängt übrigens die bekannte Vorliebe des Spaniers für scharfe Zupfklänge und ostinate Kastagnettenrhythmen zusammen. All diese Züge bilden den Ausdruck jenes eigentümlichen „In-Form-Seins“, das den spanischen Typus in seiner Körperhaltung wie in allen sonstigen Lebensäußerungen auszeichnet. Man vergleiche die sprichwörtliche Gehaltenheit („*Grandeza*“) spanischer Umgangsformen.

Noch wenig erhellt ist die ältere Geschichte der spanischen Volksmusik, wie denn überhaupt die spanische Musikgeschichtsforschung noch recht zahlreiche Lücken aufweist. Die altspanische Romanze²⁾, die vornehmlich im 14. und

¹⁾ Eine Typologie dieser „Chromatismen“, Alterationen und melodischen Modulationen an Hand katalanischer Beispiele gibt Francesc Pujol: *Cromatisme Modalitat i Tonalitat en les Cançons populars Catalanes*; *Obra del Cançoner popular de Catalunya*, II, S. 171ff., Barcelona 1928. — Vgl. auch Eduardo M. Törner: *La Cancion Tradicional Española*; *Folklore y Costumbres de España*, Bd. II, Barcelona 1931, S. 7ff.

²⁾ Vgl. die große Textsammlung von Wolf und Hofmann: *Primavera y Flor de Romances*, Berlin 1856. Über die textlichen Grundlagen der Gattung unterrichtet Menéndez Pidal: *Poesía popular*, Madrid 1885.

15. Jahrhundert blüht, besingt Heldentum, Kriegereignisse und Glaubenskämpfe. Von der mittel- und nordeuropäischen Ballade unterscheidet sie sich textlich durch mehr episodische, sprunghafte Linienführung. Im 17. Jahrhundert erhebt sie sich zur literarischen Gattung. Die ersten gedruckten Romanzen finden sich seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts in den allgemeinen Lieder-sammlungen, Cancioneros generales. Hier finden sich neben der Individual-dichtung auch zahlreiche ältere namenlose Stücke. In der Vorrede einer bekannten Romanzensammlung vom Jahre 1550 entschuldigt der Sammler die Bruchstückhaftigkeit mancher Stücke ausdrücklich mit dem Hinweis auf das mangelhafte Erinnerungsvermögen seiner Gewährsleute: ein unmiß-verständlicher Hinweis auf die mündliche Überlieferung, Volkkläufigkeit dieser Texte¹⁾. Eine Probe der zumeist sehr einförmigen, orientalisch be-einfluften Rezitationsmelodik (nach Salinas, De Musica libri septem 1577, 1592) bietet F. Pedrell im Cancionero I, Nr. 26. Über den textlichen Zu-sammenhang der Don Rodrigo-Romanze mit dem älteren Heldenliede vgl. Ramón Menéndez Pidal: L'Épopée Castillane, Paris 1910, S. 161 ff.



A ca - zar va don Ro - dri - go
Yaun don Ro - dri - go de la - ra:
Ja - gen ge - het Don Ro - dri - go,
Geht Don Ro - dri - go de la - ra:

Con la gran sieste que hace	In der großen Mittagshitze
Arrimadose ha á un haya	Nähert er sich einer Buche,
Maldiciendo á Mudarrillo.	Und er flucht dem Mudarrillo,
Hijo de la renegada	Jenem Sohn der Renegatin,
Que si á las manos lehubiese	Dem — wenn er zur Hand ihn hätte —
Que le sacaria el alma ...	Er die Seel' entreißen würde.

Die alten Romanzen sind melodisch entschieden die originellsten der volks-mäßigen Melodieproben, die Salinas (zu lehrhaften Zwecken) bietet. Im übrigen teilt er ziemlich viel Melodien mit, die der altfranzösischen Trouvère-melodik nahestehen²⁾. Besonders berühmt waren die Romances moriscos (Moresken) von Granada, die geschichtliche Ereignisse und romantische Ritterabenteuer aus der Maurenzeit oder aus dem großen Krieg von Granada besingen und zum Teil sogar auf ältere arabische Vorbilder zurückgehen. Die Melodien, die M. Willkomm³⁾ um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hörte, schildert er als äußerst einfach, monoton und melancholisch. E. M. Torner⁴⁾ bietet eine Typologie der neueren, heute noch lebendigen Romanzenweisen. Als tonale Hauptform erweist sich das prygische Heptachord $c^2 h^1 a^1 g^1 f^1 \boxed{e^1}, d^1$

¹⁾ Georg Ticknor: Geschichte der schönen Literatur in Spanien, I. Bd., Leipzig 1852, S. 101, 105.

²⁾ Vgl. Felipe Pedrell: Folk-lore musical castillan du XVIe siècle; SIMG I, 1899/1900, S. 372 ff.

³⁾ Moritz Willkomm: Zwei Jahre in Portugal und Spanien, Dresden und Leipzig 1847, II. Buch, S. 143.

⁴⁾ Eduardo M. Torner: Ensayo De Clasificación De Las Melodías De Romance; Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, Bd. 2, Madrid 1925, S. 391 ff.

mit dem orientalischen Wechselleitton gis^1 . Auch die jungen, von Moll und Dur stärker beeinflussten Formen bewahren in der Regel den Reperkussionsstil, die einfache Kadenzierung, den mäßigen Umfang. Die Textgeschichte der spanischen Romanze stellt sich nach Menéndez Pidal¹⁾ wie folgt dar. Ihren Wurzelboden bildet das frühmittelalterliche, zum Teil noch gotisch beeinflusste Heldenepos. Die ältesten und ursprünglichsten Romanzen stellen gleichsam Auszüge jener älteren epischen Stoffkreise dar, sie bewahren auch in formaler Hinsicht — vierzehnsilbige Langverse mit einförmiger Asso-nanz — die Überlieferung der Chanson de geste. Etwa seit dem 14. Jahr-hundert schließen sich von den Spielleuten neu verfaßte Stücke an, die sich damit begnügen, die beliebtesten Episoden der älteren Dichtung neu aus-zuformen. Die Grenzromanzen des 14./15. Jahrhunderts sind kleine, knappe und gedrungene historische Erzählungen. Später, im 16. und 17. Jahrhundert, bilden die Kämpfe mit den Mauren nur mehr den unverbindlichen Hinter-grund galanter Liebesabenteuer (maurische Romanze). Im 16. Jahrhundert gehört die alte Romanze gleichmäßig allen Ständen an. Zahlreiche Berichte schildern uns ihre ungeheure Beliebtheit. Könige und Fürsten sangen Roman-zen, die Dichter verwenden sie mit Ehrfurcht, die Musiktheoretiker wie Salinas, Milán, Valderrábano, Pisador, Fuenllana überliefern uns einige der berühmtesten Melodien. Arbeiter und einfaches Landvolk nehmen die Roman-zen als Singtänze. In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts machen sich die Verfasser von Reimchroniken daran, neue Kunstromanzen archai-sierenden Stils zu verfassen. Bereits der Romancero General von 1600 ent-hält keine alten Volksromanzen mehr. Die große Romanzenmode des 16. Jahr-hunderts führte den Untergang der Gattung herauf. Seither führt die volks-tümliche Romanze ein auf die mündliche Überlieferung des Landvolkes beschränktes Nachleben. Von ihrem alten Wurzelboden Kastilien ausgehend gewann die Volksromanze noch in späterer Zeit, etwa seit dem 16. Jahr-hundert, Einfluß in Katalonien und Portugal.

Richten wir noch einen kurzen Blick auf die übrigen Gattungen spani-schen Singens. Daß gemeineuropäische Arten wie das Liebeslied und die Räuberballade gut vertreten sind, versteht sich fast von selbst. Der Typus des spanischen Banditenliedes ähnelt mit seiner zumeist äolischen oder dorischen, einförmig kadenzierenden Melodik der älteren französischen Com-plainte, nur die langgezogenen Endungen sind schärfer herausgemeißelt²⁾. Typisch spanisches Kolorit atmen auch die Schmugglerballaden. An mythi-schen und Märchenliedern ist die iberische Halbinsel arm³⁾. Es ist dies übrigens ein gemeinromanischer Zug, der sich wohl rein geschichtlich durch die frühe Einbeziehung der romanischen Völker in den Wirkungsbereich der lateinischen Zivilisation erklärt.

Die spanischen Kinderweisen sind durchschnittlich nicht sehr ver-schieden von den geringtonig-psalmodierenden Südfrankreichs. Eine melo-disch reich blühende Gattung bilden hingegen die Wiegenlieder, vor allem

¹⁾ Menéndez Pidal: L'Épopée Castillane, Paris 1910.

²⁾ Ein gutes Beispiel in Obra de Cançoner popular de Catalunya, Barcelona 1928, Bd. 1, 2, S. 282.

³⁾ Hinweise schon bei Ferd. Wolf, auch bei O. Böckel: Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885, S. CXLVII.

die des Südens. Ihre Melodien gehören zum Ursprünglichsten und Gehaltvollsten spanischer Art überhaupt.

Spanisch. Osuma. (Sevilla.) Wiegenlied (Nana): *A la ro-ro mi niño. — A la ro-ro, mein Kindlein.*

(Felipe Pedrell: Canc. mus. esp. I, Nr. 2. — Zuerst — in mangelhafter Rhythmisierung — bei D. Eduardo Ocon: Cantos esp., Malaga 1874 und bei Fr. R. Marin: Cantos pop. esp., Tomo V, Sevilla 1883, S. 108, Nr. 3.)

„Orientalische“ Tonalität mit zweifacher Leittonspaltung: h^1-b^1 , cis^2-c^2 . Die Nebenklausel (Confinalis) cis^2 , zugleich Mitte des umschriebenen Tonraumes, beherrscht die größte Strecke der umschreibenden Melodiebewegung; um so entschiedener setzt sich ganz am Ende die Tonika (a^1) mit dem Haupttetrachord d^2-a^1 durch. Man beachte die typischen Endvokalisieren.

Larghetto.

cresc. molto *p* *rall. molto*

Die Kunst des improvisatorischen Singens blüht noch vielerorts in Spanien, am ausgeprägtesten wohl auf den Balearen. Hier gibt es noch Singwettkämpfe der glossadors über vorgegebene Stoffe. Die halb rezitativischen, halb melismatischen Melodien folgen natürlich einem längst bestehenden Gestalttypus, der nur neu umschrieben und improvisatorisch ausgefüllt wird. Eine solche Tonada de Glosses nimmt sich melodisch und vortragsmäßig nicht anders aus wie die meisten Arbeitsgesänge der Balearen. Die Codelados (Steinwürfe) von Mallorca sind längere satirische Gesänge, gegen die Fehler bestimmter Personen, Familien oder Stände gerichtet. Es werden aber auch andere „aktuelle“ Dinge darin geschildert, z. B. große Unglücksfälle¹⁾.

Einen recht selbständigen Entwicklungszweig verkörpern die katalanischen Goigs: volkstümliche Marienhymnen, religiöse Gesänge zum Preise Gottes und der Heiligen. Form und Bezeichnung sind seit dem 15. Jahrhundert bekannt. Die Goigs sind volkläufige Abkömmlinge lateinischer Hymnen und der höfischen Liebesdichtung. Nach Pons²⁾ erhielten sie gegen Ende des

¹⁾ Erzherzog Ludwig Salvator: Die Balearen, Leipzig 1871, Bd. II, S. 553 ff.

²⁾ Joseph-Sébastien Pons: La Littérature Catalane en Roussillon au XVII^e et au XVIII^e Siècle, Toulouse und Paris 1929, Bibl. Méridionale, Tome XXIV, 2. Serie, S. 197 f.

15. Jahrhunderts in Valencia ihre endgültige Form. Heute kann man sie zu den Kernstücken der katalanischen Volkslyrik rechnen. Gelegentlich greift ihr Verbreitungsbereich in die spanischen Nachbarlandschaften hinüber. Diese spanischen gozos sind aber nichts anderes als Übersetzungen katalanischer Texte. Seit dem 17. Jahrhundert gewannen die Goigs Verbreitung durch den massenhaft einsetzenden Druck fliegender Blätter. Die melodisch-rhythmische Form schwankt zwischen dem Oratorischen und dem Tänzerischen. Letzteres spiegelt sich vor allem in Beeinflussungen durch die kastilischen Villancicos. Eine vortreffliche Beispielsammlung bietet Francesco Baldelló: Canconer popular religios de Catalunya, Barcelona 1932.

Der Villancico religioso, das berühmte altspanische Lied, das zur Weihnachts- und Faschingszeit in den Kirchen getanzt wurde, führt uns in den Bereich des Tanzliedes, der im gesamten Kreise iberischer Sangeskunst fast noch breiteren Raum einnimmt und wesentlichere Bedeutung beansprucht als in Frankreich. Eine Fülle von tänzerischen Formen tritt uns schon von alters her entgegen. Der Villancico rechnet zu den ältesten, wohl schon seit dem Ausgang des Mittelalters weitverbreiteten Formen. Sein fast immer dreischlägiger modaler Rhythmus deutet auf die alten dances de carole hin. Länger als anderswo hielt sich auf der iberischen Halbinsel eine uralte kultische Choristik lebendig. Spanien ist nach O. Ursprung¹⁾ das Ausgangsland der Totentänze. Der kirchliche Villancico des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance²⁾ steht in engster Verbindung mit dem spanischen Mysterium, dem liturgischen Festspiel. Als Villancico dramatico bildet er überhaupt die Keimzelle der spanischen Bühnenkunst. Bis auf den heutigen Tag tanzen die Seises-Chorknaben in Sevilla in spanischen Kathedralen an hohen Festtagen ihren alten Kultvillancico. Der „klassische“ Villancico, der sich bei Salinas (1577) und in Barbieris Cancionero findet, bewegt sich im Tripeltakt, häufig mit rhythmischen Rückungen, Verbindungen des 1. mit dem 2. Modus. Die Villancicos amatorios des 15./16. Jahrhunderts schildern in oft sehr kräftigen Farben Liebesabenteuer, in den Villancicos de romeria (Kirchweih- oder Wallfahrtsliedern) berichtet das Mädchen seiner Mutter vom Stelldichein am heiligen Ort.

Spanisch, 16. Jahrhundert. Villancico amatorio.

(Nach Salinas, wiederabgedruckt bei A. Geiger, l. c. S. 66.)

¹⁾ Otto Ursprung: Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts; ZfMw., Jg. 4, 1921/22, S. 146 ff.

²⁾ Albert Geiger: Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico; ZfMw., Jg. 4, 1921/22, S. 65 ff.

♩. = 66.

Y ponga el a-mor en tí, có-mo quie-res que te quie - ra
y-ponga el a-mor en tí. Si eres co-mo la ve - le - ta
tan pronto a-quí como a-llí. tan pron-to a-quí co-mo a - llí.
Estrillo.
Yo me arro-di-llo una y mil ve-ces por mi cu-ña-da yaunque me pe-se.

Und stellte ich meine Liebe auf dich, —
Wie willst du, daß ich dich liebe
Und meine Liebe auf dich stelle?
Da du bist wie die Wetterfahne
Bald hier wie da
Bald hier wie da.

Estrillo (Refrain):
Ich knie nieder
Ein und tausendmal
Für meine Schwägerin,
Und wenn ich es auch bereuen müßte.

Spanisch. Erntelied. *Vamonos de aquí. — Gehen wir von hier fort.*
(Olmeda, l. c. S. 49, Nr. 4.)

Die Tonalität schwankt unablässig zwischen Finalis (*a*¹) und Obersekunde (*b*¹); der Tiefton behält indessen das letzte Wort: Finaltonalität. Zwei Tetrachorde bestimmen den Aufbau, wobei das untere den Vorrang innehält.

Va-mo-nos de aquí que corre la ma-la for-tu-na nues-tra;
sise ha ca-fí-do la to-rre lue-go se caerá la Iglesia.

166/148

Gehen wir von hier fort, wo geht
Unser böses Geschick um;
Wenn der Turm eingestürzt ist,
Wird nachher die Kirche einstürzen.

Spanisch. Scherzhaftes Spinnlied. *Cándida.*
(Don Federico Olmeda: Folk-Lore de Castilla, S. 60, Nr. 6.)

♩ = 56.

Cán - di - da, qué es - tás ha - cien - do?
„Can - di - da, was treibst du, sag' es mir?“
Ur - su - la, yo estoy hi - lan - do
„Ur - su - la, du siehst mich spin - nen hier,
con u - na rue - ca y un hu - so cá - ña -
Mit ei - nem Rok - ken und ei - ner Spin - del
mo, cá - ña - mo, cá - ña - mo.
Spinn' ich Hanf, ja, Hanf spinn' ich.

Spanisch. Tanzgesang. *Que dame las llaves. — Den Schlüssel gib mir doch.*
(Olmeda, l. c. S. 110, Nr. 16, dort $\frac{2}{4}$.)

Das Scherzlied gehört zur Gattung der „bailables al agudo“; agudo heißt der letzte, lebhaft bewegte Teil des Tamburintanzes in den Dörfern der Alavaebene und der Grafschaft Treviño.

Que da - me las lla - ves del cuar - to,
Den Schlüs-sel gib mir doch zum Zim - mer!
que dón - de las tie - nes me - ti - das.
Wo ist der Schlüs-sel hin - ge - ra - ten?
que me voy al tris - te cam - po
Sonst geh' ich auf's Feld hin - aus, be-
á llo-rar mi tris - te vi - da, que da - me las lla - ves.
wei - ne da mein bitt' - res Da - sein! Den Schlüssel gib mir doch!

Portugal.

In noch höherem Maße als Spanien darf Portugal als ausgeprägtes Rückzugsgebiet älterer abendländischer Kulturelemente gelten: auch hier bewährt sich wiederum das „Gesetz der Randlage“. Nicht nur in den ältesten Heldenballaden, die von den Kämpfen gegen die Mauren erzählen, steckt ein Stück Mittelalter, auch aus den Ritterromanzen, Hexenliedern, Pastourellen, Heiligenliedern spricht mittelalterlicher Geist. Weite Bezirke des altportugiesischen Liedes sind Abkömmlinge des Troubadourgesangs¹⁾, vor allem stofflich, seltener wohl musikalisch. Auch alte Instrumente wie Dolsaina, Gralla, Cornamusa, die noch im vorigen Jahrhundert zur Begleitung portugiesischer Volksromanzen dienten, sind bezeichnend. Die Jograis (Spielleute) waren hier wie auch anderswo die Hauptträger der alten Erzählweisen (rimances, xácaras oder aravías).

Reich vertreten sind Kinderreime und Wiegenlieder. Das historisch-politische Lied zeichnet sich durch sarkastische Tönung aus. Sehr verbreitet sind geistliche Lieder (orações, razas, sermões), insbesondere Wallfahrtslieder. Auch gibt es zahlreiche Verse an Heilige, Gesänge auf alle Kirchenfeste, auf Mai und Mittsommernacht. Man singt zur viola oder guitarra, oft chorisches, in fröhlichen descantes. Typisch ist die metrische Form des trochäischen Vierzeilers mit acht- oder sechssilbigen Zeilen und überschlagenden Reimen in Zeile zwei und vier. Altmitteländisch sind die von Klageweibern gesungenen Totenlieder (endeças oder cantos guayados). Als älteste Frauenlieder gelten Zweizeiler: cantares de amigo. Straßenrufe und Arbeitsgesänge, von denen Rodney Gallop (Portugal, Cambridge 1936, S. 200) hübsche Proben mitteilt, bewahren oftmals älteres, von der „Verdurung“ unberührtes Melos.

Die „volkstümliche“ Gattung städtischen Ursprungs heißt Fado. Fado bedeutet soviel wie Schicksal, Verhängnis. Der Grundton der Lieder ist denn auch depressiv, klagend, die Bewegung schleppend, und der Ausdruck schwankt zwischen Empfindsamkeit und Pathetik. Es sind Lieder des Leidens und der ewig ungestillten Sehnsucht, in denen sich der allgemeine Stillstand der portugiesischen Kultur nach den Großtaten der Seefahrerzeit widerzuspiegeln scheint. Stilkritisch betrachtet stellt sich diese Liedgattung zumeist als eine Mischung altportugiesischer, südamerikanischer und neuzeitlich-mittleuropäischer Elemente dar. Alte „echte“ Fados soll es heute noch auf Madeira, den Azoren, in der Beira, geben. Die städtischen Fadistas sind Lissaboner Bohemiens, keine Volkssänger.

Neben brasilianischen Tangos stehen romanisierte Walzer und Polkas, selbst „arische“ Elemente der italienischen Oper des 18. und 19. Jahrhunderts fehlen nicht. Das Melos ist zumeist recht banal, ganz vom Harmonikalen

¹⁾ Nach C. M. de Vasconcellos und Theophilo Braga (Geschichte der portugiesischen Literatur; Gröbers Grundriß der romanischen Philologie, II, 2, S. 145ff.) ist jedoch die oft angeführte Figueiredo-Romanze weder alt noch echt. Vgl. den Anhang S. 115f. zu Julius Dantas' Dramatischen Dichtungen, Heidelberg 1920, sowie bei Cesar das Neves: Cancioneiro de Musicas Populares I, Porto 1896, S. 10, Nr. 2. Vgl. auch Theophilo Braga: Epopeias de Raça Mosarabe; die deutsche Übersetzung vermittelt Chr. Fr. Bellermann: Portugiesische Volkslieder und Romanzen, Leipzig 1864. — Das Melos ist harmonikal, Kadenzierung und Architektonik sind im Sinne des 18./19. Jahrhunderts geformt.

durchsetzt; die meisten portugiesischen Sammlungen enthalten nichts als Ableger eines städtisch-zivilisatorischen Musikjargons internationaler Grundprägung, der nur rhythmisch ein wenig nationale Färbung angenommen hat. Zweifelloso waren an der Entwicklung dieses neueren „volkstümlichen Liedes“ städtische Elemente, z. B. Studenten, wesentlich beteiligt. Oft enthalten die Sammlungen sogar Autorenangaben! Die vielen abenteuerlichen Theorien über Herkunft und Ursprung des Fado erledigen sich allein durch die Tatsache, daß der Ausdruck erst seit 1833 belegt ist.

Portugiesisch. Fado da Severa. Volkstümliche Klageromanze von der Severa, 19. Jahrhundert. *Chorae, fadistas, chorae. — Weint, ihr Fadistas, weint.*

(Cesar das Neves, Gualdino de Campos und Theophilo Braga: Cancioneiro de Musicas Populares, Vol. III, Porto 1898, S. 127.)

Allegretto.



Cho-rae, fa-dis-tas, cho-rae, Que u-ma fa-dis-ta mor-reu;

Ho-je mesmo fazum an - no Que a Se - ve-ra fal-le - ceu.

1. Chorae, fadistas, chorae,
Que uma fadista morreu;
Hoje mesmo faz um anno
Que a Severa falleceu.

2. O conde de Vimioso
Um duro golpe soffreu,
Quando lhe foram dizer
A tua Severa morreu.

3. Corre á sua sepultura,
O seu corpo ainda vê:
„Severa, linda Severa,
Boa sorte o ceu te dê!“

4. Levantou lhe um monumento
Com dois cyprestas ao lado,
E n'um distico: — „Aqui jaz
Quem foi rainha do fado.“

5. Lá n'esse reino celeste,
Com tua banza na mão,
Farás dos anjos fadistas,
Porástudado em confusão.

6. Até o proprio S. Pedro,
Á porta do ceu sentado,
Ao ver entrar a Severa
Beteu e cantou o fado.

7. Ponde no braço da banza
Um signal de negro fumo,
Que diga por toda a parte
O fado perdeu seu rumo.

1. Weint, ihr „Fadistas“, weint,
Denn eine Fadista ist gestorben;
Heute ist es gerade ein Jahr,
Daß die Severa dahinging.

2. Der Graf von Vimioso
Erlitt einen schweren Schlag,
Als man ihm zu sagen ging:
Deine Severa ist gestorben.

3. Er eilt an ihr Grab,
Ihren Körper sieht er noch:
„Severa, hübsche Severa,
Ein gutes Schicksal gebe dir der
Himmel!“

4. Er errichtete ihr ein Grabmal
Mit zwei Zypressen an der Seite,
Und in einem Distichon (sagt er):
„Hier liegt die, die Königin der Romanze
war.“

5. Dort, in dem himmlischen Reiche,
Mit deiner Zither (Gitarre) in der Hand
Wirst du aus den Engeln Fadistas
machen,
Wirst du alles durcheinander bringen.

6. Selbst bis zum heiligen Petrus,
Der an der Tür des Himmels sitzt,
Als er die Severa eintreten sah,
Schlug und sang er die Romanze.

7. Legt auf den Griff der Gitarre
Ein Zeichen von schwarzem Rauch,
Daß es überall künde,
Die Romanze hat ihren Weg verloren.

8. Morreu, já faz hoje um anno,
Das fadistas a rainha,
Com ella o fado perdeu
O gosto que o fado tinha.

9. Chora, fadistas, chora,
Que a Severa falleceu:
Rapariga como aquella
Nunca o fado conheceu.

8. Es ist gestorben, nunmehr ist es ein
Jahr her,
Von den Fadistas die Königin,
Mit ihr verlor die Romanze
Die Gefälligkeit, die die Romanze hatte.

9. Weint, Fadistas, weint,
Denn die Severa ist gestorben,
Ein Mädchen wie diese,
Hat die Romanze niemals gekannt.

Groß ist die Zahl der bäuerlichen und städtischen Singtänze. Neben allgemeiner verbreiteten Typen wie dem Fandango, Fandanguicho, Corridinho stehen ausgesprochen gaumäßige, landschaftsgebundene Formen, so etwa die Liebesreigen der Provinz Alemtejo wie der Maquinéu, die Pinhões (Fichtenzapfen), der Pesinho (Füßchen), der Sarilho und der Fogo del fuzil (Flintenfeuer): chorische Kettentänze, zu denen man Vierzeiler mit Schlußreim, Quadras, singt. Viele Tanzlieder werden instrumental begleitet, mit Gitarre, Mandoline, Geige, Schalmel, Handtrommel, Triangel, Akkordeon. Gitarre und Akkordeon haben sicherlich die in jüngerer Zeit anhebende „Verdurung“ mächtig gefördert. Häufig ist der Kehrreim der Tanzlieder neuzeitlich, während das erzählende Kernstück textlich wie auch melodisch seine Abkunft von den älteren Balladen (rimances) verrät. Ihre Melodik weist auf spanischen Ursprung hin. Besonders in Ostportugal treten noch heute diese älteren, früher wahrscheinlich gemeiniberischen Melodien zutage. Ihr Melos ist teils kirchentonal, teils von maurischer *musica fiela* durchsetzt. Eine Reihe schöner Beispiele vermittelt Rodney Gallop: Portugal, Cambridge 1936, S. 207ff. In den älteren Sammlungen ist dieses wertvollere Melodiegut nur ganz spurenhafte vertreten.

Portugiesisch. Legende. (Ballade.) *O Ceguinho*. — Der arme Blinde. 1895 im Dorfe Lanhoso von Conçalo Sampaio aufgenommen. Der Herausgeber weist auf das hohe Alter des Textes hin.

(Cesar das Neves . . . : Cancioneiro II, Porto 1895, S. 97, Nr. 212.)

In der Ritterzeit wurde eine vielumworbene Dorfschöne namens Anna, die mit ihrer Mutter zusammenlebte, von einem Edelmann durch eine List entführt. Als blinder Bettler verkleidet, klopfte er eines Nachts an die Tür und bat, daß man ihm den Weg zeige. Die schöne Anna, die den Spinnrocken mit weißem Leinen belud, erfüllte seine Bitte. Außerhalb des Dorfes gab sich der Ritter zu erkennen. Mit viel Gefolge entführte er das klagende Mädchen auf sein Schloß.

Andante.



A - bre a por - ta An - na, A - bre de man - si - nho.
Öff - ne du mir, An - na, Schließ die Tür recht lei - se,



Que ve - nho can - ça - do, mor - to do ca - mi - nho.
Denn ich bin halb - tot noch, mü - de von der Rei - se.

1. Abre a porta Anna,
abre de mansinho,
que venho ferido (cançado)
morto do caminho.

2. Se vindes ferido,
lá muito embora;
porta nem postigo
não se abre agora.

3. Ai, a tua porta
a mim se ha de abrir;
sou um pobre cego
que ando a pedir.

4. Minha mãe, acorde
do doce dormir,
venha ouvir o cego
cantar e pedir.

5. Se elle canta e pede,
dá-lhe pão e vinho
e que o pobre cego
siga o seu caminho.

6. Não quero o seu pão,
não quero o seu vinho,
só quero que a Anninhas
me ensine o caminho.

7. Carrega a roquinha
de estopa ou de linho
e ao triste cego
ensina o caminho.

8. Espiou-se a roca,
acabou-se o linho;
adiante, cego,
lá vai o caminho.

9. Anda, Anninhas, anda
mais um bocadinho;
sou um pobre cego,
não vejo o caminho.

10. Ai, valha-me Deus
e a Virgem Maria!
vejo tanta gente
e cavallaria!

11. A cavallaria
é p'ra te levar
e todo o mais povo
vai-te acompanhar.

12. De condes e duques
já fui pretendida,
e agora d'um cego
me vejo vencida!

13. Adeus, minha casa,
Adeus, minha terra,
Adeus, minha mãe,
que tão falsa me era!

1. Öffne du mir, Anna,
Schließ die Tür recht leise,
Denn ich bin halbtot noch,
Müde von der Reise.

2. Sehr gelegen kommt Ihr,
Müde und verwundet;
Weder Tür noch Pförtlein
Öffnet sich zur Stunde.

3. Ach, gib rasch mir Einlaß,
Öffne mir geschwinde,
Höre meine Bitte,
Bin ein armer Blinder.

4. Mutter mein, erwache
Aus dem süßen Schlummer,
Komm' und lausch' dem Blinden.
Wie er singt voll Kummer.

5. Wenn er singt und bittet,
Gib ihm Trank und Speise,
Und der arme Blinde
Setze fort die Reise.

6. Wein ich nicht begehre,
Will nicht Brot, nicht Speisen,
Doch es mag klein Anna
Mich des Weges weisen.

7. Stell' den kleinen Rocken
Und den Flachs beiseite,
Und dem armen Bettler
Gib du das Geleite.

8. Rocken ward gesponnen,
Fertig ward das Linnen,
Dies der Weg, du Blinder,
Vorwärts, geh' von hinnen!

9. Komm' mit mir, klein Anna.
Nur ein kleines Ende,
Bin ein armer Blinder,
Der den Weg nicht fände.

10. Ach, daß Gott mir helfe,
Jungfrau, hilf mir weiter!
Welch Gefolge seh' ich,
Knappenvolk und Reiter!

11. Um dich zu entführen,
Viel der Ritter kommen,
Von den Reiterscharen
Wirst du mitgenommen.

12. Von Herzögen, Grafen
Ward ich schon begehret,
Und von einem Blinden
Seh' ich mich entehret.

13. Leb' denn wohl, mein Haus du,
Und du Heimerde,
Leb' denn wohl, o Mutter,
Die so falsch mich lehrte.

Italien (Korsika, Sardinien).

In dem „Schreiben des Herrn Vieuville an den Herrn Bonnet, worinnen die französische Musik vertheidigt und die italiänische kritisiert wird“¹⁾, heißt es: „Man kann amoch sagen, daß die italienische Musik einer lebenswürdigen, doch geschminkten Beyschläferinn ähnlich siehet, welche voller Lebhaftigkeit allezeit auf dem Sprunge steht; die sich überall, und ohne zu wissen warum, sehen lassen will; wie eine Thörinn, die, sie habe vor, was sie wolle, gleich hitzig und brausend ist. Soll sie eine zärtliche Leidenschaft ausdrücken: so lasset sie eine Gavotte oder eine Gigue tanzen.“ Als erster hat wohl Stendhal gesehen, daß das Ablaufszeitmaß seelischer Vorgänge volks- und rassegebunden ist, daß die Nationen verschiedenes „psychisches Tempo“ haben. Diese Erkenntnis gewann der große Dichter-Psychologe vorzüglich bei der Beobachtung italienischer Volksart²⁾.

Die neuere Rassenpsychologie hat seine Bemerkungen bestätigt, indem sie die Leichtbeweglichkeit, das Spielerische italienischen Gebarens betonte. Daß es sich hier um ein altmitteländisches Erbgut handelt, läßt sich auch typologisch dartun. O. Rutz wies nach, daß der „sphärische“ oder „enthusiastische“ Typus I, als dessen Hauptmerkmale er rasches, bewegliches und biegsam-gleitendes Spiel der Gefühlserregungen und gerundete Form des psychischen Ablaufs wie der räumlichen Gebärden erkannte, schon bei Römern und Etruskern vorherrscht. Auch der italienische Rassenforscher G. Sergi³⁾ wies schon auf die altmitteländische Grundlage des Italikertums hin. Neuerdings hat Möller van den Bruck⁴⁾ den gleichen Leitgedanken in kunstwissenschaftlicher Betrachtung durchgeführt.

Aus diesem sehr altertümlichen Erbeinschlag, diesem seelischen Grundvermächtnis einer vorgeschichtlichen Kultur, erklärt sich manche Besonderung der italienischen Art. Natürlich ist schlechthin Primitives auf einem Boden, der bereits zwei Hochkulturen erblühen sah, kaum zu erwarten. Nach seinen Formen und Mitteln gehört das italienische Lied, wenigstens in seinem Hauptbestande, durchaus der abendländischen Stilgeschichte an, aber in der allgemeinen Bewegtheit prägt es noch immer aufs deutlichste den altmitteländischen Typus aus. So wurzelt der italienische Belcanto mit seiner Abdominalatmung, seinem „Appoggio“ und Naturfalsett in der jodlerartig schwebenden Vortragsart uralter Mutterrechtskulturen. Man weiß, wie diese naturgegebene Gelöstheit des Singens in Kunst- und Volksmusik Italiens eine Hochblüte der freischwebenden Melodik gefördert hat. Die große Koloratur (Gorgia) der südlichen Hochrenaissance und des frühen Barock ist also durchaus kein bloßes Bildungserzeugnis des musikalischen Humanismus: von jeher lag dem italienisch-mitteländischen Sänger die Vorliebe für die Vokalise im Blute, und so ist es nur folgerichtig, wenn in der italienischen Volksmusik das Textliche niemals solche Gerüstbedeutung wie etwa in der französischen Chanson gewinnen konnte.

¹⁾ Friedrich Wilhelm Marburg: Kritische Briefe über die Tonkunst, 1. Teil, Berlin 1759, S. 406.

²⁾ Elias Hurwicz: Die Seelen der Völker, Gotha 1920, S. 43.

³⁾ G. Sergi: Ursprung und Verbreitung des mitteländischen Stammes, deutsch von A. Byhan, Leipzig 1897, S. 141, 150.

⁴⁾ Möller van den Bruck: Die italienische Schönheit, Stuttgart-Berlin 1930.

Tiefer als anderes Melos wurzelt das italienisch-mitteländische in der natürlichen „psychophysischen“ Rhythmik. Es läßt sich nicht ablösen vom leibgebundenen Wechselspiel des Atems, von dem Erblühen und Welken, der Diastole und Systole organischer Wallungen. Es ist ein vegetativer Zug, der auch in dem unablässigen Gestaltwandel, in dem pflanzengleichen Sprossentreiben der melodischen Fortspinnung sinnfälligen Ausdruck findet. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war Italien das Heimatland improvisatorischer Musikformen. Noch heute spürt man in der Singart ein Improvisatorisches, Dynamisch-Lebendiges, ein Wechselspiel von Schwellung und Lösung, von enthusiastischem Aufschwung und schmelzender Erfüllung.

So liegt denn auch italienischer Zeitgestaltung und Rhythmusauffassung die messende, scharf subordinierende Art französischen oder spanischen Singens fern. Gegenüber der deutschen Art einen Ton zu formen, einen rhythmischen Schlag anzusetzen, erscheint die italienische rascher fortschreitend und gelöster. Wie Becking gezeigt hat, setzt der typisch italienische Schlag spitz an und bringt den größten Nachdruck ungefähr in der Mitte, nicht im Anfang, wie die deutsche Rhythmik. Die Grund- und Kerngestalt dieser Rhythmik ist die weibliche Endung. Schon im äußeren Notenbilde erscheint sie allerwärts bevorzugt, als langausklingender „Endreim“, als absinkendes Melisma, besonders häufig mit dem Terzschritt verbunden. Aber auch die Binnenrhythmen sind bei näherem Zusehen, wenn man auf die feineren Zusammenhänge der Tonbildung achtet, von dem rhythmischen Grundgesetz der organischen Lösung getragen. Im Zeichen der Polarität schließen sich männliche und weibliche Sinnelemente zu gerundetem Ausgleich zusammen; doch ist augenscheinlich weiblichen Formkräften der Vorrang zugesprochen, ähnlich wie in der italienischen Sprache, deren Reichtum an klingenden Endungen in dieser Hinsicht unzweideutige Aufschlüsse bietet. Man erlebt die Zeitlichkeit im Aspekt der Wiederkehr, der ewigen Erneuerung. Stets entsteigen ähnlich gestaltete, niemals völlig umräßige Bilder dem Flusse des Werdens. Die Stanzén Toskanas wiederholen ihren Hauptgedanken in sich selber: „das ritornare scheint in Toskana wesentlich zu sein“, bemerkt Gregorovius¹⁾.

Nicht minder aufschlußreich ist die Art, wie italienisches Melos sich im Tonraume entfaltet. Erweckt schon der einzelne Tonschritt den Eindruck einer besonderen Verbundenheit, so zeigt sich alsbald, daß dieses innere, von Ton zu Ton überströmende Legato in einer Tonraumauffassung von ungewöhnlicher Einheitlichkeit begründet liegt. Der Tonraum ist kein Stufengerüst, kein System von übereinander gestaffelten Zonen wie im westromanischen Liede, sondern eine sphärische, nur unscharf umrandete Einheit. In die vorgegebene Hülle bettet sich das Melos gleichsam ein. Ein besonderer Reichtum an melodischen Konsonanzbeziehungen, vor allem Terzverwandtschaften, ermöglicht diese fast jodlerartig zu nennende Bewegungsform. Da es keinen festen punktförmigen Raumschwerpunkt und kein scharf abgesetztes Gerüst bevorzugter Töne gibt, so ist das Tonartgefüge labil, die Linie schwebt „zwischen den Polen“. Besonders die altertümlichen, von moderner Funktionsharmonik unberührten Melodien zeigen

¹⁾ Ferdinand Gregorovius: Siciliana, Leipzig 1895, S. 279.

mit ihren seltsam geöffneten Schlüssen das Schwebeprinzip als Grundform tonräumlicher Bewegtheit (Schwebemelos, sphärische Tonalität).

Im Bereiche der italienischen Volksdichtung äußert sich der Sinn für das Organische, wie schon Gregorovius (S. 281) erkannte, in dem Instinkt für Formenschönheit, im feinen Takt für das Schickliche und in der natürlichen Anmut der Bewegung. Zusammenfassend bezeichnet er, ein Goethewort abwandelnd, das italienische Lied als „eine Kunst der Dichtung, die zur Natur geworden ist, oder eine Natur, die ohne Mühe zur Kunst wird“. Naturhaft wirkt auch die Bilderfülle des italienischen Liedes, die durchaus nicht als bloßes Ornament zu verstehen ist. Man geht vom Sinnlichen aus, durchdringt es aber und erhellt es mit lebendiger, oft geistreicher Verstandesklarheit, mit munterem, spielfreudigem Witz. „Die nordische Volkspoesie ist sowohl empfindungsreich als gedankenreich; die südliche ist graziös und geistreich. Die Fülle von Einfällen und originellen Motiven ist oft erstaunlich, und dennoch bleibt alles dies naiver Ausdruck eines Volkes, das von Natur eben schön, lebhaft und geistreich ist“ (Gregorovius, S. 283). Vom Liede, das in aller Munde schwebt, weiß schon Carlo Goldoni in seinen Memoire (angeführt nach Somborn: Das venezianische Volkslied: Die Vilotta, Heidelberg 1901, S. 44) anschaulich zu berichten: „Im Sommer wird der Platz von San Marco mit seiner Umgebung die Nacht hindurch wie am Tage besucht, und die Kaffeehäuser sind immer angefüllt mit fröhlichen Leuten, Männern und Frauen jeder Art. Sie singen auf dem Platze, in den Gassen, auf den Kanälen: es singt der Kaufmann, der seine Waren feilhält, es singt der Arbeiter auf dem Wege zu seiner Arbeit, es singt der Gondolier, der seinen Herrn erwartet. Der Charakter des Volkes ist die Heiterkeit, und der der venezianischen Sprache der Scherz.“

Das italienische Lied ist nicht eigentlich überlieferungslös, doch bedeutet Überlieferung hier mehr als anderswo fortwährenden Gestaltwandel, Umschmelzung, Fortzeugung und lebendige Ausgeburt. An Stelle der Bewahrung feststehender Formen und Formelemente tritt im Süden die Neuschöpfung aus der Fülle des Augenblicks, wie sie uns G. Parthey (Wanderungen durch Sizilien und die Levante, Berlin 1834, S. 142ff.) eingänglich schildert: „Diese ungemeine Leichtigkeit, Reime aneinander zu hängen, denen sich der Gedanke, oft nur notdürftig, beigesellt, erzeugt bei jeder Gelegenheit eine Menge kleiner Lieder, die, nicht anders wie die Ephemeriden, vom warmen Sonnenscheine der Gegenwart ausgebrütet, in kurzer Zeit hinweggerafft und durch neue ersetzt werden.“ Viele Beobachter haben uns immer aufs neue den Zauber, die Lebendigkeit des improvisatorischen Talents gepriesen; weil sie aber zumeist nur von der Dichtung her urteilten, entging ihnen die große Gefahr, von der die italienische Volksmusik durch übergroße Empfänglichkeit gegenüber den Einwirkungen „gesunkener Kunststile“ seit einigen Jahrhunderten bedroht wird. Das alte Bauern- und Hirtenlied Italiens, das melodische Schätze von höchstem Wert in sich birgt, ist durch die städtisch-zivilisatorische Musik, zumal seit dem 18. Jahrhundert, immer mehr zurückgedrängt worden und heute fast der Ausrottung nahe.

Besonders die Sizilianer schildert Gregorovius (S. 270f.) als Meister der Improvisation: „Wenn sie beim Wein sitzen, sprudelt ihre Lust leicht in Reimen über.“ Höhepunkte solcher freien Erfindungen sind die korsischen

und sizilianischen Singkämpfe, die in Versen ausgefochten werden und deren Herausforderung darin besteht, daß man dem Gegner Aufgaben zur Improvisation vorlegt. Der Besiegte wird ausgepfeiffen und verjagt, der Sieger darf weitersingen. Oft bildet den Ausgang ein Handgemenge der Gegner. Auch in der Umgegend von Rom, im Albanergebirge, in der Romagna soll das Wettsingen heute noch üblich sein. In Neapel bot das Piedigrottafest (7./8. September) Anlaß zu großen Singkämpfen.

An verschiedenen Stellen nimmt die Improvisation zunft- oder gildenmäßige Formen an. So berichtet uns Leonardo Vigo¹⁾, daß die Blinden Siziliens Musik und Gesang gewerbsmäßig ausüben. Nicht nur bei Hochzeiten, Ständchen und im Karneval betätigen sie sich, sondern vor allem auch bei den großen Kirchenfesten und den Tagen der Heiligen. Sie dichten und singen Kanzen von Liebe, Eifersucht, Preis- und Schmählieder, Lobgesänge auf die Heiligen, Schutzpatrone, Banditengesänge. In Palermo bilden sie seit 1661 eine regelrechte Akademie mit eigenen Statuten, die von der Bürgerschaft, später von den Jesuiten und von der Regierung Zuschüsse erhielt. Einige sind Erfinder neuer Lieder, Trovatori, andere widmen sich nur dem Singen und Spielen. Die berühmten venezianischen Improvisatoren. Leute aus dem Volke, übten die Kunst des Improvisierens auf eine recht handwerklich anmutende Art. Besonders im 19. Jahrhundert sanken die von Goethe, Byron, Goldoni und anderen gerühmten Gesänge der Gondelführer zu recht armseligen Gebilden ab. Nur der Wechselgesang blieb, aber an Stelle der berühmten Tassoverse traten armselige Reimereien (Beispiele bei Somborn, S. 61) und häßlicher Melodien. Auch die venezianischen Gondelführer bildeten eine Kaste für sich, mit eigener Mundart und zunftmäßig umgrenztem Liedschatz (Somborn, S. 58). Es gibt Lieder der Volksklassen und Berufsstände, Weisen für Seeleute, Bauern, Fuhrleute, Spinnerinnen, Ruderer. In Sizilien singen die Gefangenen und andere Outlaws mit Vorliebe ciuri oder fiori, während das Bauernvolk sich an die gewichtigere Canzona hält.

Die Gattung des erotischen Liedes nimmt nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller Kenner des italienischen Volksgesangs²⁾ nach Zahl, Gehalt und unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Motive und Abwandlungen die erste Stelle ein. Eines seiner Hauptkennzeichen ist die Hyperbel, der enthusiastische Grundton. Der sizilianische Volksdichter schließt einen ganzen Kosmos, Fernstes und Nächstes, in das Loblied zum Preise der Geliebten ein. Treffend bemerkt Puymaigre³⁾, in dieser ganzen italienischen Liebesdichtung sei der Liebesüberschwang Petrarcas beheimatet. Neben den Liedern der Sehnsucht, Werbung und Erfüllung finden auch die negativen Affekte des Hasses, der Eifersucht, Verachtung, der Schmähung und Verschmähung reiche Nahrung. Die Vendettalieder der Randgebiete singen von Blutrache, das

¹⁾ Leonardo Vigo: Canti Popolari Siciliani, Catania 1857. — Gregorovius, I. c., S. 266ff.

²⁾ Deutsche Übertragungen italienischer Lieder(-texte) sind erst verhältnismäßig spät bekannt geworden. Herder hat nur wenige und kaum typisch volkläufige; reichere Ernte brachten Goethe, Wilhelm Müller (hrsg. in O. L. B. Wolffs „Egeria“, 1829), Kopisch (Agrumi, 1838), Rückert, Platen, Heyse, Gregorovius.

³⁾ Puymaigre: Folk-Lore, Paris 1885, S. 49.

Sensationsbedürfnis regt sich in den Hexen- und Banditenliedern. Melodische Perlen findet man häufig unter den Wiegenliedern (ninne-nanne), musikalisches Altgut gelegentlich unter den Totenliedern (canti funebri). Rätselieder (indovinelli) und Hochzeitgesänge sind nicht sonderlich typisch. Auch das geistliche Lied ist heute kaum noch mit prägnanten Eigenformen vertreten; seine Blütezeit liegt im Ausgang des Mittelalters. Schwach vertreten ist das Kriegslied, überhaupt das historisch-politische Lied. Vom idyllischen Grundton des italienischen Liedes spricht Otto Badke¹⁾: eine treffende Bemerkung neben vielen biedermeierlichen Gemeinplätzen. Gregorovius (S. 275) hebt hervor, daß Tigris sizilianische Sammlung kein einziges Lied geschichtlichen Inhaltes aufweist, und er fügt die Bemerkung an: „Der Volksgesang Italiens besteht wesentlich in der amorosen Canzone.“ Von der Geschichtslosigkeit des italienischen Volksliedes spricht Karl Somborn (l. c. S. 8). „Der größte Teil der italienischen Volkslieder“, sagt Oreste Marcoaldi (Canti Popolari inediti Umbri Liguri . . . , Genova 1855), „ja sogar fast alle sind Liebeslieder: sehr wenige nur beziehen sich auf den Krieg, das Vaterland, die Religion, die Sage, die Geschichte“, und betreten sie einmal das historische Gelände, dann ist die Darstellung „gleichsam in einen Schleier von Unbestimmtheit gehüllt“. Die geringe Zahl der historisch-politischen Lieder aus älterer Zeit erklärt sich aber auch zum Teil aus der allgemeinen Quellenlage. Im Anschluß an die Studien von Pitrè stellt Richard Wendriner²⁾ einige historische Lieder zusammen. Ein sizilianisches spricht vom Normannengrafen Ruggieri (Rüdiger) und seinem Siege über die Sarazenen. Im Jahre 1495 sangen die römischen Gassenbuben ein Spottlied gegen König Karl VIII. in Frankreich. Ein altvenezianisches handelt von der Schlacht bei Lepanto. Die alten Parteigungen von Volkspartei und Patriziat in den Städten, die Eifersüchteilen der Städte gegeneinander finden schon in alter Zeit Ausdruck im Liede. Kriegs- und Soldatenlieder entstanden häufiger in Norditalien als im Süden.

Überhaupt zeigt sich der Norden als ausgesprochenes Erhaltungsgebiet von Erzählliedern. Besonders reich an Balladen sind Piemont und die Lombardei. Je näher man dem Süden kommt, um so einzelner und zerstückelter treten die Balladen und Romanzen in Erscheinung, um so reicher schwillt der lyrische Strom an. Schon in der Toskana versinken die Erzähllieder „im Blumenmeer der Ritornelle, Octaven und Stornelli“³⁾. Die mittelitalienischen Sammler fanden nur noch Bruchstücke, die süditalienischen und sizilianischen Sammlungen enthalten überhaupt keine Romanzen mehr. Böckel (l. c. S. CXLV) sagt denn auch, das Fehlen von erzählenden Volksliedern auf Sizilien sei nicht Zufall, sondern Naturgesetz. Die Erscheinung wird wohl zwiefach zu deuten sein: kulturgeographisch und stammhaft-biologisch. Die Nordlandschaften bildeten seit Jahrhunderten die natür-

¹⁾ Otto Badke: Das italienische Volk im Spiegel seiner Volkslieder, Breslau und Leipzig 1879, S. 9.

²⁾ Richard Wendriner: Das italienische Volkslied; Mitt. d. Schles. Ges. f. Volkskunde, Jg. 1897, S. 3f.

³⁾ Otto Böckel: Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885, S. CXLVI. — Vgl. auch die Besprechung der Canti popolari del Piemonte des C. Nigra durch Gaston Paris im Journal des Savants, Paris 1889, S. 526ff, 611ff.

lichen Einfallsportalen der angrenzenden romanischen und westgermanischen Volkskulturen. Viele Balladen und Romanzenstoffe sind nachweislich von dorthier eingewandert, bei anderen ist das wenigstens wahrscheinlich. Mit dieser kulturgeographischen Erklärung allein kann man sich freilich nicht begnügen. Man wird auch an die stärkere biologische Durchdringung dieser Grenzlandschaften mit nichtmittelländischen, teils germanischen, teils kelto-romanischen Bevölkerungselementen zu denken haben.

Der Vokalfülle der italienischen Sprache entspricht der Reichtum an vokalischen Beziehungen in der Volksdichtung. Neben dem Reim, der oft in kunstvoller Kreuzung Anwendung findet, ist die Assonanz eines der wichtigsten Formmittel. Ihr entspricht jene eigentümliche Symmetrie der Melodiebildung, jener Sinn für Gleichgewicht und Paarigkeit, der die italienische Musik von jeher auszeichnet. Die Verse bestehen aus fünf, sieben, acht oder elf Silben, aber den Vorrang hat der Elfsilber mit dem weiblichen Reim, das Bauelement von Rispetto und Stornello.

Durchaus toskanisch sind die Rispetti, Liebeslieder, die, wie der Name sagt, den Ausdruck der Ehrerbietung, Achtung in sich schließen. Der Rispetto besteht aus sechs oder acht, gelegentlich auch noch mehr elfsilbigen Versen; die vier Eröffnungszeilen haben alternierenden Reim. In den folgenden Reimpaaren wird einer der Eingangsgedanken wieder aufgenommen (ripresa). Neben der Villotta und ihren Abkömmlingen und dem Stornello bildet der Rispetto eine der Hauptformen des italienischen Volksliedes. Ein musikalisches Element, das Motiv der melodischen Abrundung, liegt, wie Somborn (S. 20) richtig erkennt, der Form zugrunde.

Somit dasselbe Formprinzip beherrscht die sizilianische Canzona. Der piemontesische Stramoutt ist ein Vierzeiler mit zwei Reimpaaren. Die alte kunstvolle Dichtform der Octave lebt als Liebeslied, Sinnspruch, Ständchen, Klagegesang unter verschiedenen Gattungsbezeichnungen wie Canzona oder Strambotto, auch Stornello fort. Schon die Dichtung des 15. Jahrhunderts kennt den Strambotto, der nach Tigris aus strano motto entstand. Er ist in seiner ursprünglichen Form vor allem auf Sizilien beheimatet (Gregorovius, S. 273.) Strambotto ist in Sizilien und Piemont gleichbedeutend mit dem Rispetto, in den Bergen von Pistoja mit dem Ritornell¹⁾.

Über ganz Italien verbreitet sind die Fiori oder Blumenritornelli, auch Stornelli genannt. Es ist eine italienische Form par excellence, im Blumenanruf wie in der unnachahmlichen Kürze und Geschmeidigkeit der Form durchaus mittelländisch und darum auch nur den Foaie verde-Liedern der Rumänen einigermaßen vergleichbar. Viele Fiori sind epigrammatisch zugespitzt, sentenziös. Gregorovius rühmt die geistreiche und poetische Art der sizilianischen Fiori und nennt sie „echte, in keiner anderen Sprache nachzunehmende Edelsteine“. „Diese reizende Art der Volksdichtung ist über ganz Italien, wie die Blumen selbst, verbreitet, aber sie scheint in Toskana, dem Garten Italiens, ihre eigentliche Heimat zu haben und in Sizilien nicht so gut zu gedeihen“ (Gregorovius, S. 274). Der dreizeilige Stornello, die kleinste unter allen italienischen Liedformen, bringt gewöhnlich einen fünf-silbigen, seltener elfsilbigen Eröffnungsvers, der den Namen einer Blüte

¹⁾ Hugo Schuchardt: Ritornell und Terzine, Halle a. d. S. 1874, S. 6.

nennt: diese hat mitunter symbolische Bedeutung, nicht minder oft bildet sie den beziehungslosen Eingang. Umbriens Stornelli sind wesentlich länger, den Rispetti verwandt. Nach der Blume heißt die Gattung in Toskana auch fiori, in Palermo ciuri, im übrigen Sizilien nuveli und muttetti. (Das Mutettu Südsardiniens, auch Battorina genannt, ist ein epigrammatisch zugespitzter Vierzeiler mit dem Reimschema a b a b, dessen dichterische und musikalische Formgebung wahrscheinlich von den spanischen Coplas beeinflusst ist. Das Mutu des Nordens — Logudoro —, der typische Arbeitsgesang der Frauen und Mädchen, ist eine mehrstrophige Improvisationsdichtung von breiterer Anlage; das Melos dieses Frauenliedes ist in der Regel klagend, depressiv.) Eine Ritornell-Probe (nach O. L. B. Wolffs „Egeria“, Leipzig 1829, S. 2, Nr. 6) gebe ich zusammen mit der Verdeutschung aus Paul Heysses Italienischem Liederbuch (Ritornelle Nr. 2):

„Fiore di ginestra,
Vostra madre non rimarita apposta,
Per non levar quel fiore dalla finestra.“

„Blühender Ginster.
Nur darum gönnt dich deine Mutter keinem,
Damit die Blume treibt an ihrem Fenster.“

Schuchardt (Ritornell und Terzine, S. 6) hält die Dreizeiligkeit für eine der ältesten Dichtungsformen Italiens; den Blumenanruf führt er (l. c. S. 40) auf Einwirkungen des Christentums und Islam zurück, gedenkt freilich auch gelegentlicher Blumennamen bei den alten Römern, sowie der rumänischen Blumenlieder (S. 65f.), die sich, wenngleich seltener, neben den beliebten Anrufungen des grünen Blattes finden. — Die melodische Gestalt des Stornells beschränkt sich in der Regel auf wenige formelhafte Elemente, unter denen sich besonders die Reimendungen (Kadenzen) als feste Gerüstpunkte herausheben; das Übrige ist mehr freie rezitativische Füllung. Die musikalische Eigenbedeutung der Form ist also gering. Viktor v. Scheffel nennt die Sangweise ein Klagegeheul, welches nur zu oft unseren ersten Schlummer stört.

Die aus zwei, drei oder mehr elfsilbigen Versen bestehenden Canzuni di carnilivari, Karnevalslieder, Nachkommen der Canti carnascialeschi der Renaissance, werden von lustigen Maskenscharen gespielt und gesungen. Den Sängern lohnt man mit Gaben aus Speise und Trank. Vor den Türen der Frommen singen die sizilianischen Armen kurze Legenden, orazioni. Längere Erzählungen profanen Inhalts heißen Storii. Die veronesischen Storie, metrisch aus kurzen Strophen mit drei Versen zu sieben, elf oder zehn Silben bestehend, ähneln nach Form und Inhalt den spanischen Romanzen oder deutschen Balladen.

Die Villotta wird aus elfsilbigen jambischen Versen mit vorherrschenden weiblichen Reimen gebildet; von ihren vier Zeilen sind zum mindesten zwei durch Reime oder Assonanz gebunden. Gioseffo Zarlino sagt in seinen berühmten Istituzioni harmoniche (1558), daß die Villotten in Venedig anders gesungen werden als die in Toskana und Neapel; ein deutlicher Hinweis auf die Volkkläufigkeit der Gattung im 16. Jahrhundert (Somborn, S. 106). Nach Angelo Dalmedico (Canti del popolo veneziano, 1848) wurden die veneziani-

schen Villotten alle im gleichen Metrum und zur gleichen Melodie gesungen; wir würden sagen: zum gleichen Melodietyp, denn Abwandlungen ergaben sich schon aus der Verschiedenheit des Textes. Somborn (S. 10f.) beschreibt die Villotten-Weise als eine ziemlich einförmige Psalmodie geringen Umfangs, die sich in Noten nicht recht fassen läßt. Seiner dilettantischen Angabe setzt Hermann Springer (Vilota und Nio; Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910, S. 315ff.) ein schärfer umrissenes Bild dieses alten Tanzliedes entgegen. Schon in der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts ist Villotta die geläufige Bezeichnung für das tanzmäßige Strophenlied. Es gab Villotten alla veneziana, alla napolitana, und erst späterhin verengte sich die Bedeutung auf das venezianische Gebiet. Die Villotta des 19. Jahrhunderts war ein lebhaftes Tanzlied; nach jeder vierzeiligen Strophe setzte ein Intermezzo (Nio genannt) ein, dessen Zeitmaß noch lebhafter war. Nio, die venezianische Form für Nido, heißt Nest und bedeutet den Kreis, den die Tänzerinnen bilden, wenn der schnelle Einschub gesungen wird. Springer bestimmt Vilota und Nio als Abkömmlinge der volkstümlichen Tanzliederkunst des Cinquecento. Sie verhalten sich zueinander wie der Passamezzo zum Saltarello, wie der Tanz zum Nach Tanz. Melodisch nahverwandt ist die Furlana, die im 17. Jahrhundert aus Friaul auftaucht und in Venedig bodenständig wird. Dem Wortgehalt nach ist sie ein Scherz- und Spottlied, ein Seitenstück der deutsch-alpenländischen Schnaderhüpfl. Nach Tommaseo¹⁾ ist ihr Zeitmaß noch schneller als das der Villotte, und nur Frauen singen und tanzen sie. In den Lagunen sind diese älteren Liedgattungen längst verklungen, aber ihre Bewegungsform — leichtgeschürzte Dur-, gelegentlich auch Mollweisen im hüpfenden $\frac{6}{8}$ -Takt — leben, wie Springer gezeigt hat, fort im istrischen und toskanischen Volkslied, in neapolitanischen und sizilianischen Melodieformen wie der folgenden.

Sizilien. Liebeslied. Bedda, cu' ti criò. — Der dich erschuf, du Schöne.

(Giuseppe Pitre: Canti popolari siciliani, Vol. II, 1861, Nr. 1. — Springer, l. c. S. 327.)



{ Bed - da, cu' ti cri - ò fu un se - ra - fi - nu
{ Ti fi - ci lu pit - tuz - zu pa - lum - mi - nu,
{ Der dich er-schuf, du Schö - ne, war ein En - gel,
{ Er mach - te dir das Brüst-lein gleich der Tau - be.



E t'ha cri - a - tu cu la pin - na 'mma - nu: }
La fac - ci tun - na e l'oc-chiu ju - cu - la - nu. }
Er schuf dich, in der Hand hielt er die Fe - der: }
Das Ant - litz rund und hei - ter dir das Au - ge. }

¹⁾ N. Tommaseo: Canti del popolo Veneziano, Vol. II, Venedig 1857, S. 211.

Eine hübsche, textlich mehr abgerundete Lesart (nach Levi: Fiorita, S. 188, Nr. 10) mag zur Ergänzung dienen:

Bedda cu' ti c'riau fu un serafinu,
ed un pitturi ceu la pinna 'n manu;
ci hai 'ntra lu pettu gigghia e gersuminu,
la facci tunna e l'occhio juculanu;
hai li labbruzza di curaddu finu,
e quannu parri si' zuccaru sanu;
ed iu l'amaru, miseru e mischinu,
ti guardu, e ti talu di luntanu.
Der dich erschuf, du Schöne, war ein Engel,
Dazu ein Maler, in der Hand die Feder;
Du hast auf deiner Brust Jasmin und Lilien,
Das Antlitz rund, und heiter glänzt dein Auge,
Hast Lippen klein, geformt aus Feinkoralle,
Und wenn du redest, bist du lauter Zucker;
Ich Armer, Elender und Unglücksel'ger
Betrachte dich und schau' dich an von weitem.

Es ist nur selbstverständlich, daß in einem Volke, dessen Wesensart Überlieferung und Neuschöpfung, fast weiblich anmutende Rezeptivität mit produktiver Fülle organisch verbindet, eine Mannigfaltigkeit von historischen Stilprägungen im volkläufigen Liede Einlaß fand. Zwar haben das 18. und 19. Jahrhundert auch hier viel Altes hinweggefegt, aber das Bauernlied abgelegener Gebiete hat doch mancherlei Gut von überraschend hohem Alter bewahrt: nicht nur mittelalterliche Melodien, sondern sogar noch ältere, letztlich auf die Antike zurückweisende Formen tauchen gelegentlich empor. Altmitteländische Pentatonik¹⁾, einen Nachklang uralter „pelasgischer“ Kultur, birgt ein kalabrisches Wiegenlied.

Kalabrien. Wiegenlied *Dormi, dormi. — Schlafe, schlafe.*
(E. Levi: Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano, Florenz 1895, S. 176, Nr. 1. — Freie Verdeutschung.)

Es handelt sich um eine terzbewegte Pentatonik; Hauptintervalle sind die umrahmende Quint h^1-e^1 mit den beiden Terzen h^1-g^1 und g^1-e^1 . Typisch italisch-mitteländisch ist das Wechselspiel von leichtbeweglichem *Parlando* und langausklingenden, erfüllten Endungen; ihm entspricht eine elastische Schwelldynamik. Das Melos schwebt, ohne sich merklich auf Zieltönen zu verfestigen.

p Andantino mosso.

Dor - mi, dor - mi, dor - mi, Ni - co - la men, dor - mi con - ten - tu,
Schla - fe, schla - fe, Schlaf ein, mein klei - ner Lieb - ling, oh - ne Sor - gen,
Cà chi - sta è Po - ra, chi - sto è lu mo - men - tu:
Schlaf ein, in treu - er Hut bist du ge - bor - gen,

¹⁾ Pentatonik ist keine primitive Allerweltsform, wie man bislang annahm, sondern ein Klangstil von ausgesprochen mütterrechtlicher Prägung. Ich verweise auf meine beiden Studien „Musikwissenschaft und Kulturkreislehre“, *Anthropos* Bd. 32, Wien 1937, S. 1 ff. und „Musikwissenschaftliche Erschließung der Kulturkreise“, *Mitt. der Wiener Anthropologischen Gesellschaft*, Bd. LXVII, 1937, S. 53 ff.

106/155

E ve - ni son - nu e ve - ni pig - ghia - til - lu,
Und sü - ßer Schlum - mer soll dich nun um - fan - gen,
A stu fig - ghio - lu me - u pic - ci - ril - lu, Ah.
Drum schla - fe, du mein Söhn - lein, oh - ne Ban - gen. La.

Eine der altertümlichsten Gattungen mittelländischen Gesanges hat sich spurenhafte in einigen bäuerlichen Randgebieten des italienischen Kreises, in Sardinien, Sizilien und auf Korsika, bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten: die (nach feststehenden Mustern) improvisierte Totenklage. Stets wird sie von Frauen, zumeist weiblichen Familienangehörigen angestimmt. Auf Korsika unterscheidet man mitunter *Lamenti*, die den natürlich Verstorbenen gelten und *Voceri*, Klagen um Ermordete, zugleich Gelöbnisse der Blutrache. Die große Klage erhebt sich am Frühhorgen vor dem Leichenbegängnisse. Die Dichterin oder Sängerin führt einen Chor der Klageweiber an, der sich heulend und tanzend im Kreise um den Toten schwingt. Genau so werden die alten Totentänze Sardinien beschrieben. Im Korsischen heißt der pantomimische Klagetanz auch *Ballata*, *Ballo funebre*. Die Ausdrücke *Vocero*, *Compito*, *Ballata* sind letztlich gleichbedeutend, die korsischen *Voceratrici* (Klageweiber) heißen auch *Ballatrici*. Die klassische Schilderung der korsischen Totenklagen verdanken wir vor allem F. Gregorovius¹⁾. Auf Sardinien²⁾ heißen die Totenklagen *Attittidos*, vom Verbum *attittai* = zur Rache anschüren, aufreizen. Mit den keltischen Totenklagen teilen die korsischen den verhältnismäßig geringen Umfang (zumeist Quinte bis Sexte); besonders archaisch mutet ein Melodietyp an, der die allmähliche Steigerung des depressiven Affekts im Übergang von der Groß- zur Kleinterz widerspiegelt. Die älteren Notierungen berücksichtigen diese sehr bedeutsamen Intonationsfeinheiten nicht zur Genüge, auch in rhythmischer Hinsicht vereinfachen sie. Ich gebe daher neben einer Notierung von 1850 die Übertragung einer neueren Schallplattenaufnahme.

Korsika. Niolo. Totenklage. *Eja filaja la miò rocca. — Als ich spinnend saß am Rocken.*

(L. A. Fée: *Chants populaires de la Corse*, Paris 1850; wiederabgedr. bei E. Levi: *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*, 1895, S. 236, Nr. 1. — Text auch bei

¹⁾ Ferdinand Gregorovius: *Corsica*, Stuttgart und Tübingen 1854, I, S. 146 ff., II, S. 29 ff.

²⁾ Max Leopold Wagner: *Die sardische Sprache in ihrem Verhältnis zur sardischen Kultur; Volkstum und Kultur der Romanen*, V. Jg., Hamburg 1932, S. 35. — Derselbe: *Das ländliche Leben Sardinien im Spiegel der Sprache; Wörter und Sachen*, *Kulturhist. Zeitschr. f. Sprache u. Sprachforschung*, Beiheft 4, Heidelberg 1921, S. 165.

Salvadore Viale: Canti popolari corsi. Bastia 1855, S. 88f. Verdeutschung der Eingangstrophe — mit kleinen Abänderungen — nach Ferd. Gregorovius: Corsica, Bd. II, Stuttgart u. Tübingen 1854, S. 53.)

Ein verwaistes Mädchen beklagt den Mord ihres Bruders und gelobt selber Blutrache an den Banditen zu üben.

Sehr einfacher, hauptsächlich terzbedingter Aufbau. Die melodische Dichtigkeit kommt in der Fülle der Gleitöne, die überdies den Rhythmus elastisch gestalten, zum Ausdruck.

Lento assai.

E-ju fi - la-ja la miò roe-ca, Quan-du in-te-su un gran ru-mo-re:
Als ich spinnend saß am Rok-ken, Hört ich Don-ner laut erschallen;
E-ra un col-pu di fu-ci-le Che m'in-tru-nò nu lu co-re,
'S war ein Schuß aus ei-ner Flin-te, Der durch's Her-ze mir tät hal-len,
Par-se ch'u-nu mi di-eis-si: Cur-ri, to fra-tel-lu mo-re!
Und mir war's, als ob man sag-te: Lauf, dein Bru-der ist ge-fal-len!

Korsika. Totenklage. (Nach der Schallplatte PK 549,1 des Berliner Instituts f. Lautforschung, Übertragung W. D.)

Freier, zwischen „accentus“ (Rezitativ) und „concentus“ (Melismatik) vermittelter Vortrag. Viele irrationale Dehnungen und Verkürzungen, die im Notenbilde nur andeutungsweise Wiedergabe finden können. Auch beim Silbenwechsel zumeist legato-legatissimo. Intonation der Terz: im Aufstieg zumeist fast Großterz, im Abneural, späterhin immer mehr vertieft.

Der Tonraum gliedert sich terzmäßig, die Terz, nicht die Quarte, ist offensichtlich Strukturintervall. Typisch italienisch-mitteländisch erscheinen die gelösten, erfüllten Endungen. Nebenkadenz (*es*¹) und Hauptschluß (*c*¹) sind fein abgestuft, aber ohne Gegenbewegung.

$\text{♩} = 132$

Struktur: (-)

Genau der gleiche Melodietyp ist übrigens für korsische Wiegenlieder bezeichnend. Sogar die wechselnde Intonation der Terz findet sich gelegentlich¹⁾.

Spuren eines ähnlich gearteten, sehr altertümlichen Melodietyps birgt auch das sardinische Lied. Als Probe diene die nachstehende Weise, die nach Umfang, Terzbetonung, Schwebebewegung und „offen“ ausklingendem Schluß alle Merkmale altitalienischen Stils in sich vereinigt.

Sardinien. *Duos sun sos coros* — Zwei sind die Herzen.

(Giulio Fara: Musica popolare Sarda; Rivista Musicale Italiana, Vol. XVI, 1909, S. 742, Nr. 7.)

Andante $\text{♩} = 80$.

Duos sun sos co - ros, du - os,
Zwei sind die Her - zen, zwei sind's,
Chi s'is - ti - man in Nu-go - ro!...
Die sich da lie - ben in Nuo - ro!...
Ma - zi - ne fa - tta tot' o - ru,
Zau - ber macht' al - les zu Gol - de,
Chi non b'à nnie - nte pra - tta...
Sil - ber ist nicht mehr vor - han - den...

Einer kaum minder alten Stilsschicht, die im wesentlichen wohl als Nachhall der Antike aufzufassen ist, gehört eine Gruppe italienischer Melodien in der Tonart auf *f* (*Fa*-Modus) an. Mit den „lydischen“ Melodien kirchentonartlicher Prägung haben sie nichts zu schaffen, denn sie vermeiden nicht, sondern betonen den von der Kirche als Diabolus in musica verpönten Tritonus als Tonschritt und Melodierahmen. Daß solche *Fa*-Melodien sich bis auf unsere Tage in altbäuerlichen Gebieten der Apenninhalbinsel erhalten haben, bestätigt aufs neue die alte Beobachtung des Guido von Arezzo, der zufolge die *F*-Leiter als Tonart des Landmanns (*troporum quintus tritus agricolae dictus*) sich ausweist. Eine solche *Fa*-Melodie von besonderer Schönheit

¹⁾ Zum Beispiel Austin de Croze: La chanson populaire de l'île de Corse, Paris 1911, S. 87 und besonders A. L. A. Fée: Voceri, chants pop. de la Corse, Paris 1850, Nr. 4.

zeichnete Puccini in Lucca (Toskana) auf und fügte sie dem dritten Akt seiner „Tosca“ als Hirtenweise ein. Eine andere Probe, ein Mähgesang aus den Abruzzen, sei nachstehend mitgeteilt. Mit den schon früher behandelten altertümlichen Gesängen teilt er den verhältnismäßig engen Umfang.

Italienisch. Abruzzen. Canto della mietitura, Mähgesang: *Ji' mèta. — Ich mähe.* (Aufgez. und im Arch. per lo studio delle trad. pop. Palermo 1894 veröffentl. von Gennaro Finamore, wiederabgedr. von E. Levi: Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano, Florenz 1895, S. 136f.)

Finamore bezeichnet die Melodie als „solenne, religiosa, ... antichissima, e uniforme in tutto l'Abruzzo“. Ob der Text so sehr viel jünger ist, wie E. Levi annimmt, vermag ich nicht zu beurteilen. Doch scheint mir die Erwähnung der Sichel als Erntegerät ein altertümlicher Zug. Über Getreideschnitt mit der Sichel vgl. auch H. Neus: Ehnische Volkslieder, 2. Abt., Reval 1851, Nr. 63. Der volkswundliche slowakische Film „Die Erde singt“ zeigt, daß in der Slowakei heute noch die Frauen das Getreide mit der Sichel mähen. Nach Max Leop. Wagner (Das ländliche Leben Sardinien's ...; Wörter und Sachen, Kulturhist. Zeitschr., Beiheft 4, Heidelberg 1921, S. 27) schneidet man noch heute auf Sardinien das Getreide mit einer gezähnten Sichel.

Largo.



1. Ji' mè - ta mè - ta e la fag - gij - ja mè - te,
2. Mi Fà pru - mes - sa e nni' mmi li vo' da - je.
1. Ich mä - he, mä - he, und mei - ne Si - chel mä - het,
2. Die mir ver - spro - chen, will sie mir doch nicht ge - ben.



1. Ca la pa - tro - na ha ma da dá' la fij - je.
2. Tut - to lu gra - ne je vuj - je scip - pa - je!
1. Denn mei - ne Her - rin muß mir die Toch - ter ge - ben.
2. Al - les Ge - tre - de will ich ihr aus - rei - ßen.

Bis ins hohe Mittelalter gehen die Einwirkungen des Orients auf die italienische Liedweise zurück. Seine hauptsächlichsten Einfallsportnen liegen im Süden (Süditalien, Sizilien, Sardinien, Korsika); hier finden wir noch heute mannigfache Spuren arabisch-sarazenischer Musikkultur. Am sinnfälligsten zeigt die Leiterbildung das orientalische Kolorit mit übermäßigen Sekundschritten und Wechselleitönen (Leittonspaltung). Durch diese freigebig eingestreuten Wechselleitöne gestalten sich die tonalen Verhältnisse oft recht verwickelt¹⁾. Auch längere Endvokalisieren und vor allem gewisse typische Kadenzfloskeln gehören diesem Stilkreis an. Nur selten finden wir dagegen die langausgesponnene Paraphrasierungstechnik, das unermüdliche Umschreiben eines sich stets gleichbleibenden Melodiekerns. Nur dort, wo das Sarazentum auch biologisch (rassisch) einwirkte, gehen die Spuren tiefer, bis auf die Grundformen der rhythmischen Bewegtheit, der Vortragsweise und des Klangideals. Als Muster kann das folgende sardinische Bei-



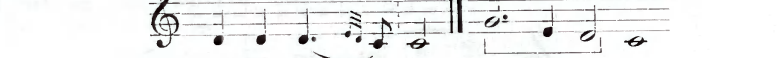
¹⁾ Ein sizilianisches Musterbeispiel vermittelt Corrado Avolio: Canti popolari di Noto; Noto 1875, S. 105.

spiel gelten, das in seinem ganzen Bewegungshabitus und im Klang typisch orientalisches anmutet; nur der geringe Umfang und die Pentatonik deuten noch auf altmittelländische Überlieferungen hin.

Sardinien. Lied. (Nach der Schallplatte PK 1280,1 des Berliner Inst. f. Lautforschung, Übertragung W. D.)

Orientalisch scharfer, näselnder Klang, etwas „larmoyanter“ Vortrag. Rhythmik reihend und messend — unitalienisch. Im Aufbau herrscht das Gerüsttetrachord $g^1 - d^1$ vor. Betonter Abstieg. Die absteigenden Sekunden $\text{♩} \text{♩}$ sind typisch orientalische Melismen. Die (unvollständige) Pentatonik könnte auf eine altmittelländische Grundlage hinweisen, wogegen der in Klang, Rhythmus und Vortrag zutage tretende Formkreis III eher auf ein „orientalisches“ Bevölkerungselement hindeutet.

$\text{♩} = 132$

Besonders hochgezüchtete Formen des aus italienischen und orientalischen Quellen gespeisten Mischstils bewahrt das Lied Siziliens.

Sizilien. Wiegenlied. *Figghiu miu, ti vogghiu beni. — Söhnlein mein, dich lieb' ich innig.*

(E. Levi: Fiorita usw., 1895, S. 190.)

Orientalische Leittonspaltung!



Fig - ghiu miu, ti vog - ghiu be - ni:
Söhn - lein mein, dich lieb' ich in - nig:



Tu si' l'a - puz - za, io su - gnu lu me - li. Ed a - la - vò!
Du bist das Bien - lein und ich bin der Ho - nig. La-la - la - la.

Hier tritt nicht nur altitalisches, mittelländisches Wesen in Brauchtum und dunkel klingender Sprache ungemischt als im Norden in Erscheinung, sondern es überschneiden sich eine Fülle von älteren Kulturströmungen. Erst mit Neapel beginnt „der hellenische Hauch, welcher Süditalien seine zauberische Atmosphäre verleiht. Sizilien ist von ihm ganz durchweht... Zu den hellenischen gesellen sich punische Erinnerungen... Byzantinischer Geist kommt vom Osten her, und neben ihm die orientalische Poesie der

Leben welche die Insel so lange beherrschten. Ein anderer Kulturstrom dringt vom Norden herein und führt in das Land die Romantik des normannischen Rittertums und der großen schwäbischen Periode unseres deutschen Vaterlandes. Dann folgt die Herrschaft Aragons und Spaniens; und so treffen auf dieser Insel die verschiedenartigsten Charaktere der Weltkultur zusammen, Griechenland, Rom, Karthago, Byzanz, Kairewan und Bagdad, Deutschland, Frankreich, Neapel, Spanien. Indem sie alle ihre Spuren hier eingedrückt haben, erzeugten sie diese ungewöhnlich historische Natur Siziliens“ (Ferdinand Gregorovius: Wanderjahre in Italien, Bd. III, Leipzig 1895, S. 247).

Italienisch (sizilianisch), nach 1785 aufgezeichnet. *Sciutu ti mannu ntra na cartu scrittu.* — Liehster mein, ich sende dir im Briefe Kunde.

(„Canzoni popolari alla Siciliana, cioè alla Catanese ed alla Palermitana.“ In Napoli presso Luigi Marescalchi. Wiederabgedr. und erläutert von Hermann Springer: Sizilianische Volksmusik in Settecento-Überlieferung; Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918, S. 153, Nr. 2.)

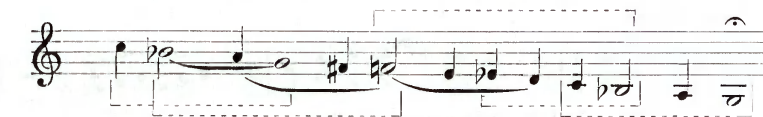
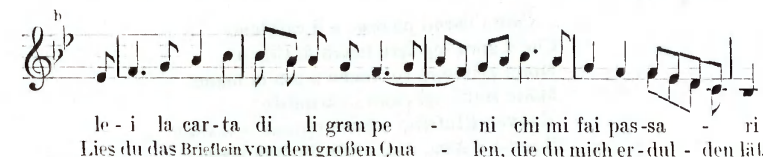
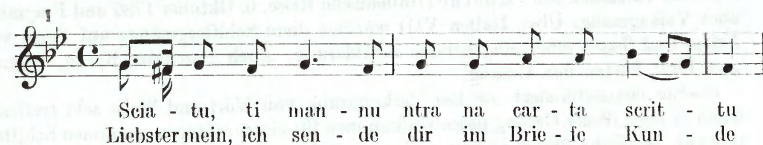
Offenbar hat uns die große folkloristische Mode des 18. Jahrhunderts — die im Süden leider und doch natürlicherweise den geringsten Widerhall fand — diese Lieder bewahrt. Daraufhin deutet die Form, in der sie der Öffentlichkeit dargeboten werden: „Sie sind für den bequemen Gebrauch der Liebhaber mit einer Cembalobegleitung versehen, die es unternimmt, die Vorspiele und Ritornelle, welche der volkstümliche Sänger auf dem Colascione zu seinem Vortrag hinzufügte, auf dem Klavier wiederzugeben. Während das eigentliche Gesangsakkompagnement sich auf einen bezifferten Baß beschränkt, werden Einleitungen und Zwischenspiele zum größten Teil sorgsam ausgeschrieben, und außerdem sind noch eingehende Anweisungen für die Behandlung des Instrumentalparts beigegeben. Volkslied und kunstmäßige Musikübung stellen sich hier einmal in einer engen Verknüpfung dar, wie sie sonst in dieser Zeit kaum entgegnet. Die Kunstmusik nimmt fertige Stücke des Volksgesanges als Ganzes auf und richtet sie in der deutlich erkennbaren Absicht, ihre Besonderheit zu wahren, für den Gebrauch der musikalisch gebildeten Liebhaber her.“ (Springer, l. c. S. 152).

Die Melodie bewegt sich in sehr bezeichnenden Kurven mit langem Anstieg und kurzem, lösungsbetontem Abfall in eine tiefere Raumlage. Die folgende Übersicht mag diese Ablaufsform wenigstens im Umriß klarlegen.

- | | | | | | | | |
|------|----------|----------------|-------------|-------------|----------|-----------------------|--------------|
| I. | Ambitus: | Tetrachord | b^1-f^1 , | Anfangston: | g^1 , | rascher Schlußabfall: | b^1-f^1 . |
| IIa. | „ | Hexachord | b^1-d^1 , | „ | d^1 , | „ | f^1-d^1 . |
| IIb. | „ | Oktave | b^1-b^0 , | „ | es^1 , | „ | f^1-b^0 . |
| IIc. | „ | Oktave | b^1-b^0 , | „ | f^1 , | „ | es^1-b^0 . |
| III. | „ | Oktave + Quart | e^2-g^0 , | „ | d^1 , | „ | es^1-g^0 . |
- (mit leichter Untergliederung auf g^1).

Es erweitern sich also beinahe progressiv tonräumlicher und zeitlicher (Perioden-) Umfang, und in gleichem Maße wird der Schlußfall von Kurve zu Kurve betont. Entscheidend ist hier keineswegs das „Ausmessen“ des Tonraumes wie der Zeitstrecke, sondern einzig das Sprossen und Wachsen der Melodiegestalt in polarischer Entfaltung: Erblühen und Wiederabsterben.

Terzen und Quart, ausgefüllt durch fallende, weiblich ausklingende Endungen, sind hauptsächlich strukturbedeutsam; die letzten Schlußfälle lassen auch Quint und kleine Sext in gleicher Funktion hervortreten. Sämtliche Leittöne, vor allem auch die leiterfremden Hilfstöne auf Zwischenkadenzen (e^1 , fis^1) erfahren melische (im Vortrag: dynamische) Erfüllung.



Eine andere bedeutsame Einfallsporte orientalischer Musik bildete Venedig mit seiner alten kulturellen Schlüsselstellung zum Orient. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sangen venezianische Gondelführer eigentümlich langhallende vokalisieren- und leittonreiche Gesänge; Verse aus der *Gerusalemme liberata* des Torquato Tasso bildeten den Text.

Venedig. Gesang der Gondolieri. *Canto l'armi pietose.* — Den Feldherrn sing' ich. (Melodie aufgezeichnet im 19. Jahrhundert, jedoch sehr viel älter, vermutlich mittelalterlich. Ariette popolari, raccolte da Teodoro Zacco in Le voci del Popolo di Antonio Berti, Padova, Crescini 1842. — E. Levi: Fiorita usw., 1895, S. 246, Nr. 2. Übersetzung nach J. D. Gries I, S. 33.)

J. J. Rousseau (*Consolations des misères de ma vie*, 1781) teilt zwei anderslautende Versionen mit. Goethe (*Italienische Reise*, 6. Oktober 1786 und Fragment über Volksgesang, *Über Italien VII*) würdigt diese Schiffergesänge auf Verse von Ariost und Tasso einer eingehenden Schilderung. Auch Puschkin, Byron, Wagner und Liszt hörten den Gesang.

Goethe charakterisiert die lose Verknüpfung von Wort und Weise sehr treffend, wenn er sagt, dieser Gesang passe vollkommen für einen müßigen, einsamen Schiffer, der auf der Ruhe dieser Kanäle in seinem Fahrzeug ausgestreckt liegt, sich etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig weiß, seinem Gesang unterschiebt. In der Tat sind Texte, die im vorigen Jahrhundert aufgezeichnet wurden, merklich „umgesungen“. Man vergleiche die folgende Gegenüberstellung (nach Laura Alexandrine Smith: *The Music of the Waters*, London 1888, S. 190; verderbter Text).

Original:

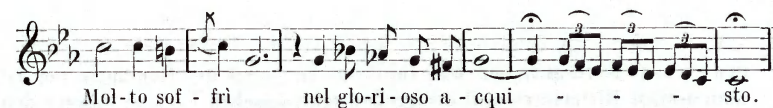
Canto l'armi pietose, e il capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò col senno e con la mano,
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l'Inferno a lui si oppose, e invano
S'armò d'Asia, e di Libia il popol misto;
Chè il ciel gli diè favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Venezianische Lesart:

L'arme pietose de cantar gio volia,
E de goffredo la immortal braura
Che al fin l'ha libera co strassia, e dogia
Del nostro buon Gesu la Sepoltura
De mezo mondo unito, e de quel Bogia
Missier Pluton no l'ha bu mai paura:
Dio l'ha aginta, e i compagni sparpagni
Tutti 'l gli ha messi insieme i di del Dai.

Die Melodie dürfte altes orientalisches Lehngut darstellen, zum mindesten gehört ihr „Nomos“, ihr tonaler Baustoff, dem Osten an. Eine gewisse Angleichung an die italische Singart ist jedoch nicht zu verkennen. Die orientalische Leiter hat mehr ornamentale als gerüsthafte Bedeutung, denn die Haupttöne sind durch Terzverwandtschaft miteinander verbunden; eine Quart- und eine Quintbeziehung kommen als Stützen hinzu, doch erfüllt sich das Melos vorzüglich in den Terzverwandtschaften (Endungen!).

Sostenuto.



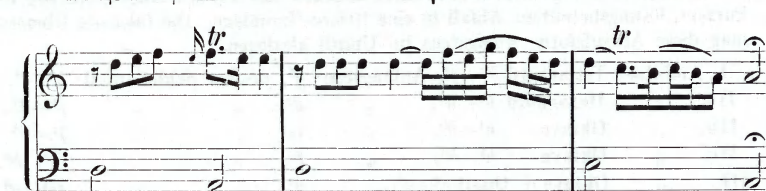
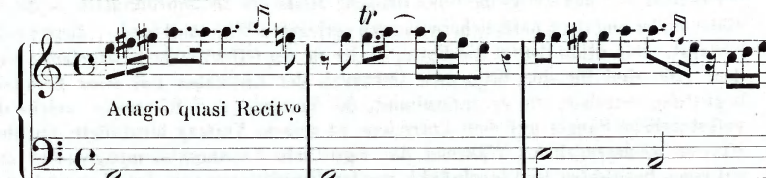
Den Feldherrn sing' ich und die frommen Waffen,
So des Erlösers hohes Grab befreit.
Viel führt' er aus, was Geist und Arm geschaffen,
Viel duldet' er im glorreich kühnen Streit.

Eine violinistische Abwandlung der Weise bietet Tartini. Sie läßt die charakteristischen übermäßigen Sekundschriffe gut erkennen und fügt mit dem Wechsel zwischen g^2 und gis^2 noch ein orientalisches Element hinzu.

Tartinis Fassung der venezianischen Tasso-Melodie. (Nach Charles Burney: *General History of Music*, Vol. III, London 1789, S. 572.)

Aria del Tasso.

di Tartini.



Eine früheste Spur des weltlichen italienischen Liedes tritt uns in der lasziven lateinischen Dichtung *O admirabile Veneris idolum* (Verona, 10. Jh.) entgegen, deren Melodieumriß uns eine geistliche Kontrafaktur, das Pilgerlied *O Roma nobilis*, bewahrt. Die Melodie ist neumiert aufgezeichnet, daher nur diastematisch gesichert¹⁾. Dem lasziven Scholarentext entspricht die durchaus ungregorianische Tonartwahl: Ein *Do*-Hexachord mit italisch

¹⁾ Vgl. Fr. Ludwig: in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Aufl., S. 131 (modale Rhythmisierung des Pilgerliedes) und Heinrich Besseler: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 72.

anmutender Terz-Quint-Betonung. Natürlich ist eine gewisse frühmittelalterliche Gebundenheit der Bewegungsform nicht zu verkennen.

Das geistliche Volkslied der italienischen Frührenaissance verkörpern die zahlreich überlieferten Lauden (Lobgesänge) des 13. und 14. Jahrhunderts. Umbrien und die Toskana sind die Heimatlandschaften der Gattung. Diese hymnischen Lieder sang das Volk in den vereinzelt schon seit dem 11. Jahrhundert bezeugten Laienbruderschaften (fraternite, compagne oder scole) und bei Geißelfahrten. Nach Hübner¹⁾ muß man allerdings das freizügige religiöse Volkslied von dem geistlichen Lied scheiden, das im Kreise einer fest organisierten und lokalisierten kirchlichen Bruderschaft geübt wurde. So zeigt denn auch das musikalische und dichterische Bild der Lauden bald mehr schlicht-volkstümliche, bald mehr kunstmäßig stilisierte Züge. Besonders auffällig ist der Stilgegensatz: Cortona-Florenz. Immerhin: wenn wir etwa hören, daß die Bolognesen Ende Oktober 1260 in einer Anzahl von mehr als 20000 Personen mit ihren Fahnen und Geißeln auftraten und *Laudes divinas et incondita carmina*²⁾ sangen, so dürfen wir an der „Volkläufigkeit“ dieser Gesänge kaum zweifeln. Es war eine echte Volksbewegung, in der sich diese schwärmerische Religiosität der franziskanischen Bruderschaften auslebte. Auf den hl. Franziskus von Assisi († 1226) geht letzthin die mächtige religiöse Erweckungsbewegung zurück, die im 13. Jahrhundert Italien ergriff. Dem umbrischen Dichtermystiker Jacopo dei Benedetti (Jacopone da Todi, 1230–1306) wird eine Unzahl von Lauden, sicher viel mehr als er verfaßte, zugeschrieben.

Deutlich spüren wir auch in den Melodien der Preisgesänge den enthusiastischen Tonfall. Obwohl die Gregorianik noch den tonalen Rahmen abgibt, sprengt die innere Bewegtheit der Weisen doch die Bindungen des alten liturgischen Stils. So kann es nicht wundernehmen, daß die neue innerweltliche Religiosität mancherlei pagane Gehalte wieder zutage fördert: auffällig ist die *Fa*-, auch *Sol*-Betonung vieler Lauden³⁾. Gegenüber dem räumlich eng gebundenen Schreiten der Gregorianik erscheint die allgemeine Bewegungsform der Laudenmelodik als ein freies, gelöstes Sichaufschwingen und Auf- und Abschweben im einheitlich empfundenen Tonraum.

Italienisch. 13./14. Jahrhundert. Laude aus Cortona. *O divina virgo*. — Jungfrau göttlich.

(Fernando Liuzzi: *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Vol. I, 1935, S. 315ff.)



O di - vi - na vir - go, flo - re au - lo - ri - ta d'o-gne au - lo - re.
Jung-frau gött-lich, rei - ne Blu - me, Duft bist du von al - len Duf - ten.

¹⁾ Arthur Hübner: *Die deutschen Geißlerlieder*, Leipzig-Berlin 1931, S. 60ff.

²⁾ Heinrich Schneegans: *Die italienischen Geißlerlieder*; Anhang zu P. Runge: *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349*, Leipzig 1900, S. 46.

³⁾ Als leicht zugängliches Beispiel nenne ich die Weihnachtslaude *Gloria in cielo* aus Cortona, mitgeteilt von Fr. Ludwig in G. Adlers Hdb. d. Musikgesch. 1925, S. 179: sicherlich eine fast reine *Fa*-Melodie, kein auf *f* versetztes Mixolydisch; die zusätzlichen Akzidentien Ludwigs dürfen wegfallen.

166/160



1. Tu se' flor ke sem-pre gra - ne, mol - ta gra - tia in te per-ma-ne;
1. Blu - me du, die im - mer Frucht trägt, In dir grün-det je - de Gnade;



tu por - ta - sti l vi - no e pa - ne ciò è l no - stro re - dem - pto - re.
Wein und Brot hast du ge - tra - gen, Hast ge - tra - gen den Er - lö - ser.

2. Ave, vergene benigna,
tu ke sola fosti degna
di portar[e] l'alta 'nsegna
de l'altissimo signore.

3. Tu es sacra virgo pia,
tu, dulcissima Maria,
tu ke se' la drecta via
per venir ad salvatione.

12. Tu se' gloria del paradiso,
sempre pare 'n te di viso;
tu [se'] gloria, te se' riso,
tu se' rosa cum dolcore.

13. Ave, virgo incoronata,
ave, Dei obumbrata,
ke 'm ciel se' encoronata
madre d'ogne peccatore.

2. Sei gegrüßt, o Jungfrau gnädig.
Die allein du würdig warest,
Jenes hohe Bild zu tragen,
Bildnis unsres höchsten Herren.

3. O du heil'ge, fromme Jungfrau.
O du süßeste Maria,
Du, die du der g'rade Weg bist,
Um zum Heile zu gelangen.

12. Ruhm bist du des Paradieses,
Immer gleich dein Antlitz leuchtet.
Ruhm bist du, du bist das Lachen.
Rose bist du, voll von Süße.

13. Sei gegrüßt, gekrönte Jungfrau.
Sei gegrüßt, von Gott Erwählte,
Die im Himmel du gekrönt bist,
Mutter gnädig jedem Sünder.

In das hochmittelalterliche Oberitalien wurde die französische Chanson de geste durch Spielleute getragen, ja es gab sogar eine ausschließlich für den Vortrag epischer Dichtung bestimmte frankoitalienische Mischsprache. Auch das Provenzalische gewinnt seit Ende des 12. bis Anfang des 14. Jahrhunderts merklichen Einfluß: es ist die Sprache der höfischen Minnedichtung¹⁾. Aber von eigenwüchsiger Ritterkunst kann in Italien keine Rede sein, und so ist es begreiflich, daß uns auch von volkläufigen Nachklängen keine Kunde wird. Überhaupt bildet das italienische Lied des Mittelalters und der Frührenaissance eine Terra incognita. Teils liegt dies am Forschungsstand, größtenteils aber wohl am Quellenmangel. Kunstdichtung und Kunstmusik der Frührenaissance sind kaum jemals so volksnahe wie die entsprechenden Gattungen im Norden. Auch schätzen die oberitalienischen Ars-nova-Meister und ihre Nachfahren keineswegs die westeuropäischen Gerüsttechniken, und so erklärt es sich, daß volkläufige Cantus firmi in der italienischen Musik vor dem Eindringen der Niederländer im 15./16. Jahrhundert kaum zu finden sind.

¹⁾ Karl Voßler: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, 1913, S. 13f.

Vom Gesellschaftslied des 15. und 16. Jahrhunderts künden uns (ziemlich bruchstückhaft) einige Bearbeitungen englischer, niederländischer und deutscher Meister. *O rosa bella* bearbeiteten Dunstaple-Bedingham, Hert-Ockeghem, Johannes Ciconia und mehrere namenlose Meister (DTÖe, Jg. VII, S. 224ff.). Auch Ghiselines *Alfonsina*, Josquins *Bernardina*¹⁾ und *Scaramella* (Kades Beispielband zu Ambros' Musikgeschichte Nr. 18) enthalten wahrscheinlich Gesellschaftsweisen der Renaissance.

8 Sca - ra - mel - la va al - la guer - ra
Sca - ra - mel - la zieht zum Krie - ge

8 col - la lan - cia et la ro - tel - la,
mit der Lan - ze und dem Schil - de,

8 la com - be - ro lor ba - rom - bet - ta,
la com - be - ro usw.

8 la com - be - ro lor ba - rom - bet - ta.

Mehrere italienische Gesellschaftslieder bearbeitete Heinrich Isaac zu einem Quodlibet *Donna di dentro*, dessen Tenor *Fortuna d'un gran tempo* besonders eingänglich herausklingt (DTÖe, Jg. XIV, S. 35. — Karnevalslieder der Renaissance, hrsg. von Kurt Westphal, Ausg. Kallmeyer, Nr. 62, Nr. 1).

8 For - tu - na d'un gran tempo gran tem-po mi se' sta - ta.
Mein Glück warst du gar lang, gar lang bist du's ge - we - sen.

Zu *Fortuna desperata*²⁾ gibt es eine Diskant- und eine Tenormelodie; in den mehrstimmigen Sätzen von Obrecht, Josquin und in einer namenlos überlieferten Bearbeitung finden beide Berücksichtigung; Pinarel, Joh. Martini und ein Zibaldone (Quodlibet) Obrechts (Ges.-Ausg. Missae I, S. 138) nehmen nur die Diskantweise, ebenso verfährt Isaac in dem quodlibetartigen *Fortuna-Bruder Conrat* (DTÖe XIV, 1, S. 73), dagegen liegt seiner dreistimmigen textlosen Bearbeitung (DTÖe XIV, 1, S. 74) die Tenorweise (im Diskant) zugrunde. Eine dritte Isaac zugeschriebene Bearbeitung, deren

¹⁾ Dreistimmige Bearbeitung im durchimitierenden Stil, Petrucci, Odhecaton 1503, wiederabgedruckt bei O. Chilesotti: *Saggio sulla melodia popolare del Cinquecento*, Mailand-Rom 1889, S. 20, Nr. 5.

²⁾ Otto Johannes Gombosi: *Jacob Obrecht*, Leipzig 1925, S. 99ff.

Urheberschaft indessen zweifelhaft ist, beläßt die Tenorweise im Tenor (DTÖe XIV, 1, S. 134). Vier Sätze Ludwig Senffls (Ott 1534 Nr. 30, 31, 100, 26) und eine Bearbeitung Breitengraser's (Ott 1534, Nr. 121) verknüpfen die Tenormelodie quodlibetartig mit deutschen Liedweisen wie *Es taget vor dem Walde*, *Ich stund an einem Morgen* usw.

Der bereits erwähnte Zibaldone vermittelt uns — etwas kontrapunktisch zurechtgebogen — die Anfänge folgender italienischer Gesellschaftslieder des 16. Jahrhunderts: *Vidi la forosella*, *Voi m'havele suergognie*, *Mangio biscotti*, *Che mangera la sposa la prima sera*, *La tortorella*, *Damene un poco di quella mazza crocha*. Die Urform von *Damene* enthalten Isaacs *Donna di dentro*-Quodlibet (DTÖe XIV, 1, S. 35) und Japarts *Questa se chiama* (Petrucci, Canti C. 150, 1503, fol. 116, Tenor):

Isaac: Japart:
8 Da - me-ne un po - co di quel - la maz - za cro - cha ...
Schenk mir ein we - nig von je - nem sü - Ben Wei - ne ...

Die Urform von *Che mangera* begann allemandenhaft:

Che man - ge - ra la spo - sa la pri - ma se - ra ...

Spüren wir in all diesen Melodien neben dem italienischen Ton doch die Prägung der Renaissance-Mehrstimmigkeit als ein uniformierendes Element, so möchte eine neapolitanische Weise, die der Musiktheoretiker Salinas¹⁾ (*De Musica libri septem*, 1577) mitteilt, eher die kunstlose, schlicht volkhafte Art verdeutlichen. Man beachte vor allem die Terzbetonung und den arios-symmetrischen Aufbau. Kunstmäßiger gibt sich allerdings der Text.

Om - bro - sa val - le di bei fior de - pin - ta,
Schat - ti - ges Tal du, Reich an schö - nen Blu - men,

D'in - tor - no cin - ta di ci - pres - si e lau - ri:
In - nen um - gürtet mit Zy - pres - sen, Lor - beer:

I tuoi te - sau - ri non guast' in e - ter - no
All dei - nen Schät - zen Nim - mer bringt Ver - der - ben

L'o - rri - do in - ver - no.
Dür - re des Win - ters.

¹⁾ Felipe Pedrell: *Folk-lore musical castillan du XVIe siècle*; SIMG I, 1899/1900, S. 396f.

Altheidnische Klänge leben im Calendimaggio-Liede wieder auf. Zum Frühlingsfeste treiben junge Leute in Frauenkleidern allerlei Mummen-schanzereien und singen erotische Lieder. Nachklänge der antiken Saturnalien, die in den *canti carnascialeschi* der florentinischen Renaissance eine bewußte Stilisierung erfahren. Der Text eines dieser Frühlingslieder lautet (DTÖe, Jg. XIV, 1, S. 41):

Or' e di maggio
che rinuerdisce ogni herba,
figluol del re fatt' alla finestrella
e mi riguarda e sguard'e mira
qual e la piu bella
fatt' alla finestrella.

Nun ist's im Maien,
Da wieder grünet jede Pflanze,
Geh du ans Fensterlein, o Sohn des
Königs,
Betrachte mich und sieh und schau,
Wer wohl ist die Schönste.
Geh du ans Fensterlein!

Von Isaacs Bearbeitung hat sich leider nur eine melodisch unergiebigke Stimme erhalten.

Schwerer läßt sich beurteilen, wieviel an volksmäßigem Gut in der Hochflut der Villanellen, Frottolen, Villoten, Falas, Balletti und den Canzonen alla Napoletana des 16. Jahrhunderts sich verbirgt. Die meisten dieser Stücke spielen gewiß nur mit dem Schein des Volksmäßigen, sie vermitteln, wie Ambros (Musikgeschichte I, S. 526) sagt, eine „reflektierte Simplizität“. Nach einem Gewährsmann von Ambros (Musikgeschichte I, S. 495) sang man noch im vorigen Jahrhundert in Venedig eine Frottola des berühmten Marco Cara: *Le son tre fantinelle, tutte tre da maridar* (1526). Viel Melodiengut dieser leichtgeschürzten Art bergen die Tabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts. So finden wir, um nur einiges zu nennen, nicht nur in Italien selbst, sondern auch bei den deutschen Orgelkoloristen, im Lautenbuch des Thysius, bei den englischen Virginalisten, eine beträchtliche Zahl von „internationalen“ Weisen italienischen Ursprungs, denen man eine gewisse (gesellschaftsmäßig begrenzte) Volkkläufigkeit zusprechen darf.

Reicher fließt der Liederstrom seit dem Barock. Wie eine breitausladende, affektgeladene Barocklinie gibt sich eine Liebesklage aus den Abruzzern, die mit ihrer langausgedehnten Schlußvokalise allerdings noch älteren bauerlichen Überlieferungen verbunden sein dürfte.

Abruzzern. *Fanciullo appena, ti parlai d'amore.* — Als Knabe schon sprach ich dir nur von Liebe.

(Eduardo Marzo: Songs of Italy, New York 1904, S. 95ff., Aufz. von F. Paolo Tosti.)

Allegretto.



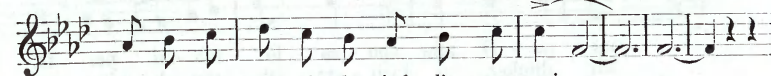
1. Fan - ciul-lo ap - pe - na ti par - lai d'a - mo - re,
1. Als Kna - be schon sprach ich dir nur von Lie - be,



Gar - zo - ne t'a - do - rai co - me il buon Di - o;
Und gott-gleich ehrt' ich dich zu Ju - gend - zei - ten,



Tu per tra - stul - lo mi do - na - vil co - re
Du schenktest mir dein Herz in flücht' - gem Trie - be



E gio-can - do ir-ri - de-vial - l'a - mor mi - o.
Und spielend lach-test du ob mei - ner Lei - den.



senza respirare sino alla fine



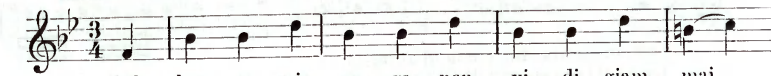
2. Domani appiè dell'ara al nuovo affetto
Darai promessa d'illibata fede:
Io coll'antico amor sepolto in petto,
Porrò domani in altra terra il piede.

2. Und wenn du neuen Bund auch schließest morgen,
So will ich dennoch dir die Treue wahren.
Tief in der Brust die alte Lieb' verborgen,
Will neuer Heimat ich entgegenfahren.

Das neuere „volkstümliche Lied“ Italiens erscheint gleichsam als Echo oder Nachklang der allbeherrschenden Oper. Die funktionsharmonische Kunstmusik ist mit ihren Arien und Kanzenen, ihrem beweglichen Parlando und ihren spritzigen Rhythmen alla napolitana hier sicherlich führend, obzwar gerade im Süden gelegentliche Rückwirkungen von der so befruchteten volkstümlichen Kunst auf die Opernsprache selbst nicht völlig auszuschließen sind. Musterbeispiele dieser Art sind Kanzenen und Arietten wie *Catìna bellina*, *Bella la chiaja mia*, *Se Amor mai da vu se vede*¹⁾, *Miezo a li campe io sola* = *Nel cor più non mi sento* in Paesiello's Oper *La bella molinara* (bekannt durch Beethovens Variationen).

Canzonetta Neapolitana. *Bellezza mia cara.* — Ein hübscheres Mädchen.
(O. L. B. Wolff: Braga, Bonn 1820ff., Heft 8, Nr. 8.)

Andante.



Bel - lez - za mia ca - ra non vi - di giam - mai
Ein hübsche - res Mäd - chen hab' nie ich ge - seh'n,



na nen - na si ra - ra più bel - la che te.
Mein Schätz - chen, das lie - ber, das schö - ner als du.

¹⁾ Venezianischer Text und Übersetzung bei August Kopisch: Agrumi, Berlin 1837, S. 116f.

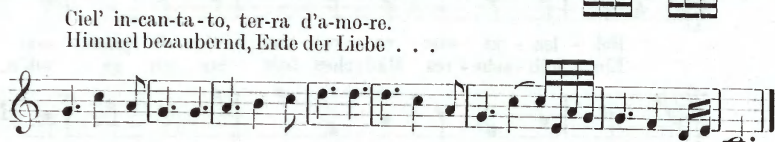
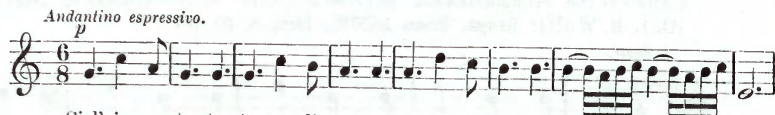


Immer wieder läßt sich beobachten, daß die Grenzen zwischen Volks- und Kunstmusik in Italien recht flüssig sind. Die Oper zumal ist durchaus nicht nur Sache einer auserwählten Bildungsschicht. Was heute auf der Bühne erklang, kann morgen schon in aller Munde sein. Ähnliches gilt auch für die Dichtung, wie schon Gregorovius (S. 279f.) am Beispiel der kunst- und volksmäßigen Stanze zeigte. Auch Kunstpoesie und Volksdichtung Italiens sind durch keine Kluft voneinander getrennt. Diese beiden Gattungen rücken einander näher als in den nördlichen Ländern. Vor allem dichterisch zeigt sich vielfach ein überraschend hohes Formniveau¹⁾; Eleganz der Diktion ist durchaus nichts Seltenes. Die psychische Gelöstheit und Rezeptionsfreudigkeit des tragenden Formkreises (I) läßt offenbar keine allzu scharfen Unterschiede des Formniveaus aufkommen. Nach Hugo Schuchardt²⁾ ist wechselseitige Befruchtung anzunehmen: „Zu manchen Volksliedern lassen sich ältere literarische Quellen nachweisen; aber das besagt nichts, die Quellen rinnen zum großen Teil selbst wieder aus der Volksdichtung.“

Das 19. Jahrhundert endlich ist durch eine zahlenmäßig reiche, künstlerisch aber ziemlich tiefstehende Gattung städtischer Straßenlieder, durch die ähnlich gearteten Stornelli der Bänkelsänger und Flugblattverkäufer und andere Formen des volkläufigen „Schlagers“ vertreten. Wie auch in diesen durch moderne Motivtechnik und zügige Rhythmik melodisch variierten, auf eine stereotype Harmonik beschränkten Weisen immer noch gelegentlich einmal ein gewisser Charme südlicher Melismatik aufleuchtet, mag unsere letzte Melodieprobe dartun.

Italienisch, von der Insel Lussin, Adria, 19. Jahrhundert. *Ciel' incantato*. — Himmel bezaubernd.

(Aufgez. von Robert Lach: Volkslieder in Lussingrande; SIMG Jg. 4, Leipzig 1902/03, S. 626, Nr. 5.)



¹⁾ Vgl. Walter Keller: Das toskanische Volkslied, Diss. Basel 1908, S. 119.

²⁾ Hugo Schuchardt: Ritornell und Terzine, Halle 1874, S. 120f.

Rumänien.

Sprachgeschichtlich rechnet das Rumänische bekanntlich zur weitverbreiteten Gruppe „romanischer“ Mundarten. Über die rein sprachliche Abstammungsverwandtschaft — gemeinsamer Ursprung im Vulgärlateinischen — hinaus bekunden Klang und Rhythmus rumänischer Sprache und Musik eine nicht zu überhörende Wesensverbundenheit mit italienischer Art. Gewiß ist das Kultur-niveau recht verschieden: gleichwohl ist beiden Völkern eine Fülle von psychisch-elementaren Zügen gemeinsam, die meines Erachtens im Lebensstil der altmitteländischen Rasse wurzeln. Daß die römische Kolonisation außer Sprache und Kulturgut auch biologisch auf das alte thrakische Volkstum eingewirkt hat, ist gewiß wahrscheinlich, aber mehr noch dürfte das Thrakertum selbst an mittelländischem Erbgut in sich getragen haben. E. Fischer¹⁾ prägt die Abstammungsformel Thrakoromanen + Slawen = Rumänen. O. Schrader²⁾ weist darauf hin, daß die Familiensitten der alten Thraker von den indogermanischen vielfach so abweichen, daß es naheliegt, an die Einwirkung einer aufgesogenen Vorbevölkerung zu denken. Nach V. Lebzelter³⁾ bildet die sog. Kurganrasse, eine großwüchsige östliche Spielart der mittelländischen, den Hauptträger des rumänischen Volkstums. Möglicherweise sind die neusteinzeitlichen Bandkeramiker, deren mittelländischer Rasseneinschlag sehr hoch zu bewerten ist, und die durch Kulturbeziehungen mit den alten ägäischen und taurischen Völker- und Kulturkreisen verknüpft waren, die langgesuchte Urbevölkerung. Auf ein mittelländisches Substrat weisen schließlich die typologischen Ergebnisse hin. Schon O. Rutz stellte fest, daß ein Großteil des Rumänentums von demselben psychischen Typus (Formkreis I) wie das italienische Volk getragen wird; daneben sind Einschläge von Formkreis III wohl als biologische Spuren des Slawentums aufzufassen.

Daß im heutigen Rumänentum noch bemerkenswerte Reste mutterrechtlicher Kultur lebendig sind, deutet abermals auf den altmitteländischen Völker- und Kulturkreis hin. Erinnert sei zunächst an die altthrakische Orpheusmythe, den reichblühenden Dionysoskult. Noch heute findet man bei den Rumänen Spuren von Altersklassen und Männerbünden, Wiedergeburt- und Wachstumszeremonien⁴⁾. Cantemir, ein rumänischer Geschichtschreiber des 18. Jahrhunderts, schildert ein sehr bezeichnendes Verkleidungsritual: „Sie kleiden sich wie Frauen, auf ihrem Haupte tragen sie Kronen von Wermutblättern und Blumen. Sie sprechen mit dünnen, weiblichen Stimmen und verbergen ihre Gesichter hinter Schleiern, um nicht erkannt zu werden“ (Wolfram, S. 69f.). Schließlich knüpfen sich zwischen

¹⁾ Emil Fischer: Die Herkunft der Rumänen, Bamberg 1904, S. 27. — Ders.: Sind die Rumänen anthropologisch betrachtet, Romanen?; Z. f. Ethnologie, Jg. 41, Berlin 1909, S. 847ff. — Ders.: Die thrakische Grundlage im Rumänischen; Z. f. Ethnologie, Jg. 42, 1910, S. 311ff.

²⁾ Otto Schrader: Die Indogermanen, Leipzig 1911, S. 11f.

³⁾ Viktor Lebzelter: Konstitution und Rasse; Die Biologie der Person I, Berlin und Wien 1926, S. 795.

⁴⁾ R. Wolfram: Altersklassen und Männerbünde in Rumänien; Mitt. d. Anthropolog. Gesellschaft Wien, Bd. 64, 1934, S. 112 ff.

der sphärisch-pflanzenhaften Volksornamentik der Rumänen und den mittelländischen Verzierungsstilen kaum zu überschende Beziehungen¹⁾.

Die altnittelländische Grundlage der rumänischen Volksmusik tritt in den Grundformen melodischer Bewegtheit, im Rhythmusempfinden, in Tonraum- und Zeitgestaltung, in Klang und Vortrag zutage. Manche Charakterzüge, die das italienische Lied nur abgeblaßt, verhüllt durch kunstmusikalischen Firnis bekundet, läßt rumänisches Singen in elementaren, urwüchsigen Formen erkennen.

Ganz wesentlich ist vor allem die unverfestigte, gewöhnlich offen ausklingende Tonartföugung, das beständige Schweben der Linie, das sich einspurigem Richtungszwange nach der Höhe oder der Tiefe entzieht. Dieser gelösten Bewegungsform entsprechen Vielzahl und reiche Abstufung der Kadenzöne.

Die Hauptöne gliedern sich einer Konsonanzsphäre (Dreiklang, Quartsextakkord u. ä.) ein, die ganz urtümlich, d. h. linear-melodisch empfunden ist und sicherlich nicht mit „latenter Harmonik“ verwechselt werden darf. Hauptstrukturintervall ist, wie im italienischen Liede, die Terz; neben ihr erfährt die Quart, besonders in Form absinkender weiblicher Endungen, eigentümliche Betonung. Auch die von Bartók hervorgehobene Neigung, authentische Schlüsse fremder, z. B. ungarischer oder slowakischer Melodien durch absinkende Quarten (auch Quinten) in plagale zu verwandeln, deutet auf ein schwebendes, nicht punktuell verfestigtes Tonartbewußtsein hin (Tonalität als Sphäre, nicht als Gerüst).

Als Grundlage der rumänischen Rhythmik stellt sich die weibliche Endung (abtaktige Phrasierung) dar. E. Riegler²⁾ bemerkt, solche „akatalektischen Endungen“ oder weiblichen Reime, zumal mit absteigenden Quarten, seien den meisten rumänischen Liedern eigentümlich. Im übrigen leitet er die Endquarten von dem nachklingenden Bordunton des rumänischen Cimpoi (Doppelklarinette mit Windsack) her. Wer indessen aus musikethnologischer Erfahrung weiß, daß Instrumente stets Ausdruck, niemals selbständig wirkende Formkräfte einer Musiksprache bedeuten, wird diese „materialistische“ Erklärung nicht hinnehmen³⁾. Der rumänische Rhythmus quillt und fließt organisch-vegetativ und ist daher von einer Fülle irrationaler Schwankungen und Abwandlungen durchsetzt, die sich oft jeder genaueren Festlegung im Notenbilde entziehen. Daher kann es nicht wundernehmen, daß das metrisch-oratorische Element gegenüber dem freimelismatischen nur geringe Bedeutung hat.

Überhaupt trifft, wie schon Béla Bartók hervorhebt, das Sprachliche, Textzeugerische hinter dem freischwebenden Melos völlig zurück. In seiner Studie über die Volksmusik der Rumänen von Maramureş (München 1923, S. XII) führt er eine Reihe von rhythmischen Kombinationen an, die

¹⁾ N. Yorga und G. Bals: *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris 1921.

²⁾ Emil Riegler: *Das rumänische Volkslied und die Instrumentalmusik der Bauern; Haydn-Zentenar-Feier*, Wien 1927, S. 340, 343f.

³⁾ Schon in den ältesten Aufzeichnungen rumänischer Melodien findet sich die sinkende Endquarte, übrigens auch Andeutungen des frei improvisatorischen Vortrags. Vgl. Franz Josef Sulzer: *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien 1781, Bd. 2, Tabelle I, Nr. 4.

166/169

in den neueren ungarischen Volksmelodien dem Texte gemäß wechseln, „da sie in gewissem Zusammenhange mit den Positions- oder natürlichen Längenverhältnissen der Silben stehen. In den rumänischen Volksliedern dagegen fehlt dieser Zusammenhang zwischen dem Metrum der Textsilben und dem Rhythmus der Melodie, da hier die Metrik in den Volkstexten keine Rolle spielt“. Ganz allgemein erweist sich der Zusammenhang von Text und Weise als lose: „Text und Melodie bilden für den Maramureşer Rumäne kein untrennbares Ganzes. Jeder beliebige episch-lyrische Text kann unter einer beliebigen Hora-Melodie stehen, es werden sogar Scherz- und Spottlieder (eigentlich sog. Tanzworte) auf diese Melodien gesungen (allerdings nur ausnahmsweise und wahrscheinlich nur durch Mißgriff). Dies ist auch bei den Volksliedern anderer rumänischer Gegenden der Fall“ (Bartók, l. c. S. XIX).

Diesen gestalthaften Zügen stellen sich nicht minder eigenartige Merkmale der Vortragsweise und Klangbildung zur Seite. Die Stimmgebung ist gelöst, der Registerübergang in der Regel bruchlos-gleitend, fast jödlerartig. Abdominalatmung fördert das Naturfalsett. Der Stimmklang ist eigentümlich dumpf (dunkel-weich). Eine Vielzahl an Gleitönen deutet auf „vegetative“ Grundvorstellungen hin. Als äußerst charakteristisch bezeichnet Bartók (l. c. S. XVI) das Portamento und die eigentümlich dumpfen Gluckslaute (der Hora lunga). „Die Stimme gleitet dabei nicht immer von einer bestimmten Tonhöhe aus bis zu einer anderen, ebenfalls bestimmten Tonhöhe; oft ist entweder der Anfang oder das Ende des Glissandos, ja manchmal sind sogar beide von nicht genau bestimmbarer Höhe... Dieses Gleiten sowie die Gluckslaute der Hora lunga kann man sich schwer vorstellen, wie genau man sie auch aufzeichnen wollte. Wer die Melodien in naturtreuer und richtiger Vortragsweise kennenlernen will, muß sie von den Sängern oder wenigstens im Phonogramm hören.“ Es handelt sich mit einem Worte um einen Vortrag von ausgeprägtem *Sfumato*, um eine unrißlose Tonlichkeit, deren Bedeutungsfülle nicht im Sein und festen Bestand, sondern im Werden des Klanges beschlossen liegt.

Obwohl das rumänische Lied einer bäuerlich-konservativen Grundhaltung entspringt — bezeichnend ist die Vielfalt seiner Orts- und Landschaftstile —, hat es doch im Laufe der Jahrhunderte eine Fülle von fremden Anregungen und Vorbildern in seinen Lebensbereich aufgenommen. Vielleicht ist eine pentatonische Schicht, die nach Mitteilungen von Béla Bartók¹⁾ in der Bukowina, Moldau, Bessarabien und in den übrigen Teilen des alten Rumäniens sehr verbreitet ist, mittelländisches Altgut, und nicht erst in letzter Zeit aus Siebenbürgen eingedrungen, wie manche rumänischen Sammler vermuten. Nachwirkungen der antiken Musikkultur bezeugen höchstwahrscheinlich die zahlreichen und sehr eigenartig durchgebildeten, blühend reichen *Fa*-Melodien. Sehr vernehmlich spricht die arabisch-islamische Musikkultur aus den bekannten orientalischen Leitern mit übermäßiger Sekund, Leittonspaltung und überhaupt Vielzahl von verbindenden Halbtönen; auch melodische Floskeln, vor allem Kadenzten und eine (im Rumänischen allerdings stark gemilderte) Paraphrasierungstechnik sind gleichen

¹⁾ Béla Bartók: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*; Ungarische Bibl., 1. Reihe, Heft 20, 1935, S. 32.

Ursprungs. Orientalisch ist fernerhin die Gattung des rezitativischen Gesangs (Hora lunga). Nicht mit derselben Sicherheit lassen sich die Nachwirkungen byzantinischer Musikkultur abschätzen. Deutlicher und in ziemlich ausgeprägter regionaler Verschiedenheit sind die Einwirkungen der benachbarten Volksmusikbereiche fühlbar: serbokroatische, bulgarische, slowakische, ukrainische und vor allem ungarische Vorbilder nehmen verhältnismäßig breiten Raum ein. Trotz blühenden Liedaustausches prägt man das Übernommene fast augenblicklich, wie es scheint, im Sinne des eigenvölkischen Musikideals um. In sehr bezeichnender Art verwandelt auch der rumänische Alphornbläser die eckigen Melodieumrisse einer alten Hirtenmusikkultur (in Überbleibseln etwa noch bei den Huzulen und finnischen Völkern greifbar) ins Weich-Gerundete, Blühende¹⁾.

Nach den Anlässen des Singens lassen sich folgende Liedgruppen unterscheiden (Bartók, Die Volksmusik usw., S. Xff.): Hochzeitslieder, Weihnachtslieder (colinde), zumeist nur von Burschen gesungen. M. Gaster²⁾ rechnet sämtliche episch-religiösen Lieder zur Gattung der colinde; nach Inhalt und Anlage vermutet er slawischen Ursprung. Die Weihnachtslieder selbst sollen textlich auf Vorbilder der siebenbürgischen Sachsen zurückgehen. Totenklagen (bocede) werden ausschließlich von Frauen, meistens Angehörigen der Toten, angestimmt; man unterscheidet Trauerlieder um junge und um ältere Leute (Altersklassen!). Sämtliche Totenklagen haben vergleichsweise geringen Umfang und Tonvorrat. Die Trauerlieder für junge Leute bilden ein kurzes, sehr geringtoniges Rezitativ, die Trauerlieder für alte Leute hingegen sind reicher verziert und mehr melismatisch angelegt. Ohne bestimmten Anlaß gesungene Lieder heißen im ruthenisch beeinflussten Maramaros-Gebiet doine, sonst Hore. Als Unterarten sind die neueren Hora-Lieder von der Hora lunga (Maramaros) älteren Stils zu unterscheiden. Die Tanzmusik ist größtenteils instrumental und wird von Berufsmusikern aufgespielt. Die Hora lunga wird in der Einzelwendung stets wechselnd, aber nach feststehendem Grundriß mit orientalischer Leiter und bei äußerst freier Textbehandlung improvisiert. Die bekannten glucksenden Vorschläge fehlen in der Vortragsart der Männer. Man singt die Hora lunga stets solistisch, wie die sehr umrißähnlichen Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge (dumy). Wahrscheinlich handelt es sich überhaupt um eine ursprünglich arabische Form. Arabische und persische Entsprechungen hat Bartók selbst aufgewiesen³⁾. Dieses „lange Lied“, cânteul lung, hora lunga u. ä. genannt, ist über das ganze Gebiet Vorkriegsrumäniens und die früher magyarischen Gebiete von Maramaros und Ugocsa verbreitet, fehlt jedoch in den übrigen rumänischen Distrikten Vorkriegsungarns. Die sehr wechselnden Melodien der neueren Hora-Gesänge der Rumänen von Maramureş sind großenteils als Rumänisierungen ungarischer Vorbilder aufzufassen.

¹⁾ Beispiele bei Béla Bartók: Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş; Analysen und aufschlußreiche Gegenüberstellungen bei W. Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns, SVkMw, Bd. 2, Berlin 1938.

²⁾ M. Gaster: Rumänische Literatur; Gröbers Grundriß der romanischen Philologie, II. Bd., 3. Abt., Straßburg 1901, S. 427.

³⁾ Bartók: Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung; ZfMw II, 1920, S. 489ff. — Ders.: Die Volksmusik der Magyaren, S. 31f.

Eigentümlich steht es um die Landschaftsstile. Die örtliche Verschiedenheit der Musikdialekte erreicht im Rumänentum außerordentlich hohe Grade. Während man auf ungarischem oder slowakischem Gebiet in wenigen Dörfern nahezu das gesamte Musikmaterial des ganzen Sprachgebietes in nuce einsammeln kann, wechselt in Rumänien das Bild von Dialektgebiet zu Dialektgebiet. Der Musikstoff des einen Bezirks ist dem nächsten völlig unbekannt. So könnte man sagen, daß magyarischer und slowakischer Liedstoff in vertikaler, rumänischer dagegen in horizontaler Richtung reicher, mannigfaltiger ist¹⁾. Auch diese Eigenart wurzelt meines Erachtens letztlich in der Erd- und Landschaftsverbundenheit des rumänischen Bauerntums, es ist mittel-ländisches Erbgut, vergleichbar etwa den altrömischen „Sondergöttern“. Eingehendere Studien über die Musik des Regats stehen noch aus. Genauer sind wir durch Bartók über die Volksmusik jener rumänischen Gebiete unterrichtet, die zum alten Ungarn gehörten. Besonders ursprüngliche Formen zeigt der südliche Musikdialekt (Bartók: Die Volksmusik der Magyaren, S. XXIX), die Komitate Bihar, Also-Fehér, Hunyad bis Arges umfassend. Sein Hauptkennzeichen ist nach Bartók die Parlando-Vortragsweise. In den Komitaten Szátmar, Szilágy und Mezöség sind die magyarischen Einflüsse am stärksten ausgeprägt (Rubato-Parlando, pentatonisch-tetrachordale Umrisse). Im schon genannten Gebiet von Maramaros-Ugocsa gibt es hauptsächlich Melodien mit tanzmäßigem punktiertem Rhythmus, die als Entlehnungen aus dem altmagyarischen Melodienschatz aufzufassen sind; als Vermittler wirkten wahrscheinlich die Ruthenen. Dagegen haben die neu-magyarischen Melodien kaum nennenswerte Wirkung auf die rumänische Volksmusik ausgeübt.

Rumänisch. Leheceni (Lehecsény). Trimisusă'n. — In die Heimat.
(Béla Bartók: Chansons populaires roumaines; Academia Română Din Viata Poporului Român Culegeri şi Studii Bd. XIV—XVI, Bukarest 1913, S. 159, Nr. 174.)

Die weich gleitende Melodie hat kein festes „Gerüst“. Klangverwandte Haupttöne schließen sich zur „Sphäre“ zusammen, in welcher das Melos schwebt. Besondere Beachtung verdienen in dieser Hinsicht die gleitend erfüllten Sextintervalle sowie die als Höhepunkt des Ganzen bedeutsame Schwebebewegung innerhalb des Dreiklangs: T. 4—5. Der tonräumliche Zusammenhang erscheint „jodlerartig“.

Rubato.

Tri - mi - su - să'n ța - ră car - te,
In die Hei - mat kam die Nach - richt;

lunga

Tri - mi - su - să'n ța - ră car - te,
In die Hei - mat kam die Nach - richt,

¹⁾ Bartók: Die Volksmusik der Magyaren, S. 20.



Vi - vat Lu - ea să trea-scă, mă.
Vi - vat Lu - kas, er soll le - ben (he).



*) Var.

: La feciorii de pe sate, :	: Bei den Burschen in den Dörfern, :
vivat etc.	Vivat usw.
: Să nu poarte struț în clopu :	: Keine Feder sei am Hute, :
vivat etc.	Vivat usw.
: Că'n Bosnie-i mare focu, :	: Denn in Bosna ist groß' Feuer, :
vivat etc.	Vivat usw.
: Fetele bumbi și inele, :	: Keine Maid trag' Knöpf' und Ringe, :
vivat etc.	Vivat usw.
: Că'n Bosnie-i mare jele :	: Denn in Bosna herrscht groß' Un-
vivat etc.	vivat usw. [glück. :]

Rumänisch. Teleac (Telek). Komitat Bihar (Bihar). *Dărt acci bine holteiu.* — Keck kommt da der Bursche her.

(Phon. Béla Bartók 671a — im Nationalmuseum Budapest; Übertragung: Bartók: Cântece Populare Românești Din Comitatul Bihar (Ungaria), Bukarest 1913, Nr. 92.)

Die Melodie „schwebt“ in der Konsonanzsphäre $f^2-d^2-b^1-f^1$. (Von einem „Gerüst“ kann keine Rede sein.) Die Ausgangsform (T. 1) wächst (T. 2) und bereichert sich durch plagale Nebenkadenzierung (der jedoch antithetisches Gepräge fehlt). In T. 3—5 erreicht das Wachstum blühendste Entfaltung. Üppige Melismatik breitet sich unbekümmert um rhythmische Schranken und zeitliche Meßbarkeit aus. Nach diesem Höhepunkt der Gesamtkurve erscheint der Schluß (T. 6—7) als ein rasches Zuendebringen, Verlöschen. Jedenfalls fehlt ihm jegliche Conclusio-Wirkung. Die Finalis (g^1) ist keine feste tonräumliche Mitte, sondern ein sozusagen provisorisches Haltmachen auf einem labilen Schwerpunkt.

Rubato molto.



Dărt a - cei bi - ne hol - te - iu



Dărt a - cei bi - ne hol - te - iu



Hoi mur - gu - le ho - ie.

: Keck (?) kommt da der Bursche her, :|
Hü, Brauner, Hü!

Rumänisch-Mazedonisch. *A lai munte analtu.* — O du hoher Berg.
(G. Breazu: Carte de Cântece, Editura Scrisul Românesc, Craiova 1933, S. 82.)
Südslawisches Melos orientalischer Prägung, rumänisiert.



1. A-lai munteanal, a-lai mun-te-a-nal - tu nal - tu ș'fu vi - ros,
1. O du ho-her Berg, O du ho-her Berg, du, Furchter-weckend du,



a - lai mun - te-a - nal - tu nal - tu ș'fu - vi - ros.
O du ho - her Berg, du, Furcht-er - wek - kend du.

2. A lea ș'după munte
Ș'nă livade vearde,
A lea ș'tu livade
Și-un gutun'iu analtu
A lea sun gutan'iu,

2. Hinter jenem Berg
Auf der grünen Wiese,
Wo du, Wiese, bist,
Wo der Quittenbaum ragt,
Da, beim Quittenbaum,

3. 'Nă fintină-arațe;
A lea mi-aplicai
Și-n'i beau apă-arațe
A lea n'i-arății
Și-n'i plivritusii. —

3. Bei dem kühlen Quell
Beugt' ich mich hernieder,
Wasser trank ich kalt,
Und erfrischte dort mich
Und verköhlte mich.

Rumänisch. Maramureș, Hora lunga. *Hei tu mândrulu'le* — Hei, Du mein lieber Schatz!

(Béla Bartók: Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș; SvM Bd. IV. S. 15, Nr. 23a.)

Orientalisches Melos, rumänisiert.

Rumänische Bauern grenzen sich in diesem Text gegen ungarische Lehnsherren ab, wie Bartók (l. c. Anm. 11) hervorhebt.

Parlando, rubato ♩ = 100.



Hei și hei — lu - iu - - hu Că



Hei tu mân-dru - lu - ți - l'e lu — iu - iu - lu, măi



Că Când eu ti - țe m' - am gră - it, mă - i.

hei — hai — hai — T'e ai t'e-mut d'e me-șt'e-rit.

(M) hei și he - i lu - iu - - lu Că

Hei tu mân-dru-lu - ți-l'e, lu - - iu - iu - - lu măi

De - aș ști me - șt'e - și - guri mul - t'e,

hei iu - iu — Me-șt'e-ri aș domni din cur - t'e,

Hei tu mândruțuț'e!
Când eu țiie m'am grăit,
T'e-ai t'emut d'e meșt'erit.
Hei tu mândruțuț'e!
D'e-aș șt'i meșteșiguri mult'e.
Meșt'eri-aș domni d'in curt'e,
Nu pe t'ine, mândru meu,
Că eșt'i român ca și eu.

Hei, du mein lieber Schatz!
Als ich mit dir gesprochen habe,
Hattest du Angst vor Behexung;
Hei, du mein (lieber) Schatz!
Wäre ich in der Hexerei bewandert,
Würde ich die Herren im (Herren)hofe
behexen,
Und nicht dich, mein Schatz,
Der du ebenso Rumäne bist wie ich
(Rumänin).

Rumänisch. *Jelui-m'as si na'm cui.* — *Klagen möcht' ich, weiß nicht wem.*
(G. Breazu: Carte de Cântece, Craiova 1933, S. 63.)
Rumänisches Melos mit orientalischem Einschlage.

Langsam, frei.

ritard.

Je - - lu - i-m'aș și na'm cui, Je - - lu - i-m'aș co-dru-lui;
Kla - - gen möcht' ich, weiß nicht wem, kla - - gen möcht' dem Hochwald ich;

Co - drui jal - nie ca și mi - - ne, Co - - dru - le,
Hochwald trau-ert, wie ich kla - - ge, Hoch - - wald, du!

Că nici frun-za nui-ră - mâ - - ne. Co - - dru - le.
Denn kein Blättlein, ach, verbleibt ihm. Ach, Hoch-wald du!

Ungarisch—Rumänisch¹⁾.

A. Ungarisch.

(Béla Bartók: Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș, S. XXXIV.)

B. Rumänisch. *Frunză verd'e măr acruț.* — *Grünes Blatt des Wildapfelbaumes.*
(Bartók, Nr. 45b.)

C. Rumänisch. *Foc te arde deal înalt.* — *Verzehre dich, hoher Hügel, das Feuer.*
(Bartók, Nr. 45a.)

1 2

A $\frac{2}{4}$ *Andante* ♩ = 54.

B $\frac{2}{4}$ *Allegretto* ♩ = 66.

C $\frac{6}{8}$

Frun - ză ver - d'e măr a - cruț, da

Foc te, ar - de deal în - alt, și

3 4

Frun - ză ver - d'e măr a - cruț, —

5 6

Foc te ar - de deal în - alt,

D-am a vut și eu dră - guț, da

Ș'a - poi dai - na și dai - na, măi

¹⁾ Ein ähnliches Beispiel analysierte ich in meiner Studie: *Wandernde Liedweisen*; AfMf II, 1937, S. 111f.



Frunză verde măr acruț, —
D-am avut și eu drăguț,
Și n'am știut să mi-l cruț,
Dacă o trecut vremea.
L-aș ibd'i!) nu vrea mă-sa,
Că i-o fost dulce gura.
Nu i-o fost, da cum să fie,
Ca strugurii cei de vie.
Și d'e ciine-s d'espărit,
N'aibă pânză pe obraz,
Niciu scânduri de sălaș.

Foc de arde deal înalt!
De multe ori te-am călcat.

(Refr. Și-apoi daina și daina, măi
Și iară, mândră, daina!)

B. Grünes Blatt des Wildapfelbaumes²⁾ —
Auch ich hatte einen Geliebten,
Und konnte mir ihn nicht behalten.
Als die Zeit (der Liebe schon) abgelaufen
war.
Ich würde ihn lieben, — seine Mutter
will es nicht,
Denn er hatte einen süßen Mund.
Er hatte ihn nicht, wie er ihn haben
sollte.
Sondern (süß) wie die Trauben.
Von dem ich getrennt bin.
Der soll weder ein Leichentuch übers
Gesicht haben,
Noch (einen) Bretter(sarg) als Ruhe-
stätte.

C. Verzehre dich, hoher Hügel, das Feuer!
Wie oft habe ich dich besteigen (müssen).

(Refr.: Und dann Daina und Daina
Und wiederum, Geliebte, Daina!)

¹⁾ = iubi.

²⁾ Mit der Anrufung eines grünen Blattes beginnen viele lyrische und epische Texte der Rumänen. Unter den zahlreichen Natureingängen ist dies der häufigste. Auch Innenzeilen vor Textabschnitten werden solcherart eingeleitet. W. v. Kotzebue (Rumänische Volkspoesie, Berlin 1857, S. 142) faßt das grüne Blatt als Ausdruck einer besonders lebendigen Naturverbundenheit. Dieser Deutung darf man zustimmen, wenn auch andererseits nicht zu übersehen ist, daß die Anrufung mitunter zur bedeutungslosen Formel erstarrt. Ursprünglich und heute noch vielfach schließt die Anrufung des Blattes symbolische Sonderbedeutung ein. Dem Helden gilt das Eichenblatt, Rosen- und Veilchenblätter deuten eine Liebeserzählung an, das

Takt	Ungarisch (A)	Rumänisch (B, C)
	Abstieg dominant.	Schwebemelos; vgl. insbes. T. 2, 5—6
	Eckige, zielstrebige Partialbewegungen. Raumumschreibendes Pendelmelos.	Gerundete Bewegungszüge. Sinnfälliges melisches Kontinuum, Gleitöne, Übergänge.
	Tetrachordale Struktur.	Dreiklangsbeziehungen und absinkende Quartan.
	Kadenzen auf: c^2, g^1, g^1, g^1 = ouvert-clos; nur zwei Hauptgerüstpunkte.	Kadenzen auf: c^2, f^1, d^2, g^1 ; reichere Binnenabstufung.
	Schematisch zeitteilende, aufspaltende, verdichtende Rhythmik.	Weich gleitende, gelöste formenreiche Rhythmik mit langausklingenden weiblichen Endungen. Siehe insbes. die Verschleifung zum $\frac{6}{8}$ -Takt in C!
1—2	Schema der Raumdurchmessung: Oktavrahmen und die Gerüsttetrachorde g^2-d^2, c^2-g^1 werden abgesteckt.	Raumbehandlung: Dreiklangssphäre $g^1-c^2-c^2-g^2$; das obere Pentachord ist diatonisch erfüllt.
3—4	Etwas stärkere Ausfüllung (b^1) des Initialrahmens.	Herabschwebende Bewegung in der pentatonischen Reihe $f^2-d^2-c^2-b^1-g^1-f^1$. Dreiklangssphäre.
5—6	Diatonische Verdichtung im mittleren Hexachord es^2-g^1 .	Elastisch emporstrebende Bewegungen in der diatonischen Reihe f^1-f^2 .
7—8	Diatonische Verdichtung im unteren Tetrachord b^1-f^1 . Starke Schlußverfestigung.	Hinabschwebende Bewegung im Heptachord f^2-g^1 (mit Leitton es^2). Verhältnismäßig offener, unverfestigter Schluß: ein typisches Merkmal der rumänischen Kadenzierung.

„grüne Blatt“ der (blätterlosen!) Tanne läßt schauerliche Begebenheiten oder einen Todesfall ahnen.

Rumänische und italienische Liedforscher haben die Foaie-verde- oder Frundă-verde-Anfänge mit dem Blumenhalvers des italienischen Ritorneles in geschichtlichen Zusammenhang gebracht. Demgegenüber weist Hugo Schuchardt (Ritornele und Terzine, Halle 1874, S. 65f.) darauf hin, daß sich die Anrufung des grünen Blattes auf den Gegenstand der Dichtung bezieht, während der italienische Blumenanruf an die Person gerichtet ist. Allerdings findet sich auch im Rumänischen, wenngleich seltener, der Blumenanruf. Auch Südslawen, Albaner, Hellenen und Neugriechen kennen ihn. Dieser Verbreitungskreis spricht am Ende doch vielleicht für eine altnitteländische Grundlage. Die gegenständliche Bezogenheit des grünen Blattes einerseits, die persönliche, epigrammatische Ausmünzung der Fiori andererseits verbieten meines Erachtens keineswegs den Gedanken einer Ursprungsverwandtschaft. Diese wäre ganz allgemein in der altnitteländischen Vegetationssymbolik zu suchen.

DIE ÖSTLICHEN RANDVÖLKER

Schon in unseren Eingangsbetrachtungen war die Sonderstellung der ost-europäischen Völker (die sich allerdings mit der Lagerung der „alt-europäischen“ Restvölker berührt) hervorgehoben. Wenn wir hier das Bild der schöpferischen Polspannung zwischen den kulturtragenden Schichten eines Volksganzen wiederaufnehmen, so müssen wir sagen, daß sich fast im ganzen Osten der Schwerpunkt auf die Seite der „Mutterschicht“ verlagert. Das Bauerntum trägt und hegt hier nicht nur, sondern bildet vielfach spontan Gemeinschaftsstile von erstaunlicher Eindeutigkeit. Nicht daß es an zeugerischen Einwirkungen von „oben“ oder „außen“ ganz fehlte: entscheidend ist vielmehr die Einheitlichkeit der zutage tretenden bäuerlichen Stile. Wir dürfen diese bäuerlichen Kulturdokumente in ihrer Gesamtheit als „Erzeugnis naturnaher spontaner Kräfte“ betrachten, denn „ihr wichtigstes Merkmal — das Entstehen prägnant-einheitlicher Stile — kann nur dem nach einer Richtung eingestellten instinktiven Variationstrieb zugeschrieben werden“¹⁾.

Baltische Finnen (Ostseefinnen).

Esten und Finnen.

Sprachlich rechnet die finnische Völkergruppe als ein Zweig des großen uralaltaischen Sprachstammes; mit dem Magyarischen zusammen bildet sie die ugrofinnische Dialektfamilie. Die gemeinsame Urheimat der finnisch-ugrischen Stämme bildeten wahrscheinlich bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. die Wolga-Uralgebiete. Nach langer Westwanderung machten die baltischen Finnen am Ostufer der Ostsee Halt. Finnen und Esten bewahrten im wesentlichen — jahrhundertelangen politischen und kulturellen Überfremdungen zu- trotz — ihr Volkstum, wogegen die den Esten stammverwandten Liven fast gänzlich von den Letten aufgesogen wurden. Schon im hohen Mittelalter drang das Deutschtum weit in die Ostseeprovinzen vor; die erste kriegerische Begegnung der Deutschen mit den Esten geschah in den Jahren 1208—1227. Späterhin gewannen Rußland, Polen, Schweden und Dänemark politischen Einfluß. Sein Höhepunkt war die Teilung Estlands zwischen Schweden, Dänemark und Polen im Jahre 1582. Schwedische und deutsche Kultur beherrschten bis ins 19. Jahrhundert hinein das geistige Leben der beiden finnischen Ostseevölker.

¹⁾ Béla Bartók: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder; Ungarische Bibliothek, 1. Reihe, Heft 20, Berlin und Leipzig 1935, S. 11.

Auch das Erwachen zur nationalen Selbständigkeit und die darauf folgende rasche Verdrängung deutscher Kultur im Nordostraum geschah anfangs auf deutsche Anregung hin! Die estnische Chorbewegung, die in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzte, stand unter geistiger Führung deutscher Pastoren. Den gemischten Chören folgten die Männerchöre, die Liedertafel. Nach weitgehender Rezeption des neueren deutschen volkstümlichen Liedes sangen die Esten schließlich *Estland, Estland über alles* und *Die Wacht am Embach*! Pastor Emil Hörschelmann und andere Deutsche schufen geistliche Chorlieder, die sich seit 1852 in zahlreichen Sammlungen verbreiteten. Die allgemeinen estnischen Gesangsfeste seit den sechziger Jahren bedeuteten den Umbruch der Sangesbewegung im Dienste der nationalen Selbständigkeit. Das erste von dem estnischen Volksmann J. W. Jannsen (1869) zu Tartu ins Leben gerufene Fest sah bereits 44 Männerchöre mit über 800 Sängern und 5 Posaunenchöre¹⁾.

Auch Fr. Kreutzwalds auf Volkslieder gegründetes Epos „Kalevipoeg“, das 1857—61 in einer estnisch-deutschen Fassung, 1862 in estnischer Volksausgabe erschien, war den Esten Weckruf und Ansporn zu nationaler Bestimmung. In gesellschaftlicher Hinsicht ging dieses Erwachen mit einer sozialen Umschichtung Hand in Hand: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich aus aufstrebenden Bauernsöhnen eine estnische Intelligenz, ein estnisches städtisches Bürgertum. Als musikalisches Gegenstück bezeichnet Elmar Arro (l. c. S. 199) den Übergang vom volkstümlichen Lied bzw. Pseudovolkslied zum Liedertafelliede.

Mit all diesen lebhaften kulturellen Umwälzungen hatte das estnische Bauernlied nur wenig zu schaffen. Von abendländischen Bildungseinflüssen nahezu unberührt, erhielt es sich in seiner urtümlichen Engmelodik, in seiner kurzen und gedrungenen Rhythmik und Periodik, die mit dem Grundgesetz seiner Sprache völlig übereinstimmt. Wie ich schon an anderer Stelle²⁾ gezeigt habe, bildet diese Engmelodik in letzter Hinsicht das Vermächtnis einer sehr alten weltweit verbreiteten Primitivkultur arktischer Prägung (arktisch-amerikanische Altkultur). Innerhalb der ugrofinnischen Familie vertreten sie die Esten am reinsten, doch zeigt sie sich auch als der von R. Lach beschriebene „Litaneityp“ unterschichtig im finnischen Lied und Epos, sichtbar bei den primitiven Wolgafinnen, Tscheremissen, Mordwinen, Syrjänen, Wotjaken. In der Musik all dieser Primitivstämme, die grundsätzlich schon außerhalb unseres abendländisch umgrenzten Betrachtungskreises liegen, zeigt sich die autochthone (arktische) Grundlage vor allem auch in der Vortragsweise. Dem wenig ausgedehnten Tonraum und der eng umschreibenden, perihelischen Bewegungsform entspricht ein etwas schleppender, „unwacher“ Gesangsvortrag.

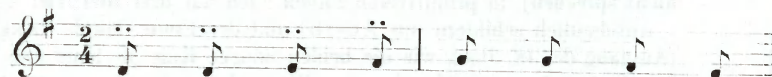
Estnische Runenmelodie. *Nägin aga. — Doch ich schaute.*
(Armas Launis: Eesti runoviisid, Tartu 1930, Nr. 27.)

¹⁾ Hans Kruus: Grundriß der Geschichte des estnischen Volkes, Tartu 1932, S. 125. — Elmar Arro: Geschichte der estnischen Musik, Bd. I, Tartu 1933. Dazu Erich Schenks Besprechung in der Deutschen Literaturzeitung, 3. Folge, 5. Jg., 1934, Heft 45, S. 21, 32ff. — Heinrich Rosenthal: Kulturbestrebungen des estnischen Volkes, Reval 1912, insbes. S. 334, 337.

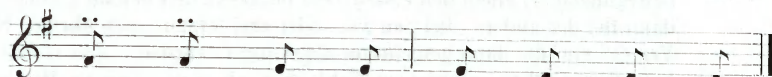
²⁾ Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; Anthropos, Bd. 32, 1937.

Umfang und Rahmengerüst bildet die Quarte g^1-d^1 . Enges Melos, zentrierte Tonalität. Abstieg mäßig betont. Zweitaktgruppen mit (nicht sehr scharf ausgeprägter) Gegenüberstellung von Halb- und Vollkadenz.

Ähnlich klingen die meisten finnischen Runen, soweit sie nicht schon abendländisch oder russisch beeinflusst sind. Hübsche melodische Melodien mit ostslawischem Einschlag veröffentlichte A. Launis in Suomen Kansan Sävelmä IV, 1, 1910, z. B. Nr. 794 und angrenzende Nrn. aus Ingermanland.



Nägin aga nägin aga ven - ni - ke - ne,
Doch ich schaute, doch ich schaute, Brü - der - lein du,



nägin aga nei - ut kas - va - mai - e.
Ich sah wohl die Maid, wie sie em - por - wuchs.

Melodik engen Umfangs findet sich natürlich, gattungsmäßig begrenzt, weltweit verbreitet in Primitiv- und Hochkulturen. Einige europäische und außereuropäische Formen hat Tobias Norlind¹⁾ zusammengestellt. Erinnert sei nur, um das Wichtigste zu nennen, an die arabisch-persischen Rezitationen, an die Hora lunga der Rumänen, die Dumy der Ukrainer, an die Litaneiformen der römischen und byzantinischen Liturgie, an den Saman-Veda-Gesang Vorderindiens, an das Kinderlied der europäischen Länder. Aber es ist ein großer Unterschied, ob geringtonige Musik engen Umfangs innerhalb eines großen vielgliedrigen Stilkreises in gattungsmäßiger Begrenzung besteht, oder ob sie den ganzen Musikstil eines Stammes oder doch wesentliche Bezirke davon trägt und durchdringt. Dieser letzte Fall ist im Melos der arktisch-amerikanischen Altkultur²⁾ und ihrer nordeuropäischen Ausläufer (Finnen, Esten) gegeben. Es ist ungeschichtlich, all diese Formen von einer einzigen „entwicklungsgeschichtlichen“ Stufe, dem „Litaneitypus“³⁾ herzuleiten.

Von mongolischen und turktatarischen Hirtenstämmen, mit denen sie schon in ihrer Urheimat in Berührung standen, empfingen die finnischen Völker als jüngerer musikalisches Vermächtnis einen östlichen Hirtenstil mit folgenden Hauptzügen: Weiträumigkeit, Gliederung in zwei übereinanderliegende tetrachordale Hauptzonen⁴⁾, zügige Akzentrhythmik, regelmäßiger zweischlägiger Takt, Zwei- und Viertaktgruppen (rhythme carré), kräftige Abstiegsbetonung, Finaltonalität (tonale Verfestigung erst gegen Ende), halbtönefreie Pentatonik. Man begreift, daß all diese Züge Ausdruck

¹⁾ Tobias Norlind: Om Språket och Musiken . . . , Lund 1902.

²⁾ Dankert: Musikwissenschaft u. Kulturkreislehre; Anthropos Bd. 32, 1937. — Ders.: Musikethnol. Erschließung d. Kulturkreise; Mitt. d. Anthropol. Ges. Wien, Bd. LXVII, 1937, S. 55f.

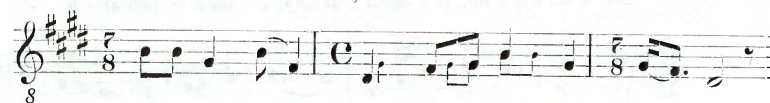
³⁾ Robert Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener, vorläufiger Bericht; Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. Wien, 189. Bd., 3. Abh., Wien 1918.

⁴⁾ Ich habe diese Stilprovinz nach einer ihrer Hauptformen „Zweizonenmelos“ genannt. Vgl. Musikwissenschaft und Kulturkreislehre.

eines anders gearteten, „weitbewegten“ Lebensstils wacher östlicher Steppenvölker bilden. Nur teilweise und mehr im Formalen als im Bewegungszug wurden sie von den finnischen Stämmen aufgenommen. Am bereitwilligsten nahm man pentatonische Wendungen und rhythmische carré entgegen, namentlich bei den Stämmen, die in unmittelbarer Nachbarschaft tatarischer Völker lebten. Aber gegenüber der hierarchischen Staffellung des turktatarisch-mongolischen Tonraumes zeigt sich in den Melodien finnischer Völker immer wieder die Tendenz zur Verengung und Sammlung um eine reperfussale Mitte, und vollends der Vortrag erreicht niemals den zügigen Elan und die machtvolle Gespanntheit des echten Steppenstils. Eine pentatonische Tscheremissenmelodie, turktatarisch beeinflusst, diene zur Veranschaulichung.

Tscheremissen. Lied.

(Übertragung nach Schallplatte PK 13 des Berliner Lautarchivs. Mit geringen Varianten noch vielfach wiederholt.)



Selbst das — ursprünglich sicher weitbewegte, hirtenkulturelle — Rindentrompetenmelos scheint bei den finnischen Hirten dem Volksgesetz der Verengung zu unterliegen¹⁾.

Ich habe diesem ältesten Klangstil der finnischen Völker absichtlich eine etwas breitere Darstellung gewidmet, weil man nur von ihm aus gesehen eine Reihe von späteren Entwicklungszügen würdigen kann. So erklärt sich vor allem eine Fülle von Charaktermerkmalen innerhalb der Volksmusik Finnlands nur durch das starke Nachwirken der uralten eigenwüchsigen Bewegungsformen. Rezitierende Engmelodik findet sich heute noch in den uraltesten Gattungen finnischer Musik, so in dem von Frauen gesungenen „Joiku“ Fernkareliens, der sich — gleich dem Juoigos-Rufe der Lappen — wie ein Spitzname nur auf eine bestimmte Person bezieht. Vor allem sind es die Liebesverhältnisse junger unverheirateter Leute, die im „Joiku“ spöttisch oder moralistisch abgehandelt werden. Gattungsmäßig sind die Joikus höchstwahrscheinlich ein Vermächtnis der lappischen Vorbevölkerung, auf deren mutterrechtliche Unterschichtung die Anteilnahme der Frauen am Joiku-Singen noch hindeutet; aber die entsprechende musikalische Stilschicht des lappischen Singens, die Pentatonik, ist in den finnischen Ab-

¹⁾ Ein Beispiel gibt H. v. Wolzogen: Etwas vom finnischen Volkslied; Das deutsche Volkslied, Jg. V, Wien 1903, S. 25.

kömmlingen der Juoigos-Rufe nicht anzutreffen: diese sind, melodisch betrachtet, durchaus finnischer Eigenbesitz. Engmelodisch sind auch die Klagegesänge der Karelier diesseits und jenseits der Grenze. Diese „Itkuvirsi“ (Tränengesänge) werden nicht nur am Grabe, sondern auch bei Hochzeiten (beim Abschied der Braut aus dem Elternhause) und bei der Aushebung junger Männer zum Kriegsdienst angestimmt¹⁾. Nach F. Bose²⁾ betätigten sich die Klagesängerinnen gewöhnlich auch als Heilzauberinnen.

Finnisch-Karelisch. Klagegesang. *Annakka mie ilmouttelen. — Laß mich erzählen.*

(Krohn: Die finnische Volksmusik, S. 9.)

$\text{♩} = \text{etwa } 160.$

An - nak - ka mie il - mout - te - len i - man - neh - al - li - - sen'

in non - ve - rek - set tuo - ne - lan is - sua - - nai - set ...

Laß mich erzählen
Von den letzten Wunderdingen
Des Tuonela-Volkes ...³⁾

Dieser fraglos ältesten Schicht rezitierender Engmelodik stehen auch die berühmten Runengesänge (runolaulu) nahe, sowohl die epischen Runen des Kalevala wie die lyrischen in Lönnrots Kanteletar. Besonders in Karelien und Ingermanland blühen sie heute noch, also in den östlichen Randgebieten. Aber im 18. Jahrhundert müssen sie auch in den mittleren Gegenden Finnlands noch lebendig gewesen sein, wie aus den Notierungen des Italieners Acerbi⁴⁾ hervorgeht. In Ingermanland herrscht die epische, auf der karelischen Landenge die lyrische Rune vor. Nordkarelien bewahrt außer Hochzeitsliedern und Zauberrunen vor allem das Heldenlied, die langausgesponnene epische Dichtung. Seine Träger sind vornehmlich die alten Männer, wogegen im Süden, jenseits der karelischen Landenge, eher die Frauen und jungen Mädchen als Bewahrerinnen des lyrischen Elements sich hervortun. Dort ist die Grundform der Wechselgesang zweier Sänger, hier der Wechsel der Vorsängerin mit dem Chor. Gegenüber der primitivsten ungebundenen Rezitationsmelodik stellen die Runenweisen eine gewisse Verfestigung dar, die ihren Ausgang vom Text her nimmt. Rhythmisch bestimmend ist der poetische Rhythmus mit seinen vier trochäischen Versfüßen. Im primitivsten Fall ist die Melodie einzeilig, in der Regel umfaßt sie jedoch ein Zeilenpaar. Der Rhythmus läuft ohne Stropheneinteilung

¹⁾ Ilmari Krohn: Die finnische Volksmusik; Berichte aus d. Institut f. Finnlandkunde d. Universität Greifswald, Heft 9, 1935, S. 9f.

²⁾ F. Bose: Typen der Volksmusik in Karelien; AfMf Jg. III, 1938, S. 104.

³⁾ Tuonela = das Reich des Todes.

⁴⁾ Joseph Acerbi: Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in the Years 1798 and 1799, Bd. II, London 1802, S. 325ff.

gleichmäßig fort. Stab- und Gedankenreim (Parallelismus) bilden die Schmuck- und Gliederungsmittel. Dreizeilige Gebilde entstanden in Ingermanland, vielleicht unter russischem Einfluß, durch den Wechselvortrag zwischen Vorsänger und Chor. Durch Dehnung des Zeilenschlusses entsteht der typisch finnische Fünftakt, der auch in mannigfachen anderen Formen des Volksesanges fortwirkt¹⁾. Der Tonumfang umfaßt in der Regel ein Pentachord mit Groß- oder Kleinterz (von Dur und Moll sollte man nicht sprechen), in primitiveren Fällen auch nur drei oder vier Töne.

Anschaulich schildern uns Acerbi und der Finne Jakob Tengström²⁾ (Ausgang des 18. Jhs.), wie die beiden Sänger Knie an Knie und Hand in Hand einander gegenüber sitzen: „Wenn der erste mit ernster Miene, in langsamem Takt und mit genau danach abgemessenen wiegenden Körperbewegungen (!) allein den ersten Vers bis gegen den Schluß gesungen hatte“, dann fiel der andere „bei den zwei oder drei letzten noch übrigen Silben des Verses“ ein, die dann gemeinsam abgesungen wurden. „Der Gehilfe wiederholt darauf allein in gleichem Takt aber mit einer gewissen Brechung (Abwandlung) in Ton und Stimme, denselben Vers, währenddessen dann der Dichter oder Hauptsänger Zeit hatte, die nächste Zeile zu erfinden oder sich ihrer zu erinnern...“ Gemeint ist hier wohl eine Stufendynamik: die eine Halbstrophe wird laut, die andere leise gesungen. Im übrigen ist der Vortrag gleichförmig, gemessen, bedächtig³⁾.

Die ältesten dieser Gesänge stammen vermutlich noch aus der heidnischen Zeit vor der schwedischen Eroberung, viele andere mögen nach Einführung des Christentums entstanden sein. Nach Kaarle Krohn sind auch die Zauberrunen und magischen Ursprungslieder der Finnen Lehnge: Nachbildungen germanischer Runen, die inhaltlich stark von mittelalterlich-katholischen Grundvorstellungen beeinflußt und befruchtet sind. Mit diesen Feststellungen scheint die Entstehung und Ausbildung der Runendichtung in eine verhältnismäßig junge Zeit herabgerückt zu sein. Doch bleibt uns die textkritisch-philologische Erklärung mancherlei Aufschlüsse schuldig. „Was befähigte die Bevölkerung der inneren finnischen Gebiete, vor allem die Savolaxer, die vielen Tausende von Zaubergesängen in einer Reichhaltigkeit und Formenfülle zu bewahren und zu entwickeln, wie sie kein anderes europäisches Land aufweist? Und welche geheimen Kräfte waren am Werke, daß diese Zauberrunen ihren christlichen Ursprung so verleugnen konnten und ein heidnisch vorchristliches Gepräge annahmen? Wenn es sich wirklich so verhalten sollte, daß der Inhalt der gesamten finnischen Zauberdichtung der christlich-katholischen Gedankenwelt entstammt, so ist doch diese Umformung ins Primitive und Heidnische sicherlich nicht bewußt geschehen. Haben alte Vorstellungen weitergelebt? Sind in der Gedankenwelt des finnischen Menschen Phantasiekräfte am Werke gewesen, die als Erbeil früher Vorzeit anzusprechen sind und in der Einsamkeit finnischer Natur ihre

¹⁾ Ilmari Krohn: De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise; SIMG II, 1900/01, S. 142ff.

²⁾ Angef. bei Gustav Retzius: Finnland, Berlin 1885, S. 126f.; dort auch Wiederabdruck einer bildlichen Darstellung — zwei Runensänger und ein Kantelespieler — nach Acerbi.

³⁾ F. Bose: Typen der Volksmusik in Karelien; AfMf Jg. III, 1938, S. 100.

weiterwirkende Kraft bewahrten? Und schlummern im Hintergrunde dieser reichen Volksdichtung vielleicht doch noch alte poetische Überlieferungen?¹⁾ Der Name „Rune“ deutet natürlich auf nordgermanische Beeinflussung hin, und sicherlich gingen entscheidende Anstöße von dem frühmittelalterlichen epischen Heldengesang in Nord- und Mitteleuropa aus. Auf nordischen Ursprung weisen Stabreim, Silbenreim (die isländische *kenning*!) und Sinnreim (Gedankenparallelismus), doch findet keine Verbindung zweier Verse durch die Reimbuchstaben statt, wie im Isländischen (finnische Kurzzügigkeit!). Auch die Gattung der Lehrgedichte deutet wahrscheinlich nach Skandinavien. Von der Gesellschaftsverfassung Altfinnlands wissen wir nur wenig, aber es liegt gewiß nahe, an einen Bauernadel als ersten Träger und an nordische Skalden als Anreger dieser großen epischen Heldendichtung zu denken.

Nach dem germanischen Norden weisen auch die musikalischen Tatbestände. Offenbar empfingen Finnen und Esten von nordgermanischen Sängern das Vorbild zur metrisch geschlossenen, symmetrischen Zeilenmelodik, zur ausgeprägt gegensätzlichen Kadenzierung und damit zur Überwindung des freirezitierenden Altstils (dessen Engmelodik freilich fortlebte!). Vielleicht ist auch die ausgeprägte Paraphrasierungstechnik nordischen Ursprungs: über gleichbleibendem Grundriß und Archetypus entsteht eine Fülle von kleinen Abwandlungen, die aber das Gleichläufig-Verharrende des epischen Gehalts nur um so schärfer beleuchten. So erklären sich auch die Verschiedenheiten in den Aufzeichnungen von Acerbi, Schröter, Reinhold, Krohn.

Finnische Rune. *Iski tulda ilman ukko.* — Feuer schlug der alte Luftgott. (Ilmari Krohn: Die finnische Volksmusik, S. 11.)

Vorsänger: Nachsänger:



Is - ki tul - da il - man uk - ko, Is - ki tul - da il - man uk - ko,
 Vä - lä - hyt - ti Väi - nä - möi - ni, Vä - lä - hyt - ti Väi - nä - möi - ni,
 Feu - er schlug der al - te Luft - gott, Feu - er schlug der al - te Luft - gott,
 Ließ aufblit - zen, Väi - nä - möi - nen, Ließ aufblit - zen, Väi - nä - möi - nen,

Vorsänger: Nachsänger:



Vii - ell' on vi - vut - zi - mel - la, Vii - ell' on vi - vut - zi - mel - la, usw.
 Mit fünf Blitzenschlug er Feu - er, Mit fünf Blitzen schlug er Feu - er, usw.

Ein Zeugnis von allergrößtem Gewicht bringt jedoch die „uralte“ Singweise des estnischen Kalevipoeg. Mit ihrer Verknüpfung und Wechselbetonung zweier dicht übereinanderliegenden Tetrachorde von unterschiedlicher diatonischer Ausfüllung ($c^2 h^1 | ! | a^1 g^1 - b^1 | ! | a^1 g^1 / f^1$) stellt sie den Grundtypus altnordischer Skaldenmelodik völlig getreu dar! Im Lichte dieser Übereinstimmung wird man wohl auch den Vierteltönen,

¹⁾ Hans Grellmann: Finnische Literatur, Jedermanns Bücherei, Breslau 1932, S. 33.

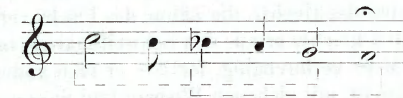
neutralen Terzen, dem sog. „Schwanken zwischen Dur und Moll“ im Vortrag der finnischen Runenweisen erhöhtes Gewicht zusprechen müssen. Wahrscheinlich handelt es sich um lauter Niederschläge alter nordgermanischer Temperierungsversuche und Distanzsysteme, ausgehend vom Langleik, dem mutmaßlichen Vorbilde der finnischen Kantele.

Estnisches Nationalepos Kalevipoeg.

(Melodie mitgeteilt von Leopold v. Schroeder, veröffentl. von R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener, vorl. Ber.; Sitzungsber. d. Wiener Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 183. Bd., 4. Abh., Wien 1917, S. 12 und 50, Musikbeilage I, Nr. 7. — Deutscher Text nach Fr. R. Kreutzwald, C. Reinthal u. Bertram: Kalevipoeg, Dorpat 1861, S. 13, Erster Gesang.)



Len - ke, du be - red - ter Sän - ger, I en - ke des Ge - san - ges Schiff - lein,
 Dei - ner Lie - der schlankes Fahrzeug, Lenk' es dort - hin an das U - fer,



Wo die Adler goldne Worte,
 Wo die Raben Silbermärchen.
 Schwäne kupferne Gesänge
 Alter Zeit verborgen haben,
 Ausgestreut in frühern Tagen.
 Tuet kund, ihr klugen Vögel,
 Saget's laut, ihr Meereswogen,
 Winde, teure, offenbaret's:
 Wo der Kalewidin Wiege,
 Wo der Helden Jugendstätte,
 Ihre Heimat ist zu finden?
 Singe, Sänger, ei so singe! usw.

„Wenn diese Melodie in einem estnischen Hause angestimmt wird, dann hält alles in seiner Beschäftigung inne und lauscht in heiligem Schweigen und tiefer Andacht voll Ergriffenheit der uraltertümlich-schlichten Weise aus grauester Vorzeit“ (v. Schroeder). Von Geschlecht zu Geschlecht wurden die estnischen und finnischen Lieder in getreuer mündlicher Überlieferung fortgepflanzt. Staunenswertes berichten uns die Sammler der letzten hundert Jahre von der Gedächtniskraft der Sänger: so umfaßte der Liedschatz einer ingermanländischen Bauernfrau nicht weniger als 1343 Gesänge! Leider geschah der schönen alten Überlieferung durch Verbote der finnischen Geistlichkeit, die die Gesänge als sündig und heidnisch brandmarkte, ein empfindlicher Eintrag. Gegenwärtig blühen sie hauptsächlich noch unter den Kareliern jenseits der russischen Grenze.

Zur Begleitung des Runengesanges diente das alte finnische Nationalinstrument, die Kantele: ein Psalterium, ähnlich dem skandinavischen Langleik. Die Engmelodik spiegelt sich in der ursprünglichen Fünfsaitigkeit des Instruments. Sein alter Umfang umspannte ein durch Quart-

Quintstimmung erzeugtes Pentachord, dessen Terz groß oder klein oder auch neutral sein mochte! Noch im heutigen finnischen Volksgesang finden wir bezeichnenderweise gelegentlich neutrale Terzen: ein Hinweis auf die rein tetrachordale und durch das Distanzprinzip bestimmte Melodieauffassung. Krohn (Die finnische Volksmusik, S. 14) berichtet, daß sehr rein intonierende finnische Sänger oft die sechste und siebente Stufe der „Molltonleiter“ neutral intonieren. Wie tief diese alte vorharmonikale Auffassung im finnischen Volke heute noch wurzelt, geht auch daraus hervor, daß finnische Gemeinden vielfach den Leitton eines Mollchorals als Vierteltonschritt intonieren (Krohn, D. f. V. S. 14). Auf kleinschrittige Intervalle im Runengesang deutet der Bericht Jakob Tengströms (angef. nach Retzius, Finnland, S. 130), der eine erniedrigte Kleinterz in der Kantelestimmung erwähnt. Die Begleitung geschieht gewöhnlich unisono, doch so, daß meist auch die Quinte bei jedem Achtel angeschlagen wird; „und der volle Terz-Quintenakkord läßt sich auch hören, wo er hinpaßt“.

Nach dem finnischen Mythos erfindet der Kulturheros Väinämöinen, ein Orpheus des Nordens, die fünfsaitige Kantele. Den Rahmen verfertigte er aus den Gräten des Hechts, die Zähne des Fisches verwendete er als Stimmwirbel, die Saiten machte er aus den Schweifhaaren eines Geisterpferdes. Als die Harfe ins Meer verlorenging, fertigte er eine andere, deren Rahmen aus Birkenholz bestand, mit eichenen Wirbeln und Saiten aus dem seidigen Haar eines jungen Mädchens. Auf dieser Harfe spielend bezauberte er Menschen und Tiere. Wilde Tiere wurden zahm, Vögel und Fische lauschten still, die Menschen schrien vor Entzücken, am Ende weinte Väinämöinen selbst. Seine Tränen fielen ins Wasser und verwandelten sich dort in wunderbare Perlen¹⁾. Offensichtlich handelt es sich hier um eine finnische Lesart der alt-mitteländischen Orpheusmythe: überdies steht die Erzählung in enger Beziehung zum schwedischen Mythos vom Strömkarl, zu den skandinavischen Liedern von der „Wunderbaren Harfe“. Das Motiv findet sich nicht nur in Dänemark, auf den Färöern, in Schweden und Norwegen, sondern auch auf Island und in Schottland²⁾. Ein geschickter Harfner erbaut sein Instrument aus den Knochen eines jungen Mädchens, das von einem bösen Weibe ertränkt wurde. Ihre Finger dienen ihm als Wirbel, ihre goldenen Haare als Saiten. Der Harfner spielt und seine Klänge töten die Mörderin.

Epische und lyrische Runen sind oft nicht scharf zu scheiden. Die ertümlichste Schicht — älter als die epischen Gesänge — bilden in dem berühmten Kalevala, das Lönnrot 1835 zusammenstellte, die Zauberrunen. Laulaja, der Sänger, ist zugleich Priester, Zauberer, Beschwörer, laulaja heißt zugleich Singen und Zauberei verrichten. Doch werden heute nicht alle Zauberrunen gesungen, sondern zumeist nur mit einer gewissen deklamatorischen Kunst vorgetragen: ein klanghaltiges Rezitieren, das vielleicht der nordischen

¹⁾ Carl Engel: Musical myths and facts, London 1876, Vol. I, S. 76f.

²⁾ P. J. Willatzen: Alt-Isländische Volks-Balladen, Bremen 1865, S. 83. — Jacob Grimm: Deutsche Mythologie, Göttingen 1854, S. 860. — C. Engel: Musical myths and facts, S. 78. — D. Comparetti: Der Kalewala oder die traditionelle Poesie der Finnen; Hist.-krit. Studie über den Ursprung der nationalen Epopöen, Halle 1892, S. 120ff. — Eine etwas veränderte Lesart gibt H. R. v. Schröter: Finnische Runen, Upsala 1819, S. 54ff.

Zwischenstufe des Vortragens ad kveða entsprechen mag. Westfinnland ist reich an epischen Zauberrunen, übrigens auch an Wiegenliedern, aber das Hauptgebiet der Zauberrune ist Mittelfinnland, vom Stamme der Savolaxer besiedelt. Die epische und die Zauberrune sind in ihrem Ursprung eins, wie Comparetti¹⁾ gezeigt hat. „Der Zauberer ist ein Wissender, ein Kenner, Tietäjä. Alle dämonischen Wesen, welche der Natur vorstehen, kennt er; er kennt die Natur, den Ursprung (synty) aller Dinge und daher stammt seine Macht, an der die bössartige Kraft jener Dinge und Geister sich bricht und sich verliert, sobald sie demjenigen begegnen, der ihnen ihr Wesen, ihren Ursprung und ihre Herkunft sagen kann. So genügen zum Heilen einer von Eisen verursachten Wunde die gewöhnlichen Runen nicht, wenn der Tietäjä nicht auch diejenige, die den Ursprung des Eisens . . . erzählt, kennt und hersagt. Dieser Ursprung ist nun begreiflicherweise poetisch-phantastischer und mythischer Art. So wird die Zauberrune zugleich erzählend, wird der epischen verwandt, mit der sie sich häufig verbindet.“ Es ist der uralte Allseelenglaube (schamanistisch getönter Animismus) der Arktiker²⁾, der hier nachklingt. Der große Sängermagier Väinämöinen führt einen Wettstreit im Zaubergesang mit dem Lappen Joukahainen, Finnland und Lappland treten als Lichtwelt und Dunkelreich einander gegenüber. Den Germanen galt fingerth, wörtlich „Finnenwerk“, geradezu für „Zauberei“; isländische Sagas schildern finnische Frauen gern als Zauberrinnen. Freilich bezeichneten die Germanen als Finnös die gesamte Nachbarschaft finnisch-lappischer Jägervölker³⁾.

Noch im neueren finnischen Lied klingen die traumhaften Stimmungen uralter Naturbeseelung nach. Dämmerndes Frühlicht liegt auf der Landschaft, deren seelischer Stimmungsgehalt als Einheit des Gefühls, als magisch-organischer Bildzusammenhang empfunden wird. Immer aufs neue hat man die Landschaftsverbundenheit des finnischen Liedes gepriesen, die den Zauber der unermeßlichen Waldgegend des Nordens getreulich widerspiegelt. Aber nicht die Nordlandschaft an und für sich genommen schafft diese magieumspinnene Lyrik, sondern eine bestimmte Seelenlage, das Paideuma der urzeitlichen arktischen Kultur, ein Seelentum, das noch nicht in den taghellen Kreis geschichtlichen Wirkens eingetreten ist. Dem Musikethnologen erschließt sich diese eigentümliche „Dumpfheit“ besonders sprechend in dem gleichsam nach innen gekehrten, wenig umrißscharfen Vortrag der finnischen Primitivstämme. Von der Musik ausgehend, charakterisiert Max Friederichsen⁴⁾ die finnische Veranlagung als schwermütig, bedachtsam und langsam. Es ist ein weite Erdräume und Geschichtstiefen umspannender Zusammenhang, der sich uns hier im Klangsymbol erschließt, denn wir finden fast die gleiche Grundart des Klangempfindens bei einer großen Schar „prätotemistischer“ Altstämme Amerikas wieder, so z. B. bei den Al-

¹⁾ Domenico Comparetti: Der Kalewala, S. 25.

²⁾ Fritz Gräbner: Das Weltbild der Primitiven, München 1924, S. 98ff.


³⁾ Gustav Hübener: England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte, Frankfurt a. M. 1913, S. 19.

⁴⁾ Max Friederichsen: Finnland, Estland und Litauen, Breslau 1924 (Jedermanns Bücherei), S. 21.

gonkin. Die primitivsten Urformen finden sich bei den Renttiereskimo westlich der Hudsonbai¹⁾.

Jüngere Schichten des finnischen Volksgesanges birgt die lyrische Liedweise Westfinlands in sich. In ihrem Bereiche vollziehen sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart eine Reihe immer erneuter Auseinandersetzungen der eigenfinnischen Musikalität mit den Triebkräften abendländischer Musikentwicklung. So ist die lyrische Liedweise recht eigentlich die Gattung, in welcher sich die kulturhistorische „Randstellung“ des Finnentums deutlich abzeichnet. Ganz allgemein gesprochen vermittelt das Abendland dem finnischen Volksgesang das ariose Element, d. h. eine gewisse Emanzipation von engster Sprachgebundenheit, die Kunst der freier ausschwingenden, vor allem auch umfangsmäßig erweiterten Melodielinie. Die ersten Antriebe dieser reich blühenden Entwicklung gehen sicherlich von der Gregorianik aus; ihre sprechenden Zeugnisse sind die reich vertretenen Kirchentöne (vor allem Dorisch, Phrygisch und Mixolydisch) des finnischen Liedes. Vielfach finden wir auch kirchentonartige Melodien, deren diatonische Stufenfolge eine Lücke aufweist: Umbildungen, die sich aus dem stark vorherrschenden tetrachordalen Gestaltungsgesetz altfinnischer Musikauffassung erklären. Auf derselben Linie liegt die Bevorzugung mitteltöniger, d. h. im Sinne der Theorie „plagaler“ Tonweisen. Die kirchentonale Prägung russischer Volksmelodien mag gelegentlich auch sinnverwandte Formen angeregt haben; vor allem ist hier an eine Gruppe mixolydischer Weisen zu denken. Seit dem 17./18. Jahrhundert fand deutsche und schwedische Dur-Moll-Melodik Eingang. Den Vortrupp bildete wahrscheinlich der ältere und jüngere protestantische Gemeindegesang, die weltliche Liedweise folgte nach. Auch diese Vorbilder erfuhren starke Umprägung: in der Regel wurde ihr harmonikaler Gehalt stark abgeschwächt oder getilgt. Immer wieder kann man spüren, wie die alte rein lineare Art in dieser noch heute nicht abgeschlossenen Auseinandersetzung fortwirkt. Doch dringt die Mehrstimmigkeit und mit ihr das harmonikale Wesen heute immer stärker durch. Durch üppig wuchernde Variantenbildung entstanden so in den letzten 200 Jahren Tausende von Dur- und Mollweisen, die oft nur in Einzelzügen oder im harmonikalen Grundriß noch ihre mittel- oder nordeuropäischen Vorbilder ahnen lassen: zumeist gesund-schlichte, seltener ästhetisch anspruchsvolle Formen.

Das Grundschema der finnischen Liedrhythmik bildet ein rythme carré, dem vortragsmäßig ein skandierender „Portatostil“ entspricht. Es überwiegen volltaktige Trochäen, die das Taktgerüst ziemlich gleichmäßig ausfüllen und gegenschlägiger Betonung (Skansion) förderlich sind. Auftakte sind nicht eben häufig, lange oder gar überlange Auftakte gibt es kaum. „Der Auftakt ist im finnischen Volksliede selten wesentlich; er kann meist ebensogut weglassen wie dastehen²⁾.“ Als gebräuchlichsten Rhythmus führt

Krohn die Reihe  an; hierbei steht die Zäsur
c a b

¹⁾ Ich verweise auf die Ergebnisse meines noch unveröffentlichten Buches „Musikwissenschaft und Kulturkreislehre“.

²⁾ Ilmari Krohn: Über die typischen Merkmale der finnischen Volksmelodien in den Abteilungen A I und A II; III. KIMG, Wien 1909, S. 233.

innerhalb der Zeilenpause gewöhnlich entweder bei *a* oder *b*, selten bei *c*. Ausdruck einer messenden Zeitgestaltung ist der verhältnismäßig häufig vorkommende Fünfteltakt (meist in der Gruppierung 2 + 3). Noch seltener scheint der Auftakt im estnischen Liede zu sein, so wie auch im estnischen Sprachrhythmus trochäische, gelegentlich auch daktylische Bildungen vorherrschen. Auf den Wortanfängen ruht die Hauptbedeutung¹⁾.

In der neueren Volkslyrik Finnlands beansprucht das melodisch-rhythmische Element entschieden Vorrang gegenüber dem Textlichen. Das zeigt sich auch an den dichterischen Formen, die zumeist aus vierzeiligen Strophen mit Reimen bestehen. Tanzweisen und Spiellieder sind hier zu nennen, vor allem aber die verwegenen Schlittenlieder (rekilauluja), zumeist Schilderungen von Liebesabenteuern und bäuerlichen Kraftstücklein.

Altertümlicher als die schwungvollen österbottischen Lieder gibt sich die estnische Lyrik. An wesentlichen Gattungen nennt H. Neus (l. c. S. 3): Liebes-, Werbungs-, Hochzeitslieder, Schaukel-, Tanz-, Spiel- und Kinderlieder (oft deutschen Ursprungs), Rätsel- und Lügengesänge, Arbeitsgesänge, Lieder bei Feldfesten. Die oft recht scharfen Scherz-, Spott- und Hohnlieder wurden von deutschen Landesbewohnern als besonders fremdartig empfunden. Nach Herders Schilderung singen die Esten „gemeinlich in zwei Chören, so daß jede Zeile, welche ein Haufe vorsingt, von dem zweiten wiederholt wird“. Es bleibt nachzuprüfen, ob hier eine chorische Fortbildung des solistischen Runen-Wechselgesangs oder russische Beeinflussung vorliegt.

Die estnische Volksdichtung enthält, wie schon H. Neus (l. c. S. VI) bemerkt hat, eine „so große Fülle eigentümlicher, von der gewöhnlichen Sprache abweichender Formen . . ., daß sie eine eigene dichterische Grammatik bilden“. Auch die von demselben Autor (l. c. S. XI) hervorgehobene übermäßige Neigung, einmal Gesagtes in aller Ausführlichkeit zu wiederholen, deutet auf einen stilisierenden, genauer gesagt, statischen Grundzug hin. Dies und der Parallelismus membrorum sind Ausdruck einer primitiven, kurzzügigen Paraphrasierungstechnik, die auch ihr melodisches Gegenstück hat.

Estnisch. *Kui mina alles noor weel olin. — Einstens als noch jung ich war.* (K. A. Hermann: Über estnische Volksweisen; Verhandlungen der gelehrten Estnischen Gesellschaft zu Dorpat, 15. Bd., Dorpat 1891, S. 56, Nr. 1.)

Für „eine der ältesten estnischen Volksweisen“ hielt Hermann die Melodie. Das ist sie nun gewiß nicht, vielmehr gilt sie uns als Muster einer verhältnismäßig jungen ariosen Stilschicht, die vermutlich unter slawischen oder baltischen (litauisch-lettischen) Einflüssen entstanden ist. Slawobaltisch sind Rhythmus und (dreitaktiger) Periodenbau; die altfinnische Grundlage ist an der verhältnismäßig starken Betonung der reperfussalen Mitte (um *a*¹⁾) noch spürbar.



Kui mi-na al - les noor weel o - lin, noor weel o - lin,
Ein - stens als ich jung noch war, jung noch war,

¹⁾ H. Neus: Estnische Volkslieder, 1. Abteilg., Reval 1850, S. V.



Die erste Einbeziehung Finnlands in den Kreis der abendländischen Kultur geschah durch die schwedischen Eroberer, die seit den ersten Kreuzzügen unter Erik IX. (um 1155) in Finnland Einzug hielten und schon im 13. Jahrhundert das Christentum einführten. Jahrhundertlang war Finnland Anlaß kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Schweden und Rußland. Nach dem Kriege 1808/9 wurde es als autonomer Staat mit Rußland vereint. Aber der Einfluß der slawischen Kultur blieb im ganzen gering. Bis zum nationalen Erwachen im 19. Jahrhundert war das Schwedische die Hauptbildungssprache. Genauer gesagt: es bildete sich eine eigentümlich finnisch-schwedische Mischkultur, bei der das Schwedentum mehr als Bildungsübermittler, das finnische Element dagegen unzweifelhaft als volklich-rassischer Träger von kräftiger Selbstbehauptung eine Rolle spielte. M. H. Böhm¹⁾ spricht von „übersetztem Volkstum“. Gerade die schwedisch beeinflusste Volksmusik, von der noch des näheren die Rede sein wird, enthüllt unwidersprechlich die Bedeutungssache dieser Kulturüberlagerung.

Eine eigentümliche Zwischenstellung nimmt das finnschwedische Lied ein. Eine über 11 Prozent ausmachende Schwedisch sprechende Bevölkerungsgruppe findet sich an der Küste des baltischen Meerbusens von Gamla Karleby über Wasa (Nikolaistad) bis Kristinestad und weiter über die Landschaften um Åbo bis nach Kotka im ganzen südlichen Küstenstreifen, vor allem auf den Ålands-Schäreninseln²⁾. Das Schwedische war und ist zum Teil hier nur Bildungssprache, ähnlich wie das Baltische in den deutschen Ostseeprovinzen. Fast alle bekannteren schwedischen Liedtexte kehren hier wieder, aber die Melodien erfahren größtenteils starke Veränderung. Ein jüngerer Strom deutscher Liedweisen (18./19. Jahrhundert) macht den schwedischen Ursprungsmelodien den Rang streitig. Beide Liedkreise aber, der schwedische und der deutsche, gleichen ihre Formen dem finnischen Melos an. Abgesehen von der grundsätzlichen Verschiedenheit der tragenden Formkreise — Deutschland und Schweden: II, Finnland: III — schlägt immer aufs neue die altfinnische Neigung zu ausgeprägter Tetrachordik, zur Kurzzeitigkeit, Reperkussionsmelodik und zu enger Umgrenzung des Tonraumes durch. Wie mit Naturgewalt dringen hier aus der Tiefe des Volkstums die bodenständigen Kräfte ans Licht.

Einige Beispiele und Hinweise auf Finnisierungen schwedischer Melodik gibt Otto Andersson: Nordisk Folkemusik i Finland; Nordisk Kultur XXV, Stockholm 1934, S. 116ff. Abgesehen von Unterschieden, die sich einfach durch das „Gesetz der Randlage“ erklären — Bewahrung älterer Ausgangsformen —, nennt Andersson an typischen Umdeutungen: Pentatonisierung, Vertiefung des hohen Unterhalbtönen in Mollweisen, Einführung der „dorischen“ Sexte. Es handelt sich, wie noch zu zeigen sein wird, um ein Zusammenwirken vergleichsweise älterer (kirchentonaler) Vorstellungen mit dem

¹⁾ Max Hildebert Böhm: Das eigenständige Volk, Göttingen 1932, S. 150f.

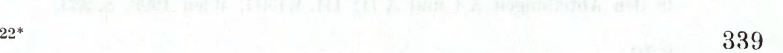
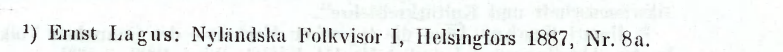
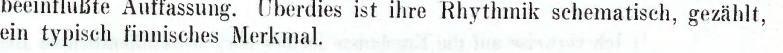
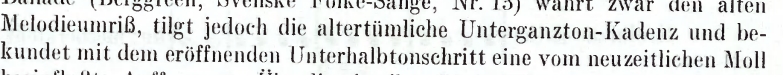
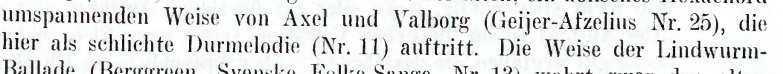
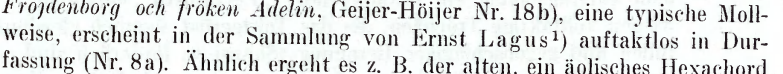
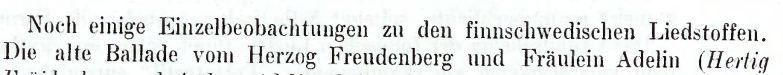
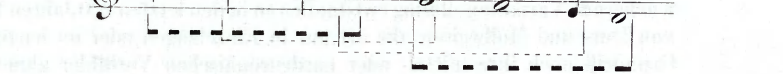
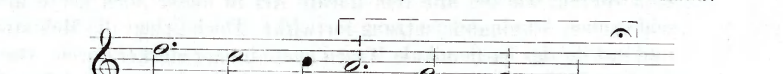
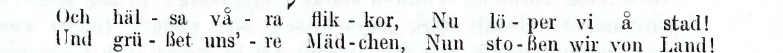
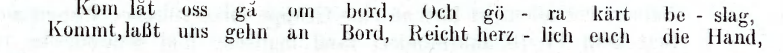
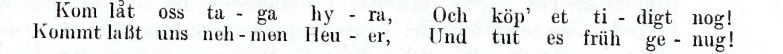
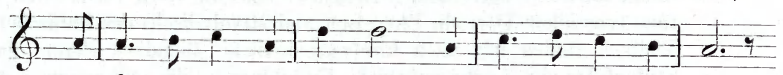
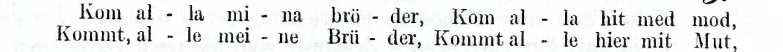
²⁾ Friederichsen, l. c. S. 23.

tetrachordal bestimmten Aufbaugesetz des deszendenzmelodischen Formkreises.

Finnschwedisch. Seemannslied. *Kom alla mina bröder. — Kommt, alle meine Brüder.*

(Vorgetr. von Alfred Lindroos, Phon. Andersson Nr.8 des Berliner Phonogr.-Archivs.)

Re-Modus auf e¹. Allmählich fortschreitende Ergreifung und „Absteckung“ des Oktavraumes e²—e¹. Tetrachordale Beziehungen, auch pentachordale, treten vor allem als „Rahmen“ und als „Transpositionsbasis“ in Erscheinung. Zeiteilende Rhythmik, Vortrag überwiegend portatomäßig, mit gespannter Tonbildung.



¹⁾ Ernst Lagus: Nylandska Folkvisor I, Helsingfors 1887, Nr. 8a.

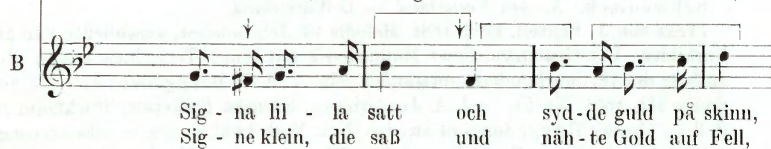
Schwedisch. A. *Lindormen rinner sig. — Lindwurm ringelt sich.*

(A. P. Berggreen: Svenske-Folke-Sange, Kopenhagen 1861, Nr. 13a. Kleingestochene Var. in T. 6 und 11 nach Geijer-Afzelius: Svenska Folk-Visor, Nr. 88. — Gottlieb Mohnike: Volkslieder der Schweden, 1. Bd., Berlin 1830, S. 81 ff., Nr. 35, deutscher Text: umgeformt, da metrisch unbrauchbar.)

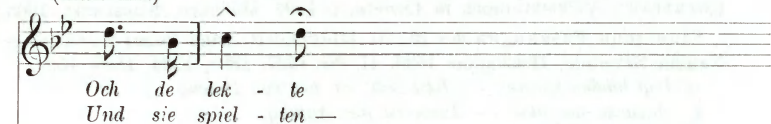
Finnschwedisch. B. *Signa lilla. — Signe klein.*

(Ernst Lagus: Nyländska Folkvisor, I, Helsingfors 1887, Nr. 29a. — Text und Schlußkadenz ähnlich wie Berggreens Lesart 13b.)

Andantino.



(Kehreim.)



A.

2. „Och kära I min Jungfru, I lofven mig tro!
Och de lekte —
I hunden der villja vi bād' bygga och bo.“
Och de lekte —
De lekte uti nätter och alla sina dagar.

2. „O herzlichste Jungfrau, verlobt euch mir bald!
Und sie spielten —
Im Haine, da werden wir wohnen, im Wald.“
Und sie spielten —
Sie spielten alle Nächte und spielten alle Tage.

3. „Och skulle det nu hända mig sådan stor harm,
Att jag skulle få en Lindorm till man.“

3. „Viel Sorge und Kummer, die hätt' ich sodann,
Geschäh's, daß ich nähm' einen Lindwurm zum Mann.“

4. „Och kära min Jungfru! I lofven mig tro,
Och minn mig uppå munnen och lät mig sedan gå!“

4. „O herzlichste Jungfrau, verlobt euch mit mir,
Und küßt auf den Mund mich, dann geh' ich von hier.“

5. Och Jungfrun hon gångar sig åt rosend'grön äng,
Der funno de uppå en silkesbäddad säng.

5. Auf blühendem Anger die Jungfrau hingeht,
Und siehe, ein seidenes Bette da steht.

6. Och Jungfrun hon sprang, och lindormen han rann,
Men ändå hann lindormen före fram.

6. Die Jungfrau, die lief und der Lindwurm, der sprang,
Doch endlich der Lindwurm den Vorsprung errang.

7. Och Jungfrun hon lade sig i sängen ned,
Och lindormen lade sig der bredevid.

7. Die Jungfrau, die legt' sich ins Bett, das war breit,
Der Lindwurm, der ruhte ganz dicht ihr zur Seit'.

8. Och der sofvo de tills dager vardt ljus,
Och när som de vaknade, var det ett kungahus.

8. Sie schiefen daselbst, bis der Tag hell anbrach,
Und als sie erwacht, war's ein Königsgemach.

9. Och lindormen stod upp: han lofvade sin Gud,
Och de lekte —
„Nu är jag så god menniska, som jag har var't förut.“

9. Der Lindwurm erhob sich, Gott Lob war sein Ruf,
Und sie spielten —
„Nun bin ich ein Mensch, wie der Herr einst mich schuf!“

Och de lekte —
De lekte uti nätter och alla sina dagar.

Und sie spielten —
Sie spielten alle Nächte und spielten alle Tage.

Die Melodie zu *Jag såg ett ljus i Oesterland* = *Alls ingen flicka lastar jag* (J. N. Ahlström: 300 Nordiska Folkvisor, Stockholm 1855, Nr. 79) beginnt in zwei finnschwedischen Fassungen (94a, b) mit dem Motiv des fünften Taktes der Ursprungsweise: eine Form melodischen „Zersingens“, die sicherlich nicht der Gedächtnisschwäche des Sängers, sondern seinen strukturellen Sonderbedürfnissen entspricht. Nicht anders ergeht es der ausdrucksvollen schwermütigen Weise *O tysta ensamhet*. Zwei finnschwedische Fassungen (Nr. 117a, b) ersetzen sie durch typisch finnisch stolzierende Durweisen, und auch in einer Mollfassung, die das alte Vorbild noch eben erkennen läßt, ist der straffe Schritt der neufinnischen Akzentrhythmik und Tetrachordik nicht zu verkennen. Die Melodie ist, wie viele schwedische Ausdrucksmelodien, etwas verflacht, alltäglicher geworden.

Schwedisch. A. Sollerön. Dalarne. *O tysta ensamhet*. — *O stille Einsamkeit*. (Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade, 4. Heft, Stockholm 1926, Nr. 1471. — Eine mehr barock stilisierte Fassung der Melodie und 5 Strophen Text gibt A. P. Berggreen: Svenska Folke-Sänge, Nr. 60. Nach Afzelius, Afsk. S. 29 und 88 sind die Verse von Olof von Dalin einer älteren Volksweise unterlegt. Verdeutschung der 1. Strophe unter Benutzung der Übertragung von F. W. Weber: Schwedische Lieder, Paderborn 1872, Nr. 27.)

Mischung von Äolisch (*La-Modus*) und Moll. Terzaufbau: $a^1 c^2 e^2 g^2$. Dehnungs-Rhythmik.

B. Fassung von Nyland (Nusimaa, Südfinnland).

(Ernst Lagus: Nyländska Folkvisor I, Helsingfors 1887, S. 226, Nr. 117c. — Text wie in A, eine kleine Variante vor Schluß in Strophe 1.)

Tetrachordales System! Straffer, gezählter Rhythmus!

Langsam.

A

O tys - ta en - sam - het, hvar skall jag nöj - en fin-na?
O stil - le Ein - sam - keit, wo mag ich Fren - de fin-den?

B

Bland sorg, som in - gen vet, skall mi - na dar för - svin-na.
In un - ge - still - tem Leid soll'n mei-ne Tag' hinschwinden.

En hör-da, tung som sten, mig mö-ter hvart ja går.
Es folgt mir al - ler - wärts ein Gram, der nie ver - geht:

Bland tu - sen finns knappt en, som kär - lek rätt för - står.
Wie sel - ten ist ein Herz, das Lie - be recht ver - steht!

vänskap

Von neueren schwedischen Liedern hat besonders die „Wärmland-Hymne“ mit ihren mannigfachen Abzweigungen reichen Widerhall gefunden.

Schwedisch — Finnisch (19. Jahrhundert).

Schwedisch. A. *Ack Vermeland*. — *O Wärmeland*.

(Text von A. Fryxell, 1795/1881, Melodie 19. Jahrhundert, anschließend an ältere Vorbilder. Der Grundtyp dieser Mollmelodik mit hoher Terzschichtung dürfte im Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sein. — A. P. Berggreen: Svenska Folke-Sänge III, 1861, Nr. 57. — J. A. Josephson: Svenska Folkvisor, Stockholm 1890, S. 3. — Gustav Hägg: Songs of Sweden, New York 1909, S. 2/3. — Übersetzung der ersten Strophe unter Benutzung einiger Wendungen der Verdeutschung von A. J. Borutttau: Völkerstimmen in Liedern, 5. Heft, München, Kunstwart, 1908.)

Finnische Fassungen des 19./20. Jahrhunderts nach Ilmari Krohn: Suomen Kansan Sävelmia, Helsingfors 1898, II, Nr. 1397, 1398, 1399, 1520, 1524.

B. *Uyt lähden kotoani*. — *Jetzt zieh' ich fort von Hause*.

C. *Aasiasta on alku*. — *Asien ist der Anfang*.

D. *Mitäs tuo Mattu meinasi*. — *Was meinte jener Mattu wohl*.

E. *Jos sä oisit narran*. — *Hättest du gelogen und betrogen mich allein*.

F. *Ei murhe maksa vaivaa*. — *Es lohnt sich nicht der Sorgen*.

A

1 2 3 4
Ack Vär-me-land, du skö - na, du här - li - ga land,
Och kom-me jag än midt i det för - lof - va - de land,
O Vär-me-land, du schö - nes, du wunder-schö - nes Land,
Und käm' ich ins ge-lob-te pa - ra - die - si - sche Land,

B

Uyt lähden ko - to - a - ni Maa - il - man kat-se - luun;
Jetzt zieh ich fort von Hau - se, Die Welt will ich nun schau'n;

C

Aa-si - as-ta on al - ku Täl-le kan-sal - le;
A-sien ist der An - fang, Die-ses Volks Be - ginn;

D  Mi - täs tuo Mat - tu mei - na - si, Kun läh - ti kar-kaa-maan?
Was mein-te je - ner Mat-tu wohl, als er so rasch ent - floh?


E  Jos sä oi - sit nar-ran nun-na Mi - nun ai - no - an,
Hät-test du ge - lo-gen und be - tro - gen mich al - lein,

F  Ei mur-he maksa vai - vaa, Ei vai-ke - a va - li - tus;
Es lohnt sich nicht der Sor - gen, Des Kammerschwe-re Klag';

A  Du kro - na bland Sve - a - ri - kes län - - der!
Till Verm-land jag än - då ä - ter - vän - - der.
Du Kro - ne von Schweden-land - des Gau - - en!
Stets müßt' ich nach Wermland seh - nend schau - - en.

B  Ruu - nul - le roh - ke - as - ti Ru - pe - an pal - ve - luun.
Geh' mu - tig fort zum Hee - re, Zum Dienst des Rei - ches hin.

C  Sielt' on sel - vä kul - ku Suo - men saa - rel - le.
Dort-her ging der Weg Nach Finn - lands In - sehn hin.

D  Lie-nee - kö ol - lut rei - las - sa Tuoll' Ma - tul - la a - si - at.
Da er doch al - les gut ge - habt, Wie durf - te er da ent - flieh'n.

E  Vaan kun sä nar - ra - sit rak - kaat Van - hem - pan!
Doch logst du, be - trogst die lie - ben El - tern mein!

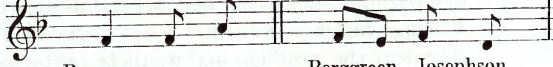
F  Se sy - dä - mel - le om - pi Niin lii - ka ra - si - tus.
Es ist für-wahr dem Her - zen zu viel der gro - ßen Plag'.


A  Ja, där vill jag lef - va, ja, där vill jag dö:
Ja, da will ich le - ben, dort sterb' ich, wenn's Zeit:

 Och om en gång från Värm-land jag ta - ger mig en mö,
Und wann ich einst aus Werm-land führ' heim die schön-ste Maid,

 så vet jag, att al - drig jag mig äng - rar.
So weiß ich, daß nie - mals es mich reu - et.

Takt 9 Takt 11

Variantenverzeichnis:  Berggreen Berggreen, Josephson
Takt 13—15: Berggreen Takt 18—20: Berggreen

 Takt 15: Josephson Takt 18: Josephson

Schwedisch (A)	Finnisch (B, C, D, E, F)
Emporstrebendes Melos. Großer Ambitus, langgestreckter Raum. Absteigende Teile besonders stark untergegliedert und mit gestisch emporstrebenden Teilbewegungen ausgestattet.	Absteigende Grundbewegung. Ambitus verringert, Raum zentriert. Raum-messende Pendelbewegung. Tieftöne haben besonderes Gewicht.
Terzschichtung.	Tetrachordales Gerüst.
Exponierte Auftakte.	Auftakte gemildert, z. T. beseitigt.
Zahlreiche Vorhalte, agogische Dehnungen.	Haupttöne fest gelagert. Zeitmessung. „Modales“ Schema.
Zahlreiche Zwischenkadenzen auf verschiedenen Stufen.	Wenig Kadenzstufen.
Offene, verhaltene, flachrunde Hauptkadenzen (T. 4 und 8).	Verfestigte, schrittig-eckige Kadenzen.
Grundgehalt: transzendentaler Ausdruck	Grundgehalt: unproblematischer Realismus.
Formale Anlage: dreiteilig. Der Mittelteil (T. 9—12) umfaßt nur 4 Takte, die mit ihren dominantischen Zwischenkadenzen sozusagen wie ein erweiterter „Generalauftakt“ die Reprise vorbereiten. Die Dreiteiligkeit hat daher ein transitorisches Gepräge.	T. 9—20 der Ursprungsfassung A kommen in Fortfall. Verfestigung des Tonraumes rechtfertigt diese Verkürzung.

Als sich mit der Reformation die Verbindung zur römischen Kirche löste, erstarkte neben dem schwedischen der deutsche Kultureinfluß. Zwar blieben Liturgie und Kirchengesang noch lange Zeit in den Bahnen der mittelalterlichen Gregorianik¹⁾, aber seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts hielt der protestantische Gemeindegesang seinen Einzug und ihm folgten vom 17.—20. Jahrhundert in immer steigendem Maße eine Fülle weltlicher deutscher Liedweisen.

Als nach dem großen nordischen Kriege, der Finnland in furchtbarster Weise verwüstete, eine religiöse Erweckungsbewegung unter dem Einfluß deutscher Pietisten und Herrnhuter sich regte, setzte — ähnlich wie in Schweden und hauptsächlich auch durch schwedischen Einfluß vermittelt — eine Blütezeit des geistlichen Volksliedes ein. Zu den übersetzten Liedern gesellten sich neugeschaffene, viele ältere Choralweisen wurden — oft bis zur Unkenntlichkeit — umgeschaffen oder es wurden nach älteren Vorbildern des 17. Jahrhunderts neue Melodien ins Leben gerufen. Erst 1890 entdeckte Ilmari Krohn diese von den höheren Gesellschaftsschichten völlig unbeachteten Gesänge. Es wird eine reizvolle Aufgabe künftiger Forschung sein, den reichblühenden Um- und Neugestaltungsvorgängen nachzuspüren: einige Beiträge bietet J. Krohn²⁾ selbst sowie die genannte Studie von R. Theil (Die deutsche geistliche und weltliche Liedweise in Finnland, SVkMw, Bd. 3, voraussichtl. 1938). Die Umbildungen sind oft so tiefgreifend, daß man ohne die Kenntnis melodischer Zwischenformen oder des textlichen Zusammenhangs die Vorbilder nicht erraten würde. So hat sich z. B. die zweite Melodiezeile von Philipp Nicolais berühmtem *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (1599) verselbständigt; die finnische Choralweise paraphrasiert unablässig (statisch) diese eine Grundgestalt (*d g d g h a g a d*); ich greife nur eine der zahlreichen Varianten heraus, die Krohn (SKS I, 1898, Nr. 119c) abdruckt:



{ Nyt he - rät - kää - ja tiel - le tul - kaat,
 \ Tai het - ki puo - li yön on a - jast!
 { Er - wacht und folgt mit auf dem We - ge,
 \ Die hal - be Nacht ist schon ver - gan - gen!



Ja tai - van pos - tein ään - tä kuul - kat,
 O he - rää, sil - lä yl - kä tai - vaast',
 Und hö - ret wohl des Him - mels Stim - me,
 Er - wacht, der Him - mels - bräut' - gam kom - met!

¹⁾ Toivo Haapanen: Denkmäler des gregorianischen Gesanges in Finnland; Bericht über den musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 184.

²⁾ Ilmari Krohn: Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland; Journal de la société finno-ougrienne, Helsingissä 1899, XVI.



Jo he - rää Sii - on val - vo - maan, }
 Nyt tu - lee mor - siant' nou - ta - maan, }
 Schon ist die Zi - ons - stadt - er - wacht, }
 Um heim - zu - ho - len sei - ne Braut. }



Te neit - seet vii - sa - hat, Lappunn' val - mis - ta - kaat,
 Ihr wei - sen Jung - frau'n all', nun ma - chet euch be - reit



Hal - le - lu - ja! Ah! han - git - kaan,
 Hal - le - lu - ja! Auf, ei - let euch,



Hää - jou - koos - sann', Me - ne - mään yl - kää vas - ta - han.
 In Hoch - zeits - schar'n Sollt ihr emp - fah'n den Bräu - ti - gam.

Daß auch weltliche Melodien, ältere Liebeslieder, aber auch mancherlei Gassenhauer, Märsche usw. in diesen Vorrat von geistlichen Gesängen Aufnahme fanden, ist begreiflich. Krohn hat schon Vieles dieser Art für den Druck seiner Sammlung (SKS I, 1898) ausgeschieden, dennoch finden sich mancherlei drollige Dinge, so z. B. eine Variante von *So leben wir* (Nr. 233), die der bekannten Anekdote vom alten Dessauer: er habe sämtliche Choraltexte auf diese seine Leib- und Magenweise gesungen, zu ungeahnter Verwirklichung verhilft.

Deutsch-Finnisch.

Deutsch. A. *Nun danket alle Gott*, Melodie von J. Crüger 1649, Nr. 94. — Zahn Nr. 5142.

B. Fassung des Thür. Ev. Gesangb. Nr. 245.

Finnisch. C. *Sun, Herra, kädessä*. — O Herr, in deiner Hand.

(Krohn, SKS I, Nr. 75.)

Das bekennende Ethos der deutschen Weise beruht im Eröffnungsteil vornehmlich auf Übergipfelung von Quint und Terz durch Sexte und Quarte. Im Finnischen hingegen liegt tetrachordaler Aufbau vor. A und B drängen empor, in C herrscht Abwärtszug. Im Übergang zum 11. Takt vollzieht der deutsche Choral einen betonten Aufschwung: man erlebt die Modulation nach *c*² als Rückung, Emporgriff. Hier tilgt die finnische Melodie abermals die emporgreifende Dynamik. Der Schwerpunkt verlagert sich nicht, man schreitet einfach weiter innerhalb festgefügtter Tetrachordbeziehungen. An Stelle der deutschen Zwischenkadenz (T. 16 auf *b*¹) läßt sich C auf dem festen Gerüstpunkt *g*¹ nieder. Endlich die Schlußformeln (T. 17—19): im Deutschen dynamische, elementarmotivische, im Finnischen statische, abschreitende Raumbesetzung.

A Nun dan-ket al-le Gott mit Her-zen Mund und Händen,
der gro-ße Din-ge thut an uns und al-len En-den,

B Nun dan-ket al-le Gott

C 1 2 3 4 5 6
 { Sun, Her-ra, kä-des-säs On, kuo-lo, et-tä e-lo. }
 { Sun ar-mos-tas on taas Mull'rai-tis ruu-mis, ja-lo; }
 { O Herr, in dei-ner Hand Ist Tod wie auch das Le-ben. }
 { Ich ward durch dei-ne Gnad' Ge-sund an Leib und See-le. }

A der uns von Mut-ter-leib und Kin-des-bei-nen an

B

C 7 8 9 10 11 12 13
 Ei ol-lut ol-len-kaan Mul-la toi-voo e-los-ta,
 Kein' Hoff-nung setzt' ich mehr In das schwa-che Le-ben mein,

A un-zäh-lig viel zu gut und noch jet-zund ge-than.

B

C 14 15 16 17 18 19
 Sä e-lo to-ti-nen Mun au-tit kuo-los-ta.
 Das wah-re Le-ben, du, Ver-halst zum Le-ben mir.

An Liedern deutscher Abkunft enthält die Sammlung V. Carlheim-Gyllenskiöld¹⁾: *Taler*, *Taler* (Nr. 142). In Ernst Lagus²⁾ *Nyländska Folkvisor* finden sich: *Fridericus Rex* (Nr. 6, 6a und c, 98, 175, 211 d und

¹⁾ C. Carlheim-Gyllenskiöld: *Visor ock Melodier*; Nyare Bidrag till Kännedom om den Svenska Landsmälen ock Svenskt Folklied VII, 7, Stockholm 1892.

²⁾ Ernst Lagus: *Nyländska Folkvisor*, I, Helsingfors 1887.

226), *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 13a, b und c, Nr. 118), *Schloß in Österreich* (Nr. 17, mit junger Durmelodie), *Ich hab meinen Weizen am Berg gesät* (Nr. 70, nur Mel.), Melodietyp: *Heinrich schlief* (Nr. 71), *Adam hatte sieben Söhne* (Nr. 102), *Ich hab ein kleines Hüttchen nur* (Nr. 104), *Lott ist tot* (Nr. 127), *Schäfer, wo eilest du hin?* (Nr. 128), *Ich bin ein Preuße* (Nr. 151), *Es ritten drei Reiter* (Nr. 169b), *Nun ade, du mein lieb Heimalland* (Nr. 178, als Seefahrers Abschied), *Wer will unter die Soldaten* (Nr. 187), *Drunten im Unterland* (Nr. 207, als Schullied A b c d), *Weh, daß wir scheiden müssen* (Nr. 208), *Es wollt ein Mädchen früh aufstehn*, neuere Melodie E.—B., I. Ldh. I. Nr. 121a, 3. Mel. (Nr. 211a), *Marlbrough* (Nr. 251, Soldatenlied), *Es wollt gul Jäger jagen* (Nr. 224a, b, c), *Soldat kam aus dem Kriege* (Nr. 242).

Arvid Rosenqvists Lehr- und Lesebuch der finnischen Sprache, 2. Aufl., Leipzig 1934, bringt an finnisierten Melodien deutschen Ursprungs: *Ich hab ein kleines Hüttchen nur* (Nr. 72), *Nur am Rhein da möcht ich leben* (Nr. 73). 's ist gar nicht lang, daß 's geregnet hat (Nr. 82). Ilmari Krohns großes Sammelwerk „Suomen Kansan Sävelmia“ birgt eine Fülle von geistlichen und weltlichen Melodien deutscher Abkunft, die durchgängig starken Gestaltwandel erfuhren. Einen Teil dieses Lehngutes hat G. Brandsch¹⁾ ausfindig gemacht. Ihm entgeht jedoch das volkhafte Gestaltungsgesetz der Umprägungen, und er sieht allerwärts nur Gedächtnisfehler, Kontaminationen, mehr oder minder willkürliche Variantenbildung, mit einem Wort „Zersingen“, wo in Wahrheit Umbildungsvorgänge von starker Eigenart und fast schöpferischem Range zu verzeichnen sind. Die Arbeit meines Schülers Rudolf Theil²⁾ spürt diesen bedeutsamen Metamorphosen an einem reicher ausgebreiteten Untersuchungssstoff nach. Auf diesen Untersuchungen fußend, führe ich hier die folgenden deutschen Ausgangsweisen an: *Wer will unter die Soldaten* von Fr. Kücken, der sog. finnländische oder schwedische Reitermarsch, eine wahrscheinlich deutsche Marschmelodie des 17. Jahrhunderts; *Morgen wollen wir Hafer mäh'n* = *Nun so reis' ich weg von hier* (deutsche Variante von *Ah vous dirai je maman*); *Schwarzes Band, du mußt vergehen*; *Auf ihr Schwestern*; *Es waren einmal drei Juden bzw. Taler, Taler du mußt wandern*; *Drunten im Unterland*; *Der Siebenhüppel*; *Ach Mädchen, komme nur einen Blick* (weitverzweigte Liedgruppe); *Krambambuli*; *Der verschlafene Jäger*; *Ach, wie ist's möglich dann* (Fr. Kücken, 1827); *Wie die Blümlein draußen zittern* (A. Wagner, 1851); *In meines Vaters Garten*; *O du lieber Augustin*; *Lott ist tot*; *Das klinget so herrlich* (Zauberflöte); *Ihren Schäfer zu erwarten*; schließlich den weitverzweigten harmonikalen Typ *Heinrich schlief bei seiner Neuvermähl'en*, der wahrscheinlich auf eine französische Romanzenform vom Ende des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Auch die *Marseillaise* dürfte über deutsche Zwischenformen wie das bekannte Brauntweinlied hinweg in Finnland Eingang gefunden haben. Wie man sieht, handelt es sich fast ausschließlich um „volkstümliche“ Liedweisen des 17.—19. Jahrhunderts; kaum vertreten ist das ältere deutsche Lied. Die Übermittlung dürfte teils durch die Deutschbalten erfolgt sein, teils auch über Schweden

¹⁾ G. Brandsch: *Deutsches Lehnsgut in finnischen Volksweisen*; Jahrbuch f. Volksliedforschung, hrsg. von John Meier, Jg. II, 1930, S. 95 ff.

²⁾ R. Theil: *Die deutsche geistliche und weltliche Liedweise in Finnland*, SVkMw, Bd. 3, 1938 (voraussichtlich).

(deutsche Liedweisen mit finnschwedischem Text!). Abgesehen von solchen unmittelbaren Überpflanzungen wirkte das deutsche Melodiegut auch als allgemeines Formenvorbild fort: fast überall, wo die neuere finnische Liedweise stärkere harmonikale Beeinflussung zeigt, ist neudeutscher, geringeren- teils auch schwedischer Grundstoff zu vermuten.

Die Finnisierung deutscher und schwedischer Lied- und Choralweisen ist meist schon im äußeren Notenbilde als tonräumliche Verengung kenntlich: hier wirkt sich eines der Grundverhältnisse finnisch-arktischer Altkultur sinnfällig aus. Auf derselben Linie liegt die schon erwähnte Tilgung oder Minderung des Harmonikalen. Im übrigen ist der Gegensatz der tragenden Formkreise — Deutschland und Schweden: II, Finnland: III — von entscheidender Bedeutung. Er läßt sich in tabellarischer Übersicht wie folgt zusammenfassen:

Deutschland—Schweden	Finnland
Flachgerundete Bewegungszüge	Eckiges Pendelmelos
Aufstiegsbetonung	Abstiegsbetonung
Aufbau in Terzschichtung	Aufbau im Quartgerüst
Auftaktreichtum	Abtaktige bzw. volltaktige Rhythmik
Dynamische Tonbildung und Vortragsart	Tonliche Verfestigung
Agogik	Zeitmessung
Ausdrucks- und Melismatik	Syllabik, Wortgebundenheit, perihelische, umschreibende Melismatik.

Deutsch-Finnisch.

Deutsch. A. *Wohlan, die Zeit ist kommen.*

(Text aus des Knaben Wunderhorn. Melodie Erk: Deutsche Volkslieder I, Berlin 1838, Heft I, S. 22, Nr. 21. — Erk-Böhme: D. Ldh. III, Nr. 1421. — L. Richter, A. E. Marschner, F. Pocci und A. Jürgens: Alte und neue Studenten-, Soldaten- und Volkslieder, Leipzig 1847, Nr. 84. — Max Friedländer: Kritisches Kommersbuch, Leipzig 1913, Nr. 175, Anmerk. dazu S. 204. — Einige Var. und Nachläufer der mit Wahrscheinlichkeit in der späteren Aufklärung entstandenen, dann aber stets zügiger abgewandelten Melodie hat W. Tappert in seinen Wandernden Melodien, Berlin 1892, S. 66—68 zusammengestellt.)

B. *Wohlan, die Zeit ist kommen.*

(Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter: Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842, S. 277, Nr. 236.)

C. Variante des vorigen Liedes nach Tappert: Wandernde Melodien, 1890, S. 66 bis 68; siehe auch August Härtel: Deutsches Liederlex., Leipzig 1865, Nr. 929.

D. Fassung bei G. W. Fink: Musikalischer Hausschatz, Leipzig 1843, S. 338, Nr. 546; die nach unten gestrichelten Abweichungen nach A. P. Berggreen: Deutsche Volkslieder und Melodien, Kopenhagen 1863, II, Nr. 86.

E. Lesart bei Franz Wilhelm Dittfurth: Fränkische Volkslieder, Leipzig 1855, II. Teil, S. 201, Nr. 264.

F. *In meines Vaters Garten.*

(Erk-Böhme: D. Ldh. III, Nr. 1422: Aus dem Dillkreis 1880.)

G. *Ich bin ein Webermädchen.*

(Melodie nach Tappert, l. c. S. 66.)

H. Variante des vorigen Liedes nach G. Brandsch: Deutsches Lehngut in finnischen Volksweisen; Jahrbuch f. Volksliedforschung, hrsg. von John Meier, II. Jg., Berlin u. Leipzig 1930, S. 111.

I. Der Kaiser streit' für's Ländelein.

(Neuere Variante zu einem Soldatenlied. Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen, Leipzig 1895, Nr. 577. Die gleiche Melodie zum Text *Wohlan die Zeit ist kommen* bei Fr. Silcher und Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Kommersbuch, 189. bis 141. Aufl., Lahr i. Baden 1928, Nr. 777.)

Finnisch (Spiellieder). K. *Ja taas on pojat yksin.* (Suomen Kansan Sävelmia II, Nr. 691.)

L. (Suomen Kansan Sävelmia II, Nr. 691c.)

M. *Nyt on pojat yksin.* (Suomen Kansan Sävelmia II, Nr. 692.)

N. (Suomen Kansan Sävelmia II, Nr. 692a.)

A Wohl - an, die Zeit ist kom-men, mein Pferd, das muß ge - sat - telt sein;

B

C Wohl - an, die Zeit ist kom-men, mein Pferd-chen muß ge - sat - telt sein;

D

E

F In mei-nes Va-ters Gar - ten da stehn viel schö - ne Blum, Blum, Blum,

G Ich bin ein We-ber-mäd - chen und ha - be fro - hen Sinn,

H

I In mei-nes Va-ters Gar - ten steht ei - ne schö - ne Blum', Blum', Blum',

J

K Der Kai-ser streit' fürs Län-de-lein, der Kö - nig für sein Geld, sein Geld,

Ja taas on po-jat yk - sin, Sun fral - la-la-lei sun fral - la-la-lei,
Noch - mals al-lein die Jun - gen, Zum fral - la-la-lei, Zum fral - la-la-lei,

L
M
N

Nyt on po-jat yk - sin, Sun fra-li-a-li-lei sun fra-li-a-li-lei,
Al-lein sind jetzt die Jun-gen, Zum fra-li-a-li-lei, Zum fra-li-a-li-lei,

A
B
C
D
E
F
G
H
I

ich hab' mirs vor-ge-nom-men: ge-rit-ten muß es sein!
ich hab' mir's vor-ge-nom-men, ge-rit-ten muß es sein!
Drei Jahr muß ich noch war-ten, drei Jahr sind bald her-um.
am Stuh-le und am Räd-chen flieht mir mein Le-ben hin.
drei Jahr' muß ich noch war-ten, drei Jahr' sind bald her-um.
und ich streit' für mein Schät-ze-lein, das ist der Lauf der Welt.

166 1182

K
L
M
N

Ja taas on po-jat yk - sin, Sun fra-li-la-la la-lal-lei!
Noch-mals al-lein die Jun-gen, Zum fra-li-la-la la-lal-lei!

Ja nyt on po-jat yk - sin, Sun fra-li-a-li-al-lal-lei!
Al-lein sind jetzt die Jun-gen, Zum fra-li-a-li-al-lal-lei!

Var.: Auftakt zu T. 1; Auft. zu T. 5; T. 6

Var.: T. 1—2.

Ungarn.

Die stilkritische Aufhellung des reichen magyarischen Liederschatzes verdanken wir Zoltán Kodály¹⁾ und vor allem dem unermüdlichen Sammler und ausgezeichneten Forscher Béla Bartók²⁾. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die zum Teil hochspezialisierten Ergebnisse der Bartókschen Untersuchungen in aller Breite wiederzugeben; vordringlicher erscheint es mir, nur die Hauptzüge dieser (übrigens noch nicht abgeschlossenen) stilkritischen Sichtung im Sinne der kulturhistorischen Methode auszuwerten.

Sprachlich zählt das magyarische Volk bekanntlich zur finnisch-ugrischen Gruppe, doch dürfte es stärker als die übrigen finnischen Stämme, und zwar offenbar vor der Landnahme (895—96), den Einfluß turktatarisch-mon-

¹⁾ Zoltán Kodály: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* (Die pentatonische Tonleiter in der ungarischen Bauernmusik); Zenei Szemle, Jg. 1, Temesvár 1917.

²⁾ Béla Bartók: *Das ungarische Volkslied*; Ungarische Bibliothek 1. Reihe, Heft 11, Berlin u. Leipzig 1925. — Ders.: *Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder*; Ungarische Bibliothek, 1. Reihe, Heft 17, 1931. — Ders.: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*; Ungar. Bibl., 1. Reihe, Heft 20, 1935. — Einführung in das Schrifttum: Bartók: *Das ungarische Volkslied*, S. 112ff.

golischer Völker erfahren haben¹⁾. Diese Beeinflussung ging vermutlich über kulturelle Übermittlungen hinaus ins Biologische, Rassische. Das Mischungsergebnis zeichnet sich in den von Bartók entdeckten ungarischen Bauernmelodien „alten Stils“ wie folgt ab: altfinnisches Vermächtnis sind Rezitationsmelodik, von Bartók als „Parlandostil“ bezeichnet, und Betonung einer tonräumlichen Mitte (am häufigsten der Kleinterz oder Quart über der Finalis). Die alte Engmelodik (R. Lachs „Litaneitypus“) ist freilich nur noch ganz unterschichtlich spürbar, denn die Hauptzüge des ungarischen Altstils sind turktatarisch-mongolischer Prägung. Von den östlichen Hirtenvölkern übernahmen die Magyaren halbtöne Pentatonik²⁾ oder doch Neigung zu pentatonischen Umrissen, die Vorliebe für symmetrische Zeilenmelodik (Isometrik, Isoperiodik) in Verbindung mit strafferem, akzentgeschärftem Takt, vielleicht auch Ansätze zu den eigentümlichen magyarischen Spaltrhythmen, fernerhin vergrößerten Umfang, ausgesprochen absteigenden Melodieverlauf, dessen kennzeichnendste Altform das von mir so genannte „Zweizonenmelos“ darstellt.

Wie sich die Einflüsse der angrenzenden Volks- und Kunstmusikstile seit dem Seßhaftwerden der Ungarn in ihrem heutigen Lebensraume auswirkten, läßt sich höchstens vermutungsweise darlegen. Alles in allem genommen, wird man hauptsächlich eine fortschreitende Diatonisierung (Kirchentönenarten!) und eine allmählich aufkeimende Neigung zu geschlossenen architektonischen Formen ansetzen dürfen. Die Melodien altungarischen Stils haben nach Bartók entweder reine Pentatonik oder (häufiger) Diatonik mit pentatonischem Umriß, vier in der Regel voneinander verschiedene (*A B C D*, *A B B C* usw.), aber isometrisch gebaute Melodiezeilen (gleiche Silbenzahl), freie, rezitativartige Parlandorhythmik, oder auch „tanzmäßig“ unveränderten, also taktmäßig strenger gebundenen Rhythmus, den von Bartók so genannten Tempo-giusto-Rhythmus, oder endlich taktmäßig gebundenen punktierten Rhythmus, der sich in der Regel dem Text anpaßt, aber doch unabhängig davon eine gewisse Neigung zur rhythmischen Aufspaltung der Hauptschläge (kurz-lang) zeigt. Diese „alten Melodien“ finden sich in einheitlichem Gepräge in dem gesamten magyarischen Gebiete. Sie sterben aus, nur noch die alten Leute kennen sie.


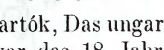
¹⁾ Auch Sprach- und allgemeine Kulturgeschichte rechnen mit beträchtlichen turktatarischen Einschlüssen in den letzten Jahrhunderten vor der endgültigen Ansiedlung. Von einem bulgarisch-turktatarischen Stamm, ähnlich den heutigen Tschuwaschen, übernahm das alte Reitervolk die Bauernwirtschaft und mancherlei Sprachgut. Man rechnet auch mit türkischem Lehnwort aus der Sprache der Chasaren. — Vgl. Josef Sziényei: Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft, Gössen 463, S. 10.

²⁾ Die halbtöne Pentatonik der östlichen Hirtenvölker — Turktataren, Mongolen — ist sicherlich eine im Sinne kulturhistorischer Betrachtung verhältnismäßig junge Rezeption. Wie ich andernorts gezeigt habe (Musikwissenschaft u. Kulturkreislehre, Anthropos Bd. 32, 1937), übernahmen diese Hirtenstämme die Fünftöneleiter entweder von der chinesischen Hochkultur, oder auch schon von der neolithischen Mutterrechtskultur Ostasiens, die noch heute in Vielem die Grundlage chinesischer Kulturentfaltung bildet. Der „Urstil“ des Hirtenkreises war vermutlich heptatonisch; Zweizonengliederung und ausgeprägter „treppenmelodischer“ Abstieg scheinen alte Vermächtnisse zu sein, die noch in den jüngeren pentatonischen Formen umgestaltend fortwirken.

Seit etwa zehn bis zwölf Jahrzehnten ist ein neuer Stil im Aufblühen (Bartóks B-Klasse), der in der Gegenwart den Höhepunkt seiner Entfaltung erreicht haben dürfte. Mit dem alten Stilgut hat er straffen, punktierten Rhythmus, symmetrischen Aufbau, pentatonische Wendungen gemeinsam. Der Hauptunterschied liegt in der starken Hinneigung zu geschlossenen architektonischen Formen, zur Angleichung des melodischen Gestaltumrisses in den Zeilen, der sich schematisch wie folgt bezeichnen läßt:

1. *A A⁵ A⁵ A*, 2. *A A⁵ B A*, 3. *A B B A*, 4. *A A B A*.

Die häufigsten Tonleitern sind: Dorisch, Äolisch, Dur, seltener Mixolydisch, Phrygisch, Moll. Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß die formalen Anregungen oder „Wachstumsreize“, wie man es nennen will, zur Bildung des neuungarischen Stils von der jüngeren abendländischen Musikentwicklung ausgingen. Darauf weisen nicht nur tonale Formen wie Dur und Moll, sondern mehr noch die den neueren Melodien eigentümliche Umfangsvergrößerung und die Technik der Motiv- oder besser Gestaltversetzung. Besonders häufig finden wir die Transposition in die Oberquinte: eine abendländische, vor allem auch deutsche Rückungsart des 17. Jahrhunderts. Auf welchen Wegen sie in der ungarischen Bauernmusik Eingang fand, läßt sich gegenwärtig noch nicht mit Sicherheit sagen. Neben den Kunst- und Gesellschaftsliedern der ungarischen Oberschicht kommt vielleicht auch slowakische Vermittlung in Betracht, denn es ist auffällig, welche Häufigkeit dieser Motivversetzungstyp in der slowakischen Volksmusik einnimmt.

In einer dritten Klasse (C) vereinigt Bartók eine zahlenmäßig reiche Melodiengruppe, die keinen einheitlichen Typus ausprägt, sondern eine Summe recht auseinanderstrebender Elemente darstellt. Nur einzelne dieser Bestandteile sind vorerst stilkritisch erfäßbar, so etwa die bekannte „Zigeunertonleiter“ orientalischen Ursprungs. Viele der neueren Elemente sickerten offenbar durch Vermittlung der ungarischen Oberklasse in die Bauernmusik ein. In einer neueren Studie hat Bartók¹⁾ gezeigt, daß eine der Haupteinflußquellen die slowakische Volksmusik bildet. Auch von den Ruthenen und Rumänen gehen mancherlei Anregungen aus. Deutsche Melodien wurden kaum jemals unmittelbar, sondern nur durch Vermittlung tschechisch-mährisch-slowakischer Zwischenformen aufgenommen. Die Erklärung für diesen eigenartigen Sachverhalt liegt in der außergewöhnlichen Verschiedenheit des deutschen und des magyarischen Rhythmusempfindens: dem deutschen Auftaktreichtum steht die ungarische Vorliebe für abtaktige bzw. volltaktige Füllungen und scharfe Spaltrhythmen entgegen. Bezeichnend ist es, daß steigende Rhythmen in verdoppelter Gestalt — also z. B.  oder  — im ungarischen Liede nicht vorkommen (Bartók, Das ungar. Volkslied, S. 33). Die Zeit der stärksten Überfremdung war das 18. Jahrhundert, das sog. unnationale Zeitalter. In den letzten hundert Jahren hingegen, seit dem Aufblühen des neuungarischen Bauernstils, kann man eher von einer fortschreitenden Expansion des magyarischen Liedes sprechen; hauptsächlich sind die angrenzenden westslawischen Völker und die Rumänen des Maramaros-Gebietes davon betroffen.

¹⁾ Béla Bartók: Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker; Ungarische Bibliothek, 1. Reihe, Heft 20, 1935, S. 6.

Vier Musikedialekte unterscheidet Béla Bartók: 1. das transdanubische Gebiet (südlich bzw. westlich von der Donau), 2. das nördliche Gebiet (nördlich von der Donau und der oberen Theiß), 3. das Theißgebiet oder das Gebiet des großen Alföld, 4. das siebenbürgische Gebiet (mit der Bukowina). Für das Dialektgebiet 1 ist besonders bezeichnend die höhere Anstimmung der 3. oder der 3. und 7. Stufe. Manchmal ist diese Erhöhung geringer als ein Halbton, so daß neutrale Terzen und Sexten entstehen. Beträgt die Erhöhung einen vollen Halbton, so bilden sich *Do-* oder *Sol-*Leitern.

An ungarischen Liedgattungen unterscheidet Bartók: a) Lieder, die an keine besondere Gelegenheit gebunden sind, also lyrische, balladenhafte und Tanzweisen, b) Hochzeitslieder, c) Klage- (Toten-) Lieder, d) Erntelieder, e) Paarungslieder, f) die sog. Regös-Melodien und die mit ihnen verwandten Kinderspiel-Lieder (Reigen). Nach Stoffwahl wie Darstellungsform unterscheiden sich Ballade und lyrisches Lied aufs schärfste. Während dort „orientalische Farbenpracht mit italienischer Glut sich verbindet“, begegnet uns hier die dramatisch gedrängte, sprunghafte Art des Nordens¹⁾.

Im ungarischen Kinderlied findet sich viel deutscher Grundstoff, der freilich stets melodisch magyarisiert ist. So finden wir in der Sammlung Regös-Énekek von Sebestyén Gyula (Budapest 1902, Anh. S. 341ff.) den verbreiteten Dreitontyp *c c c d / c a* (Nr. 5), *A a a = Summ, summ, summ* usw. (Nr. 7), *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* (Nr. 14, 20), Motive aus *Kraut und Rüben* (Nr. 12).

Alle stilistischen Wandlungen der ungarischen Bauernmusik werden nach Bartók (D. u. V., S. 96) überdauert von dem Festhalten an isometrischem Strophenbau, an gewissen pentatonischen Wendungen und von der großen Beliebtheit des veränderlichen Tempo-giusto-Rhythmus. Musikethnologisch gesprochen erweisen sich also nicht die urfinnischen, sondern die turktatarischen Gestaltmerkmale als die eigentlich tragenden Stilgrundlagen des ungarischen Liedes.

Ungarisches Bauernlied im alten Parlandostil: *Kemény kösziklának könnyebb meghasadni. — Leichter ist's des Berges Felsen durchzuspalten.*

(Béla Bartók: Das ungarische Volkslied, Notenbeilage Nr. 2. Deutsche Übersetzung von Hedwig Lüdeke, l. c. S. 119.)

Pentatonisches Pentachord.

Parlando, ♩ = 192.

Ke-mény kő-szik-lá-nak kön-nyebb me-gha-sad-ni,
Leich-ter ist's des Ber-ges Fel-sen durch-zu-spal-ten,

rit. - - - *al* - - - ♩ = 160.

Mint két é-des szűv-nek egy-más-tól meg-vál-ni.
Als zwei Her-zen schei-den, die in Lieb sich hal-ten.

¹⁾ Karl Dieterich: Die osteuropäischen Literaturen, Tübingen 1911, S. 67 f.

Mi - kor két é - des szűv egy - más - tól meg - vá - lik,
Wenn zwei treu - e Her-zen von - ein - an - der schei - den,

Még az é-des méz es ke - se - rű - vé vá - lik.
Macht den sü-Ben Ho - nig bit - ter selbst das Lei - den.

Ungarisches Bauernlied alten Stils im Tempo-giusto-Rhythmus. Tanzlied. *Arra gyere, a möre én. — Tritt den Weg nach, den ich gehe.*

(Bartók, l. c. Nr. 11a.)

*Re-*Modus, dorisch. Tetrachordales Gerüst, stark betonter Abstieg. Einschlag von „Zweizonenmelos“.

Tempo giusto, ♩ = 148.

Ar - ra gye - re, a mö - re én, Maj mäg - tu - dod, hol la - kok én:
Tritt den Weg nach, den ich ge - he, Wirst er - fah - ren, wo ich woh - ne:

Csip - ke - bo - kor - ró - zsa mel - lett, Gye - re ba - bám, mäg - ő - lel - lek.
Dort am Busch voll Hek - ken - ro - sen, Komm mein Lieb, laß dich um - ar - men.

Ungarisches Bauernlied neueren Stils. *Jaj de beteg vagyok. — Ach wie krank doch bin ich.*

(Bartók, l. c. Nr. 75.)

Dur-Leiter, Quintversetzung des Eröffnungsmotivs, überhaupt Vereinheitlichung des melodischen Materials. Anbahnung eines Fortspinnungstypus im Nachsatz: rhythmische Überbrückung des dritten Zeilenschlusses. Vermächtnis eines alten Stils ist vor allem die Quartbetonung (pentatonische Wendungen).

Tempo giusto, ♩ = 96.

1. Jaj de be - teg va - gyok, Ta - lán meg is ha - lok,
1. Ach wie krank doch bin ich, Muß viel-leicht gar ster - ben,

Ta - lán bi - zony a sze - re - tőm é - des any - ja En - gem meg - át - ko - zott.
Ach! wer weiß, ob nicht die Mutter dessen, der mich lieb hat, mich ver-fluch-te.

2. Ne átkozzon engem
A szeretőm anyja
Azér, hogy a kökényszemű barna fiát
Nem szerettem soha.

3. Ha szerettem volna,
Hozzá mentem volna,
Az őcsényi magos templom tornya
alatt
Mögesküdtünk volna.

2. Nein, nicht fluchen soll mir
Seine böse Mutter,
Deshalb, weil ich ihres braunen Sohnes
blaue

Augen niemals liebte.
3. Wenn ich ihn geliebt hätt',
Er mich jetzt zum Weib hätt',
Weil ich unterm hohen Turm von
Ötschénj mich als
Braut ihm dann vertraut hätt'.

Gegenüber dem Bauernlied mit seinen „prägnant einheitlichen“ Stilen wirkt das neuzeitliche „volkstümliche Kunstlied“ der magyarischen Oberschicht (oft fälschlich „Zigeunermusik“ genannt) unorganisch, als Konglomerat. Starke Einschüsse fremder, z. B. orientalischer Stilelemente sind ihm eigen. Da Beispiele dieser Zwittergattung allgemein bekannt sein dürften, so sehe ich hier von eingehender Berücksichtigung ab und verweise auf die grundlegenden Ausführungen Bartóks: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder; Ungar. Bibl., Bd. XI, Heft 3, Berlin und Leipzig 1931.

Litauer und Letten.

Die indogermanische Sprachwissenschaft faßt die baltischen und die slawischen Sprachen als Nächstverwandte zur „baltoslawischen“ Gruppe zusammen. Auch die Musikdialekte beider Völkerkreise zeigen mancherlei Berührung. Da die beiden baltischen Stämme seit vielen Jahrhunderten durch enge politische und kulturelle Beziehungen mit den angrenzenden Slawen — Polen, Weißrussen, Großrussen — verknüpft waren, so hält es schwer, die Eigenheiten des „urbaltischen“ Musikdialekts gegenüber den mannigfachen Übersichtungen klar herauszuschälen. Ganz allgemein wird man sagen dürfen, daß die litauisch-lettischen Weisen eine urtümlichere und primitivere Grundlage haben als der Großteil der ost- und westslawischen Gesänge. Vor allem fehlt ihnen die weitgeschwungene Melismatik „byzantinischen“ Stils.

Ein kurzer Rückblick auf die politische Geschichte wird die Mannigfaltigkeit der kulturellen Einwirkungen verdeutlichen. Nahverwandte der Litauer waren die alten Preußen und die Jadzwingen. Schon im 11. Jahrhundert lagen die Litauer im Kampfe mit den russischen Großfürsten, das 13. Jahrhundert bringt die Einführung des Christentums und die Tatarenkämpfe, im 14. Jahrhundert gewinnt der deutsche Orden, aber auch der polnische Einfluß Raum. Von 1569 (Lubliner Union) bis zur russischen Eroberung im 19. Jahrhundert ist Litauen mit Polen politisch verbündet: eine Verknüpfung, die sich auch im katholischen Bekenntnis der Litauer kundgibt. Die Letten und die preußischen Litauer sind protestantisch und haben daher auch die Einwirkungen des deutschprotestantischen Gemeindegesangs erfahren. Seit dem 19. Jahrhundert setzte eine sprachliche, zum Teil wohl auch musikalische Russifizierung ein.

Das Melos des litauischen und lettischen Liedes gehört — genau wie die überwiegende Zahl der slawischen Weisen — dem III. Formkreis an. Es ist also absteigend, quartbetont und zeigt die bekannten Bewegungsgegensätze

und scharfen Rangverschiedenheiten der Kadenzierung. Die Zahl der Melodien kleinen Tonumfangs scheint größer zu sein als im russischen Liede, und man wird vielleicht diese geringtonigen Weisen als den eigentlichen Altstil der Litauer und Letten ansprechen dürfen. Jedenfalls handelt es sich um nationale Eigenheiten, die auch durch jüngere Tonalitätsformen hindurchwirken. Schon Herder (Stimmen der Völker in Liedern, 1821, S. 119) schildert anschaulich lettische Engmelodik, die sich zu seiner Zeit häufig mit primitiver bordunierender Zweistimmigkeit verband: „Sie wählen sich eins oder zwei Mädchen, die den Text singen, die übrigen halten nur einen einzigen Ton aus, etwa wie der Baß bei der Sackpfeife ist. Die eigentlichen Sängerrinnen erheben ihre Stimme nicht über eine Terze und dieses Geleyer dauert so lange fort, bis der Text zu Ende ist; alsdann nehmen die Bassisten die Oktave von dem Grundton, und so ist das Lied aus.“ — Zur Erläuterung diene die folgende (neuere) Aufzeichnung.

Lettisch. Johannislied. *Visas bija Janu zāles.* — 's waren all' Johanniskräuter (Latvju Tautas Dainas, Riga 1928, I, S. 886, Nr. 436, Text S. 134.)

Eines der zahlreichen lettischen Brauchtumslieder, die am Vorabend des Johannistages gesungen werden. Vorher werden Kräuter (Blumen) gesammelt für Kränze, mit denen man dann die Johannis bekränzt, unter Absingung der Johannislieder nach volkstümlichen Melodien mit dem Refrain *Ligo! Ligo!* Daher nennt man sie auch Ligo-Lieder. Die Sänger werden gewöhnlich von den Angesungenen bewirtet.

(Bordun auf dem Vokal E.)



Vi - sas bi - ja Jā - nu zā - les li - go! li - go!
's wa - ren all' Jo - han - nis - krāu - ter, li - go! li - go!



Ko plūc Jā - nu va - ka - rā - i, li - go! li - go!
Die man pflückt Jo - han - nis - a - bend, li - go, li - go!



Ko plūc Jā - nu va - ka - rā - i, li - go!
Die man pflückt Jo - han - nis - a - bend, li - go!

2. Plūc' papriekšu buldurjāni
Tad balto dāboliņu.

3. Grāvū grāvus izstaigāju,
Buldurjāņa nīkledama;

4. Trešā grāva galinā,
Tur atradu buldurjāni.

1. Baldrian als erstes pflücke,
Und danach den Klee, den weißen.

2. Durch viel Gräben bin gegangen,
Baldrian zu suchen ging ich.

3. An des dritten Grabens Ende,
Dort fand ich den Baldrian.

Es gibt eine reiche Mannigfaltigkeit von Tonarten: neben den Kirchentönen sind auch ostslawische Formen sowie Dur und Moll, allerdings vielfach plagalisiert, vertreten. An eine alte distanzmelodische Grundlage gemahnen neutrale Terzen und vertiefte Sexten im Bauerngesange. Ostslawischen Ursprungs dürfte die überaus häufige Schlußbildung mit der absteigenden Quarte sein.

Eigentümlicher spricht die Rhythmik zu uns. Sie ist vom Grundgesetze der Gedrungenheit beherrscht. Kurzzeilen schließen sich zu Paaren aneinander: so entstehen vier- oder achttaktige Perioden; aber ebenso häufig gibt es Dreitaktgruppen oder Wechsel von Zwei- und Dreitaktgebilden. Neben dem Zweier-, Vierer- und Fünfertakt ist vor allem der dreischlägige häufig vertreten. Die Füllung ist abtaktig-volltaktig, der Rhythmus ist sprachgebunden, das Melos daher überwiegend syllabisch oder kurzmelismatisch. Der ursprünglich freie Wortakzent ist im Litauischen noch sichtbar, wogegen sich das Lettische durchaus auf Anfangsbetonung festgelegt hat. Wortakzent und Versiktus stimmen nicht durchgängig überein. An Versfüßen sind daher hauptsächlich (etwa $\frac{9}{10}$) der Trochäus, seltener ($\frac{1}{10}$) der Daktylus anzutreffen. Eine trochäische Verszeile besteht im Lettischen aus acht Silben oder zwei Dipodien. Das Ende jeder Dipodie ist ganz kurz und so schwach betont, das es im Gesang gegebenenfalls elidiert werden kann. Daktylische Lieder im Wechsel mit trochäischen sind besonders den orchestrischen Gesängen eigen: Spiellieder zur Weihnachtszeit, zum Herumtanzen mit dem neugetauften Kinde während der Tauffeier, Wallfahrtsgesänge. Die Hauptform der lettischen Lyrik ist der Vierzeiler (dziesma). Nur in den recht seltenen und jüngeren Romanzen (deutschen Ursprungs) ist die Zeilenzahl unbeschränkt. Reime finden sich selten, Assonanzen häufiger, der Stabreim ist recht geschätzt, ohne jedoch formbildende Bedeutung anzunehmen. Die Lieder können nicht nur gesungen, sondern auch in rhythmischer Skansion vorgetragen werden (lettisch teikt = sagen, auch skaitit = zählen)¹.

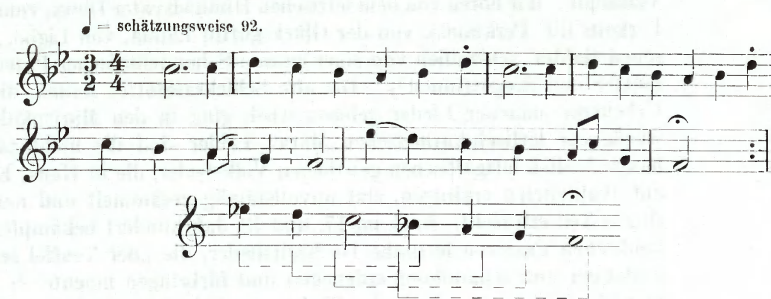
Die gesangliche Vortragsweise ist ein ausgeprägter „Portatostil“, der den Einzelton gleichsam gegenständlich herausstellt; doch darf man nicht an eine besondere Schärfe des Umrisses denken, denn der Tonansatz erscheint ziemlich dumpf, die ganze Vortragsweise „unwach“, gedämpft, depressiv. Mehr noch als der Einzelgesang zeigt der chorisch-einstimmige Vortrag diese Eigenheiten. Schon Herder schreibt: „die Letten dehnen die letzten Silben sehr...“

Litauisch. *Sejan rutu*.

(Phonogramm Wolter, Litauen 66, 31. 5. 09 des B. Ph.-A. — Übertragung: W. D.) Chorisch vorgetragen: Frauen- und Männerstimmen in Oktaven, schleppender, wenig nuancierter Portatovortrag. Absolute Tonhöhe nur annähernd zu bestimmen; Stimm-a fehlt. Die Achtelvariante zu T. 5 erscheint erst in den Wiederholungen.

Sol-Modus. Allmählich fortschreitende, „messende“ Raumergreifung und Festigung der Tonalität. Zuerst (T. 1—3) bewegt sich die Weise nur im Tetrachord d^2-a^1 , dann (T. 4—5) im Hexachord d^2-f^1 , womit zugleich der Grundton angedeutet ist. Schließlich umschreibt die „Conclusio“ (T. 6—7) das ganze Siebentongebiet und bringt die tonale Pointe: die mixolydische Sept es^2 .

¹) L. Bērziņš: Über das lettische Volkslied; Die Letten (Sammelwerk), Riga 1930, S. 297f.



Was wir hier vom Musikalischen her zu schildern versuchten, hebt Goethes Klarblick als Wesensmitte der litauischen Dichtung hervor: „Ich möchte diese Lieder als Zustandsgedichte bezeichnen; denn sie drücken die Gefühle in einem gewissen entschiedenen Zustande aus; weder unabhängige Empfindungen, noch eine freie Einbildungskraft waltet in demselben, das Gemüt schwebt elegisch über dem beschränktsten Raum. Diese Lieder sind anzusehen, als unmittelbar vom Volk ausgegangen, welches der Natur, und also auch der Poesie viel näher ist, als die gebildete Welt“ (Schluß der Besprechung der Rhesaschen Dainasammlung).

Stoff und Darstellungsform der Dainos zeugen von der innigen Naturverbundenheit des Litauers. Seen und Flüsse, Wälder und Fluren spiegeln sich in ihnen ebenso wie der ganze Umkreis des schlichten bäuerlichen Lebens mit Ernte und Saat, Tanz und Werbung, Webstuhl und Pferdesatteln. Besonders reich entwickelt ist die Blumen- und Kräutersymbolik. Auch in den balladenhaften Liedern ist das lyrische Element reich vertreten: eine gedrungene, plastische, bildfrohe Lyrik, die in ihrer Vorliebe für das Natursymbol an das „Sondergötter“-Wesen und den reich blühenden Erdmutterdienst der altheidnischen Baltenvölker¹) erinnert. Schon Lessing vergnügte sich an dem „naiven Witz“ und pries die „reizende Einfalt“ der Dainos. Durch Herders Sammlung (1779) und Goethes Einflechtung einer Daina in das Singspiel *Die Fischerin* fand die litauische Volkslyrik Eingang in die „Weltliteratur“. Das epische Lied im engeren Sinne fehlt, wie überhaupt „jeder Zug des Großen und Erhabenen, auch des Wunderbar-Phantastischen; es fehlt... der Rückblick in eine reichere Geschichte und damit das Ideal eines Helden, der die zerstreuten einzelnen Kräfte um sich sammelt zu gemeinsamer Tat“²). O. Böckel³) deutet das auffallend beliebte Waisened der Litauer und Letten als Sinnbild der Geschichtslosigkeit. Auch das lettische Lied ist arm an heroischen und tragischen Zügen, um so reicher an liebender Versenkung ins Lebendig-Kleine, Vegetative. Blumen, Pflanzen und Tiere bilden seine Lieblingsgegenstände, gern besingt es die schwachen und leidenden Glieder der Menschenwelt, Greise, Frauen, Kinder und Waisen. Allegorie, Tierfabel und das „endlose Klagelied“ weisen nach Osten. Vielfach klingen Züge des heidnischen Mythos und Brauchtums auf, freilich vereinzelt, ohne den dichtgewobenen Zusammenhang einer ausgebildeten

¹) Hermann Usener: Götternamen, Bonn 1896.

²) Christian Bartsch: Dainu Balsai I, Heidelberg 1886, S. XXVI.

³) Otto Böckel: Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885, S. CLVIf.

Volksepik. Wir hören von dem lettischen Himmelsvater Dievs, vom Donnerer Perkons (lit. Perkunas), von der Glücksgöttin Laima, von Ligho, dem lettischen Baldur, schließlich von einer ganzen Schar tellurischer Potenzen, Erdmütter und Seegöttinnen¹⁾. Die alte Schicksalsgöttin Laima, die auch als Urheberin mancher Lieder gefeiert wird, ging in den Marienkult ein und wurde zur lettisch-katholischen Māra. Leider sind die nicht zahlreichen, hauptsächlich lettgallischen geistlichen Volkslieder, die in Haus, Kirche und auf Wallfahrten erklingen, erst unvollständig gesammelt und nur zum geringen Teil erforscht. Noch im 17. und 18. Jahrhundert bekämpfen die kurländischen Pastoren lettische Hochzeitslieder, die „der Teuffel selbst nicht unflätiger und schandloser erdencken und fürbringen möchte“²⁾. Offenbar handelt es sich um phallische Lieder, Nachklänge heidnischen Fruchtbarkeitsrituals. Noch heute sind die derbkomischen, satirischen Hochzeitslieder und die mit ihnen verknüpften Sängerinnenkriege der Letten berühmt. Tellurische Wiederkunftssymbolik spricht aus Totenliedern, in denen es von den Gestorbenen heißt: „Sie liegen wie ein Ei in der Erde des Kirchhofs“³⁾. Beim alten lettischen Totentanz, mironju danceis, umtanzte man die überlebende Braut oder den überlebenden Bräutigam, der sich vorher der Kleider entledigt hatte: Dämonenabwehr oder Wiedergeburt?⁴⁾ Die Christianisierung schritt namentlich in Lettland nur sehr langsam vorwärts. Erst seit dem 18. Jahrhundert löste sich auch das einfache Landvolk langsam und stufenweise von heidnischen Anschauungen und Gebräuchen⁵⁾.

Die Mehrzahl der lettischen und litauischen Lieder schildert die „reale Welt“, doch weisen Märchendinge, wie die „goldenen Sporen“ und „silbernen Steigbügel“, sowie die „Dainasprache“ mit ihren eigenen Wortformen, Verkleinerungssilben usw. doch auf eine vom Alltag abgekehrte Stilisierung, Erhöhung. Singen, Erzählen und Lügen (dainūt, pasahūt ir melūt) sind Männersache, der Liedgesang im engeren Sinne gehört der Frau, wie schon Chr. Bartsch (Dainu Balsai I, S. XXVIII) treffend bemerkt. Besonders die uralten lettischen Volkslieder sind ausschließlich dem Frauenchor anvertraut. Wenn Männer am Gesang teilnehmen, so tragen sie lieber die episch getönten Singes vor, wie ihnen denn auch das Märchenerzählen obliegt. Das ältere und vorherrschende lettische Lied (dziesma) lebt fast ausschließlich im lyrischen Bereiche, seine Darstellung ist oft mehr andeutend als gestaltend. Doch sind auch die epischen Singes zumeist lyrisch durchsetzt. Das Gegenständliche ist noch unscharf umgrenzt, so daß es schwer hält, die Singe von einer Verkettung lyrischer Vierzeiler zu unterscheiden⁶⁾. Allerwärts spürt man noch den magisch-mythischen Hintergrund⁷⁾. Be-

¹⁾ Inga Bienenstein: Lettische Volkslieder, München 1918, S. 11ff. — Karl Ulmann: Lettische Volkslieder, übertragen ..., Riga 1874. — Michel Jonval: Les Chansons Mythologiques Lettonnes, Paris 1929.

²⁾ Alexander Wegner: Herder und das lettische Volkslied, Langensalza 1928, S. 26.

³⁾ I. Bienenstein: Lettische Volkslieder, S. 87, 98.

⁴⁾ A. Wegner, l. c. S. 22. — Karl Weinhold: Zur Gesch. des heidn. Ritus, Berlin 1896.

⁵⁾ L. Adamovics: Die Letten und die evangelische Kirche; Die Letten (Sammelwerk), Riga 1930, S. 241f.

⁶⁾ L. Berzinš: Über das lettische Volkslied; Die Letten (Sammelwerk), Riga 1930, S. 294f.

⁷⁾ Berzinš, l. c. S. 293.

166/167

sonders bei den Gesängen zu Familienfesten und zur Johannesfeier, letztlich aber auch bei vielen mehr geselligen Liedern und den Arbeitsgesängen (beim Spinnen, Drehen der Handmühle, beim Fahren, Flachsraufen, Arbeitsaufgebot).

Das Alter der Lieder läßt sich nicht leicht bestimmen. Vom Gegenständlichen der Texte ausgehend, setzt Schmidt¹⁾ ein dem „Holzeitalter“ vorausgehendes „Rindenzeitalter“ an, also wohl eine hirtenkulturelle Urstufe. Vielleicht gelingt es noch einmal, sie auch musikstilistisch zu belegen (Rindentrompetenmelodik!). Die alten Mythen kann das Landvolk auch in neueren Liedern besingen, vorgeschichtliche Lieder sind aus der alten in die gegenwärtige Sprache übertragen worden. P. Schmidt (l. c. S. 315f.) ist daher geneigt, den mythischen Gesängen der Letten keine Sonderstellung einzuräumen. Als Blütezeit des lettischen Liedes setzt er die Zeitspanne vom 13. bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts an. Leibeigenschaft, die russischen, polnischen und schwedischen Kriege, Seuchen, Einschränkungen der Festlichkeiten und kirchliche Verfolgungen stimmten in den letzten Jahrhunderten die Liederfreudigkeit herab. Immerhin ist die Zahl der im letzten Jahrhundert gesammelten Lieder außerordentlich hoch. Das volkskundliche Archiv in Riga bewahrt allein über 200000 Liedtexte.

Ein anschauliches Bild von der Sangesfreudigkeit der Litauer entwirft im Ausgang des 17. Jahrhunderts der Pfarrer Lepner (Budwethen, Kreis Ragnit) in seinem Büchlein „Der Preußische Litauer“ (1690). Ein besonderes Kapitel widmet er „der Litauer Musik und derselben Instrumenten“. Da heißt es: „Sie sind auch alle Komponisten, die ihren Liedern selbst die Weise geben, wiewohl sie einige auch von den Deutschen erlernen. Sie sind von Natur zum Singen geneigt und alle schöne Musici naturales, welche die Zuneigung zum Singen mit auf die Welt gebracht; dannenhero entsteht von den Weibern und Mägdlen in ihren Gelagen so ein Geheule und Gesumme, daß man die Ohren davor zustopfen muß. Die Kerdels legen sich auf diese Wissenschaft nicht sonderlich, sondern nur die Weiber und Mägde, welche auch des Morgens vom andern Hahnenschrei an, bis es taget, bei der Handmühlen, da das Gesumme der Mühlen ihnen gleichsam zum Baß und Fundament, musizieren. Die Materie ihres Gesanges sind Buhlenlieder, sie handeln aber auch von solchen Sachen, was ihnen nur einfällt und vor Augen stehet. Einige gar wenige singen auch bei der Handmühle geistliche Lieder, welches in ihren Gelagen beim Trunk von Mannes- und Weibspersonen geschieht, davon Wilhelmus Martinus, weiland Pfarrer im Mümmelschen, artig Nachricht giebet in seinem lateinischen Lobgedicht über das Litauische Gesangbuch, welches ich also deutsch gegeben:

Litauisches Volk, du wirst, halt ich, also benennet,
Von einer Feldtrompet, wie sie im Griechischen heißt;
Dein Herz zum Schall, Gesang und Reim natürlich brennet,
Du treibst dein muntres Vieh, das sich dem Stall entreißt,
Zur Weid im Singen aus, du schreist Gehu beim Pflügen,
Mit unermüdter Stimm. An deinem Hochzeitstag,
Bei Tauf und anderm Mahl, zu Haus und in den Krügen,
Hältst du von allem dem, was dir bekannt sein mag“²⁾.

¹⁾ P. Schmidt: Das lettische Volkslied; Die Letten, S. 318.

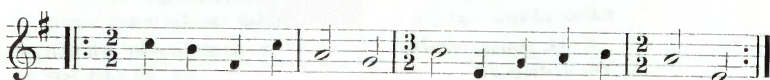
²⁾ Angef. nach Chr. Bartsch: Dainu Balsai I, Heidelberg 1886, S. XIII f.

Litauisch. *Močiūtė manų. — Du mein Mütterlein.*

(Anton Juszkiewicz: Litauische Volksweisen I, Krakau 1900, Nr. 21. Mel. 2/4. — Ders.: Lietuviškos Dainos II, Krakau 1881, Nr. 868, Text. — Textmotivisch und formal ähnlich gibt sich ein ukrainisches Lied: Zwiesprache zwischen dem Mädchen und dem Entführer. Vgl. Friedrich Bodenstedt: Die poetische Ukraine, Stuttgart u. Tübingen 1845, Nr. 16.)



1. Mo - čiu - te má - nu, Se - nó - ji má - nu!
1. Du mein Müt - ter - lein, Al - tes Müt - ter - lein!



Van-dru - ja žal niere - lej, Vi - loja ir me - ne drau - ge
Fort ziehn die Sol - da - ten, Mich woll'n sie mit sich lok - ken.

2. Dukrýte mánu,
Jaunóji mánu.
Tu n' eiki, ne klausýki
Karájvui vandrauminku.

3. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
šimtas berų žirgėlu,
Mánu vienas bernėlis.

4. Dukrýte mánu,
Jaunóji mánu,
Kur dėsi vajnikėli,
Tu sąvu žalukėli?

5. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
Kabinsiu i kardėli,
I karėjvui vardėli.

6. Dukrýte mánu,
Jaunbji mánu
Kur dėsi kaspinėlus,
Tu sąvu šilkinėlus?

7. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
Kabinsiu i hepėle,
I linkstančė sakėle.

8. Dukrýte mánu
Jaunóji mánu
Kur šen nákti nakvosi,
Nakvyniūžė lajkýsi?

9. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
šilėly po pušėle
Priė karėjvui šalėles.

2. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Du sollst nicht mitgehen;
Laß die Soldaten ziehen.

3. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Hundert braune Rosse:
Mein Liebster ist bei ihnen.

4. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Wohin legst den Kranz du,
Dein Kränzlein, das grüne.

5. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Am Schwerte soll er hängen
An des Soldaten Namen.

6. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Wohin legst dein Band du,
Wohin dein seidnes Zopfband?

7. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Hängs wohl an die Linde,
Hängs an den Zweig, den schwanken.

8. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Wo verbringst die Nacht du,
Wo wirst du nächtlich lagern?

9. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Unter einer Fichte,
An des Soldaten Seite.

10. Dukrýte mánu,
Jaunóji mánu,
O ką tu pasiklōsi?
O kúmi tu užsiklōsi?

11. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
Rasūze pasiklōsm.
Miglūze užsiklōsm.

12. Dukrýte mánu,
Jaunóji mánu,
Ja mánęs ne klausýsi,
Taj tu súnkej dūsausi.

13. Močiūte mánu,
Senóji mánu,
Kajp aš jaunà dūsausm,
Tu senà ne girdėsi.

14. Taj tau ne klausýt,
Mánu dukrytėle,
Tevėlu, ni močiūtes,
Brolėlu, ni sesėlu.

15. Dabār klausýsi,
Mánu dukrytėle,
Žalvarinu bugnėlu,
Misinges trimitėlu.

10. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Wo wirst du dich betten,
Und womit dich bedecken?

11. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Will auf Tau mich betten,
Nebel wird mich bedecken.

12. Du mein Töchterlein,
Junges Töchterlein!
Willst du mich nicht hören:
Schwer wirst du künftig seufzen!

13. Du mein Mütterlein,
Altes Mütterlein!
Wenn ich Junge seufze,
Du Alte wirst's nicht hören.

14. Hören wirst du nicht,
Du mein Töchterlein,
Vater, Mutter, Brüder.
Keinen wirst du dann hören.

15. Hören wirst du dann,
Du mein Töchterlein,
Dumpe Trommeln schallen
Und eherne Trompeten!

Litauisch. *Kas bernėlu pamislyta — Was der Bursche sich nur ausdenkt.*
(Anton Juszkiewicz: Litauische Volksweisen I, Krakau 1900, Nr. 500. Mel. 2/4. — Ders.: Lietuviškos Svetbinės Dainos, Petersburg 1883, Nr. 299, Text.)



1. Kas ber - nė lu pa - mi - sly - ta, Ber - nu - žė - lu su - mi - sly - ta?
1. Was der Bur - sche sich nur ausdenkt, Was der Bur - sche hat er - son - nen:



Au - ksuzie - dė - li nu - kal - din - ti Ir ma - nu ver - dė - li i - muš - din - ti.
Läßt ei - nen goldnen Ring sich schmieden, Meinen Namen läßt hin - ein er schlagen.

2. N'ėjsiu už tąvė, ne tekėsiu,
Ni tąvu žiedėlu ne devėsiu;
Kas dienūžė gėrėj, ulavójej,
Karčėmó už stálu parnakvójej.

2. Nicht zur Ehe du mir taugest,
Deinen Ring will ich nicht tragen;
Du trinkst und schwelgest alle Tage
Und du nächtigst noch am Tisch der
Schenke.

3. Kas bernėlu pamislyta,
Bernuzėlu sumislyta:
Šilkú kuskėle nupirkdinti
Ir mánu vardėli imūšdinti.

3. Was der Bursche sich nur ausdenkt,
Was der Bursche hat eronnen:
Kauft mir ein feines Seidentüchlein,
Meinen Namen läßt er drein verweben!

4. N'ėjsiu už tąvė, ne tekėsiu,
Ni tąvu kuskūzes ne devėsiu;
Tu pragėrėj jautėlus
Ir nū lauku rugėlus.

4. Doch ich werde dir nicht folgen.
Und dein Tüchlein nimmer tragen.
Denn du vertrankst die Ochsen beide,
Du vertrankst den Roggen von dem
Felde.

5. Kas bernėlu pamislyta,
Bernužėlu sumislyta:
Šilkū kasninka nupirkdinti
Ir mánu vardėli imušdinti.

6. N'ėjsm už tėvę, ne tekėsm,
Ni tėvū kasninku ne devėsm;
Tu pragėrej jautėlus
Ir margūsius dvarėlus,

7. Tu pragėrej bėrus žirgėlus
Ir margūsius dvarėlus,
Tu pragėrsi mėnė jauną
Ir nū rąnkū žiedūzius.

5. Was der Bursche sich nur ausdenkt,
Was der Bursche hat eronnen:
Kauft mir ein schönes seidnes Bändlein:
Meinen Namen läßt auf's Band er stecken!

6. Doch ich werde dir nicht folgen
Und dein Bändlein nimmer tragen,
Denn du vertrankst die Ochsen beide,
Hast vertrunken auch den Hof, den
schönen.

7. Du vertrankst die braunen Rosse,
Hast vertrunken Haus und Hof schon,
Mich Junge wirst du auch vertrinken
Und am Ende noch den Ring vom
Finger!

Litauisch. *Ku lūdit, seseles?* — *Schwestern, warum seid ihr traurig und singt nicht?*

(Anton Juszkiewicz: Litauische Volksweisen I, Krakau 1900, Nr. 532, Mel. 3/4. — Ders.: Lietuviškos Dainos, III, Krakau 1882, Nr. 1258, Text.)



1. Kū lū - dit, se - sé - les, Kū ne daj - nū - jat?
1. Schwe-tern, war - um seid ihr trau - rig und singt nicht?



Kū sé - dit už sta - lė - lu?
Am Ti - sche sitzt ihr wei - nend,



Kū ry - mut ant ran - ké - lu?
Blik - ke zum Bo - den keh - rend.

2. Ka, Diėvas, dajnūsīm,
Ka linksmios būsim,
Yr dārže iškadėle,
Daržėly iškadėle.

3. Subatós dienėle,
Par pačius piėtus,
Pūte šiaurūs vejėlis,
Láuže žalās rutėles.

2. Sollen wir singen und sollen uns
freuen?

Im Garten ist ein Schaden,
Im Garten ist ein Schaden.

3. Heute um Mittag blies heftig der
Nordwind,
Die grünen Rauten brach er,
Brach uns die grünen Rauten¹⁾.

¹⁾ Die Raute steht im litauischen Liede oft als Sinnbild der Jungfräulichkeit.
Vgl. auch den Anfang eines serbischen Mädchenliedes:

„Gestern abend kam zu mir mein Liebster,
In mein Gärtchen kam er nachgeschlichen,
Und im Gärtchen argen Schaden tat er,
Wirrt' auch an dem Latz die bunte Seide“.

(Verdeutschung von Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, Leipzig o. J., S. 364.)

4. Aš jaunà mergėle
Vos užsilajkiaū
Už žalūju rutėlu,
Už rātu vajnikėlu.

5. Kū lūdit, brokėlej.
Kū ne dajnūjat?
Kū sėdit už stalėlu,
Kū rymuť ent bahnėlu?

6. Ka, Diėvas, dajnūsīm,
Ka linksmi būsim,
Yr lājve iškadėle,
Lajvēly iškadėle.

7. Nedelós dienėle
Par pačius piėtus
Pūte siaurūs vejėlis,
Láuže naujūs žeglėlus.

8. Aš, jáunas bernėlis
Vos užsilajkiaū
Už jūdūju lajvēlu,
Už lājvu paramėlu.

4. Kaun mocht' ich blutjunges
Mädchen mich halten
Hinter den grünen Rauten,
Hinter den grünen Rauten.

5. Brüder, warum seid ihr traurig und
singt nicht?
Am Tische sitzt ihr klagend,
Blicke zum Boden kehrend.

6. Sollen wir singen und sollen uns
freuen?
Im Boote ist ein Schaden,
Im Boote ist ein Schaden.

7. Heute um Mittag blies heftig der
Nordwind,
Die neuen Segel brach er,
Brach uns die neuen Segel.

8. Kaun mocht' ich blutjunger
Bursche mich halten
Hinter dem schwarzen Boote,
Hinter der schwarzen Fähre.

Litauisch. *Gale ulyčios.* — *Am Straßenende.*

(Anton Juszkiewicz: Litauische Volksweisen I, Krakau 1900, Nr. 871, Mel. 3/4.
Quart: höher. — Ders.: Lietuviškos Svotbinės Dainos, Petersburg 1883, Nr. 158,
Text.)



1. Ga - le u - ly - čios Ža - las ru - tu dar - žė - lis;
1. Am Stra - Ben - en - de Grü - net der Rau - ten - gar - ten,



O te vajk - šėio - ju Mer - gu - že si - ra - tė - le.
Dort, ach, ver - weil' ich ger - ne, Ich ar - mes Mād - chen.

2. O ir atjōja,
Tas bagōčiaus sunėlis,
Ej, kálbin, šnėkin
Mergūžė-vargdienėle.

3. Ej, atsitráukī,
Tu, bagōčiaus sunėli,
Aš tau ne gaduā
Mergūžė-vargdienėle.

4. O aš ne turnū
Auksėlu, sidabrėlu,
O aš ne devnū
Šilkėlu paredėlus.

5. O aš tau dūsim
Auksėlu, sidabrėlu,
Taj tu devėsi
Šilkėlu paredėlus.

2. Söhnelein des Reichen
Kommt nun herangeritten,
Spricht wohl und redet,
Er spricht zum armen Mädchen.

3. Laß ab, laß ab nur
Von mir, du Sohn des Reichen,
Bin zu gering dir,
Bin nur ein armes Mädchen.

4. Gold und auch Silber
Nenne ich nicht mein eigen,
Seidene Kleider
Werde ich nimmer tragen.

5. Gold und auch Silber
Will ich dir Holden geben,
Seidene Kleider
Sollen dich künftig schmücken!

6. Ej, bėda, bėda,
Su tūm senū tėvėlu,
Kad ne vėlyju
Mergūžę-vargdienėlę.

7. Ej, bent palāuki,
Dvejūs-trejūs metėlus,
O ben išėjtu
Ta bagōčiaus dukrėle.

8. O ben išėjtu
Ta bagōčiaus dukrėle
Apsizėnyčiau
Mergūžę-siratėle.

6. Ach schade, schade,
Für meinen alten Vater,
Daß ich den Vorzug
Gebe dem armen Mädchen.

7. Ach, warte doch noch
Zwei oder drei der Jahre
Ob ihre Ehe
Schließt des Reichen Tochter!

8. Wenn sich verheiratet
Hätte des Reichen Tochter,
Dann, ja dann nähm' ich
Gerne das arme Mädchen.

Umfänglicher Sonderuntersuchungen bedürfte es noch, um klarzulegen, wie sich die Auseinandersetzung des litauischen Singens mit dem Liedgut der angrenzenden Völker — vor allem Finnen, Esten, Ostslawen, Polen und Deutschen — vollzog. Durch finnische Stämme wurde Litauern und namentlich Letten gelegentlich pentatonisches Zweizonenmelos übermittelt (vgl. etwa A. Kalnins: 50 lettische Volkslieder im lettgalischen Dialekt, Riga o. J., Nr. 3). Deutlich zeichnen sich russische Vorbilder in vergleichsweise großräumiger Melodiegestaltung, Großschrittigkeit, Quartschlüssen, Melismatik, auch tonal (bevorzugter *Sol*-Modus) ab. Man vergleiche etwa Kalnins (l. c. Nr. 41) oder Latvju Tautas Dainas, Riga 1928, II, Nr. 3169. Hier sei vor allem des deutschen Einflusses gedacht. Seine frühesten Spuren spiegeln sich in einem allemändenartigen Liedtyp des 16. und 17. Jahrhunderts (vgl. Bartsch, Dainu Balsai I, S. 128 Nr. 95), litauisch umgeformt. Nach Lettland drangen hauptsächlich neuere deutsche Kinderlieder und Spielgesänge, seltener Balladen. Eine breitere Auseinandersetzung zwischen baltischem und deutschem Melodie- und Stoffgut vollzog sich vor allem im jüngeren Liede Litauens. Einem ziemlich jungen Liedtyp deutschen Ursprungs aus dem 18. oder 19. Jahrhundert entsprechen drei Melodien mit Begleitung in Terzparallelen, die A. Bezenberger¹⁾ veröffentlichte. Deutsches Liedgut des 19. Jahrhunderts erfährt in der Regel charakteristische Umbildung wie Umfangsverkleinerung, Tetrachordalisierung, auch tonale und rhythmische Abwandlung. Als Beispiele nenne ich: *Auf ihr Schwestern* (Schulkanon) = *Gėrkil brėliai* (Fr. Kurschat, Grammatik der lit. Sprache, Halle 1876, S. 459, Nr. 19) *Heut noch sind wir hier zu Haus* = *Ko, mergyle, tu werki?* (Bartsch, D. B. II, 1889, Nr. 352) und *Studio auf einer Reis* = *Tegul gire* (Bartsch, D. B. II, Nr. 384). Ungemein bezeichnend sind auch die Umformungen deutsch-protestantischer Choräle in Preußisch-Litauen. So finden wir in der Sammlung „Giesmin Balsai“ u. a.: *Christus, der ist mein Leben*, *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, *Christ unser Herr zum Jordan kam*. Schon Philipp Spitta²⁾ erkannte das volkseigene Gepräge dieser Umformungen. Ich verweise auf meine Analyse von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* in: *Wandernde Liedweisen*, eine Grundfrage volkskundlicher Musikforschung; AfMf II, 1937, S. 108f.

¹⁾ Adalbert Bezenberger: Drei Dainamelodien; Mitt. d. Litauischen Ges., Bd. III, Heidelberg 1893, S. 354.

²⁾ Ph. Spitta: Besprechung von Giesmin Balsai; Vjfmw X, 1894, S. 220.

166/190

Deutsch — Litauisch.

Deutsch. A. *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*.

(Joh. Zahn: Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder Bd. IV, Gütersloh 1891, Nr. 7246. — Die Melodie gehört ursprünglich zum Liede *Es wollt uns Gott genädig sein*. — Achelis setzt 1541 als Entstehungsjahr des Luthertextes an.)

B. *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, Fassung des 18. Jahrhunderts.

(B. A. 39, Nr. 27. — J. S. Bachs Werke für Ges., VII: Choralgesänge, Leipzig 1898, Breitkopf, Nr. 43. — Kleingest. Var. nach G. Ph. Telemann: Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch, Hamburg 1730, Nr. 35.)

Litauisch. C. *Kristus pas Upe atėjo*. — *Christus ging zu dem Flusse*.

(Giesmin Balsai, Litauische Kirchengesänge, ges. durch W. Hoffheinz, hrsg. von der Litauischen literarischen Gesellschaft Tilsit, Heidelberg 1894, Nr. 73.)

a)

A
B
C

{ Christ, un - ser Herr, zum Jor - dan kam
{ von Sankt Jo - hann's die Tau - fe nahm

{ Kris - tus pas U - pe a - te - jo,
{ Nes mie - las Kris - tus no - re - jo,

b)

A
B
C

nach sei - nes Va - ters Wil - len,
sein Werk und Amt zu 'r-ful - len;

wa - di - na - ma Jor - da - no.
krikš - ty - di - tis nū Jo - no.

c)

da wollt' er stif - ten uns ein Bad,

Czia mums Krikß - tą Ap - czys - ti - mo

d)

zu wa - schen uns von Sün - den,

nũ Grie - kũ pa - stip - ri - no;

e)

er - säu - fen auch den bit - tern Tod

ir Du - ßias nũ Pra - pũ - li - mo,

f)

durch sein selbs Blut und Wun - - den.

Kran - ju bey Žaiz doms sa - wo,

g)

Es galt ein neu - es Le - - ben.

bran - gei saw wel at - - ga - - wo.

C. Wörtliche Übersetzung:

Christus ging zu dem Flusse,
der Jordan genannt wurde.
Denn der liebe Christus wollte
von Johannes getauft werden.
Hier hat er für uns die Taufe
der Reinigung von den Sünden eingesetzt;
und (unsere) Seelen hat er von dem Verlorensein
durch sein Blut und seine Wunden
teuer wieder zurückerlangt.

Zeile	Deutsch (A, B)	Litauisch (C)
a)	Emporgreifendes Melos. Aufbau in Terzschichtung: $d^1 - f^1 - a^1 - c^2$. Flachrunde Melodiebögen. Aufstieg vom Grundton zur Sept.	Sinkmelos. Tetrachordaler Aufbau. Eckige Pendelbewegung. Raummessendes Auf und Ab im oberen Pentachord $e^2 - a^1$.
b)	Gestisch betonter Abstieg; weitausgreifende Tonleiterbewegung. Zuvor ansteigender Initialaufsatz, der den Gipfelton ausdrucksmäßig heraushebt.	Tetrachordal verstreute Pendelbewegung im Pentachord $d^2 - g^1$. Kein neuer Kadenzpunkt, denn a^1 ist fester Raumschwerpunkt.
c)	Elementarmotivisch gebrochener Aufstieg zur Dominante. Der Gipfelton wird durch auftaktige Antizipation (subjektive Überzeugungsstärke, bekenndes Ethos) herausgehoben.	Auf und Ab im Heptachord $c^2 - d^1$.
d)	Einsatz um eine Quart höher und wiederum mit anspringender Quart. Rückung, Überbietung.	Verdichtung der Bewegung, Beschränkung auf wenige Gerüsttöne.
e)	Gestisch betonter Abstieg, ähnlich wie in Zeile b, mit neuer (phrygischer) Zwischenkadenz.	Gerüstbetonende Bewegung, ähnlich wie zuvor; fortschreitende Stabilisierung des oberen Pentachords $e^2 - a^1$. Kadenzpunkt unverändert a^1 .
f)	Erneute Tonalitätsrückung nach d^1 .	Wie Zeile d.
g)	Generalüberbietung durch Tonwiederholung. Stark ausdrucksbetonter Hochansatz auf d^2 . Terzbetonter Schluß auf a , vgl. die Kadenzpunkte: $a^1, d^1, a^1, a^1, e^1, d^1, a^1$!	Fest verstreute Überstreichung des gesamten Ambitus $e^2 - d^1$. Der Schluß auf d^2 erscheint als Schlußantithese zu den 6 vorangegangenen Halbkadenz auf a^1 .

OSTSLAWEN.

(Großrussen, Weißrussen, Kleiner Russen.)

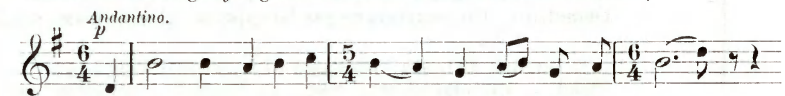
Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts ist das Volkslied die einzige Gattung weltlicher Musik in Rußland. Die natürliche Musikbegabung des Ostslawentums ist sehr hoch zu bewerten. „Ein unerschöpflicher Born von Melodien quillt im russischen Volke. Von den Ufern der Wolga bis zu den Tundren Sibiriens, von den Höhenzügen des Urals bis zum Weißen Meer widerhallen die Ebenen Rußlands von Liedern und Melodien, die nicht nach Hunderten, sondern nach Tausenden gezählt werden müssen¹⁾.“ Das russische Lied ist zum wesentlichen Bauernlied. Der bäuerliche Lebenskreis spiegelt sich allerwärts, am lebhaftesten wohl in den Brauchungs- und Gesängen. Betrachten wir zunächst und in erster Linie das Lied der Großrussen.

Reich ist das russische Lied in seinen Nachklängen altheidnischer Mythologie. Die urslawische Zeit verehrte eine Fülle von Sondergöttern, Ahnengeistern, Dämonen, Naturgewalten unpersönlicher Artung. In Menschen- und Tiergestalt, vor allem als Schlange, verehrt man die Totengeister. Unter den Naturdämonen überwiegen die weiblichen Gestalten. Die Vilen sind Quell-, Fluß- und Meerjungfrauen, die Rusalken leben gleichfalls im Wasser oder auf dem Gezweig der Bäume oder im Getreidefeld. Die Sippe der Fruchtbarkeitsspendinnen (Rozanice), der Feld- und Fruchttdämonen, der spinnenden Schicksalsfrauen gleicht den römischen Parzen und germanischen Nornen. Auf uralten Erdmutterkult verweist die in russischen Liedern häufige Wendung von der „feuchten Mutter Erde“. Eine chthonische Potenz ist auch die in slawischen Mythen, Liedern und Legenden fortlebende Bába Yagá, eine nahe Verwandte der germanischen Kornmutter, der Hulda oder Bertha, der wilden, eisernen, langnäsigen Frau Precht.

Der Ladu- oder Lado-Ruf der alten Hochzeitslieder wurde von W. R. S. Ralston (The Songs of the Russian people, London 1872, S. 104f.) und anderen Mythologen auf ein verschollenes heidnisches Fruchtbarkeitsgötterpaar bezogen. Diese Deutung ist heute preisgegeben; lado ist die Rufform von lada (Gatte, Geliebter, Geliebte).

Russisch. Abschiedslied des Brautgefolges am Morgen nach der Hochzeit: *Продавши, удали, ладу, ладу*. — *Ihr Brautgefolge, ihr Kühnen*.

(Rimskij-Korssakow: 100 russische Volkslieder, op. 24, Moskau und Leipzig, Nr. 92. — Mussorgskij fügte die Melodie seiner *Chowantschina* ein.)



1. При-да-ны-и у-да-лы-и Ла-ду ла-ду!
1. Ihr Braut-ge-fol-ge, ihr Küh-nen, la-du, la-du!

¹⁾ Oskar v. Riesemann: Monographien zur russischen Musik I, München 1923, S. 15f.



- Даль-чёмъ вы у-да-ли-ся Ла-ду, ла-ду?
War-um seid ihr ge-schie-den, la-du, la-du?

2. Удались Натасенькой, Ладу-ладу!
Удались Иванушкой, Ладу-ладу!
2. Geschieden mit Nataschenka, ladu, ladu!
Geschieden mit Iwanuschka, ladu, ladu!

Die Frühlingslieder (Wesnjanki) sind lyrisch-episch, ebenso wie die Brauchungslieder, die an den altslawischen Sonnenkult anknüpfen; eine rein lyrische Gattung hingegen bilden die Pfingstlieder (russal'nij pjessni). In den naturpantheistischen Opern *Mainacht* und *Schneeflöckchen* hat Rimskij-Korssakow diesen naturmythischen Liedern ein kunstmusikalisches Denkmal gesetzt. Gemeinlawisch sind die weihnachtlichen Kultlieder (Koleda-Lieder). Die Schlüssellieder begleiten die Weissagungen aus dem Inhalt einer Schlüssel. Die Totenklagen aus dem Norden Rußlands rechnen zu den ältesten, musikalisch wohl noch unerschlossenen Gruppen; sie enthalten viel heidnische Anschauungen, so z. B. das Bild der Toteninsel Bujan. In der Nacht vor der Sonnenwende feiert das russische Volk den Abzug der Butterwoche, eine Art Karneval.

Russisch. Reigenlied. — *Kathinka*.

(M. Balakirew: Recueil de chansons populaires russes, Leipzig 1895, Nr. 22.)

Re-Modus auf e¹, tetrachordale Fügung. Textmotivisch verwandt ist das Lied *Willst du lernen, Wanjuschka*, Verdeutschung von Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, Leipzig o. J., S. 12f. Auch hier schützt das Mädchen den Eltern gegenüber Kopfschmerz vor, um zum Liebsten zu gelangen. Zu Str. 6 und 7: Auch die Russin aus dem Volke schminkt sich leidenschaftlich gern. Das Schminken ist wahrscheinlich ein byzantinisches Vermächtnis.



1. Ка-те-нь-ка ве-се-ла-я. Ка-тя чер-но-бро-ва-я!
1. Ka-thin-ka, du fröh-li-che, Kat-ja, du schwarzbrau-i-ge,



- Прой-ди. Ка-тя го-рен-кой, то-пни, радость, но-жень-кой!
Kat-ja, geh' vor-bei am Berg, Mit den Füßchen stampf', mein Glück!

- | | |
|--|--|
| 2. „Рада бы я топнула,
Мое сердце дрогнуло,
Боюсь, боюсь, батюшки,
Опасаясь матушки!“ | 2. „Fröhlich hätte ich gestampft,
Ach, mein Herze zuckte schon,
Doch ich fürcht' mein Väterchen,
Habe Angst vor'm Mütterlein!“ |
| 3. Я скажу, что не могу,
Платкомъ голову свяжу,
На улицу погляжу.“ | 3. Werde sagen, daß ich krank,
Wickle um den Kopf ein Tuch.
Auf die Straße werd' ich schau'n.
(Auf die Straße werd' ich schau'n.) |

¹⁾ Nataschenka und Iwanuschka sind Diminutivformen von Natalie und Iwan.

4. На улицѣ, улицѣ.
На дворѣ метелица.
Ме метелица мететь
Холодная роса бьетъ.

5. Мой миленькій въ лѣсъ идетъ,
Мой миленькій во лѣсокъ,
А дѣвушка въ голосокъ.

6. Одна дѣвка говорлива,
Съ милымъ рѣчи говорила:
„Милъ воротимся,
Милъ, нарядимся;
Милъ, напудимся,
Набѣлимся, наруманимся.“

7. „Ко мнѣ пудра не пристанетъ.
Любить Катенька не станетъ.“

4. Auf der Straße, auf dem Hof
Mächtig weht der Schnee einher.
Nicht der Schnee ist's, der da treibt,
Kalter Reif herniederschlägt.

5. In den Wald mein Liebster geht,
Geht der Liebste in den Wald,
Und des Mädchens Stimme spricht,
(Und des Mädchens Stimme spricht.)

6. Schwatzhaft ist das Mägdlein,
Tauschet Wort um Wort mit ihm:
„Liebster, laß uns kehren um,
Laß uns festlich kleiden an!
Liebster, laß uns pudern rasch,
Laß uns weißen, röten dann.“

7. „Puder haftet nicht an mir.
(Puder haftet nicht an mir.)
Lieben wird schön Katja nicht.
(Lieben wird schön Katja nicht.“)

Typische Brauchtumsgesänge sind die Lieder zu den ländlichen Festen Bratschina (6. September) und Suipschina (Versöhnungsfest). Alle Vergehen des vergangenen Sommers fallen hier der Vergessenheit anheim, man tanzt und singt fröhliche Lieder wie das folgende:

Russisch. *Я вечеръ млада, во пирѣ была.* — Abends war ich beim Schmaus.
(Petrovitch Konstantin Vil'bo: 100 russische Lieder, Moskau 1894, Nr. 59. — Französische Übersetzung bei Achille Millien: Les chants oraux du peuple Russe, Paris 1893, S. 34f. — Eine nicht metrische Verdeutschung bietet Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, Leipzig o. J., S. 33. — Zu Str. 2: grüner Wein = Branntwein, Wodka.)

Sol-Modus. „Zweizonentyp.“ $\frac{3}{2}$ -Takt von der in der slawischen Welt häufigen Art: Schwer—Leicht—Schwer.



1. Я ве-чоръ мла-да во пи-ру бы-ла,
1. A-bends war ich bei'm Schmaus, war ich jun-ge bei'm Fe-ste,



во пи-ру бы-ла во бе-сѣ-ду-шкѣ.
War ich jun-ge bei'm Fe-ste, war bei'm fro-hen Fest.

2. Я не мель пила, я не полпивцо,
Я пила млада зелено вино.

2. Keinen Met trank ich, und nicht
Dünnbier trank ich,
Nein, ich junge trank von dem grünen
Wein.

3. Я не рюмочкой, не стакан-
чикомъ,
Я пила млада изъ полуведра,

3. Trank kein Spitzglas voll, nicht
aus einem Gläschen,
Nein, ich junge trank aus dem Eimer
gar.

4. И я пополямъ шла, не ша-
талася,
И я лѣсомъ шла, не качалася,

5. Ко твору пришла, пошатну-
лася,
За веревку ухватилася.

6. Верея моя, ты веревушка,
Поддержи меня, бабу пьяную!

4. Ich ging über's Feld, ohne Wanken
lief ich,
Ich ging durch den Wald ohne
Straucheln fort.

5. Als zum Hof ich kam, taumelte
ich hin,
Lehnte mich ans Tor, stützt' am
Pfosten mich.

6. Lieber Pfosten mein, du mein
Pföstchen lieb,
Halte mich doch fest, mich betrunk'nes
Weib!

Bei den alten großrussischen Jugendversammlungen, aber auch zu Hochzeiten sang man Begrüßungslieder auf einzelne Personen, häufiger noch auf gefeierte Paare. Mit solchen Liedern begrüßen die Mädchen neue Gäste und erhalten dafür zuweilen kleine Geschenke. Dieser Gattung stehen die Weihnachtslieder nahe. An den geistlichen Legenden ist das Vorbild des kirchlichen Stils auch musikalisch besonders spürbar.

Weit verbreitet ist das Tanzlied (Reigenspiel mit Chorgesang); zur Taktmessung gebrauchen die Großrussen in Sibirien zuweilen einen mit Glöckchen und Schellen behängten Stab¹⁾. Die Tanzlieder haben bewegtes Zeitmaß, straffen Rhythmus, symmetrischen Aufbau. Häufig stehen sie im (plagalen) Do-Modus oder in Dur. Leicht kenntlich sind sie an dem Kehrreim l'juli, l'juli. Erst in den letzten Jahrzehnten werden diese älteren Tanzgesänge durch westeuropäische Instrumentaltänze wie Quadrille, Walzer, Polka, Lancier usw. abgelöst.

Wichtige Standeslieder sind die Burlaken-, Kosaken- und Bettlergesänge. Das Soldatenlied ist unkriegerisch, elegisch. Textlich wie musikalisch betrachtet stellt es vielfach einen jüngeren, zum Teil westlich beeinflussten Typ dar. Das Lied der politischen Gefangenen, der nach Sibirien Verbannten²⁾, unterscheidet sich durch Sentimentalität und harmonikale Wendungen städtisch-westlichen Ursprungs vom ländlichen Liedgut. Ein düsterer Ton von tiefer Schwermut spricht aus den Gesängen der Burlaki (Barkenschlepper) und der Unfreien, Leibeigenen. Besonders bei den Weißrussen, die jahrhundertlang durch litauische und polnische Gewalthaber unterdrückt waren, sind diese Lieder heimisch. Jenseits der bäuerlichen Gemeinschaft blühen die Räuber-, Kosaken- und Gefängnislieder. Zu den Standesliedern sind auch die Gesänge der Kaliki (Pilger, Büsser, Bettler, Krüppel, Blinden) zu rechnen. Wallfahrtend und bettelnd singen sie im Chor epische Lieder religiösen Inhalts (duchownyje stichi).

Historische Lieder schildern die Schrecken der Tatarenzeit, die Taten des Zaren Iwan des Schrecklichen, die politischen Wirren zur Zeit des falschen Demetrius. Die weitverzweigte Gruppe der Räuberlieder stellt den Kosaken-

¹⁾ Dimitrij Zelenin: Russische (ostslawische) Volkskunde; Grundriß der slaw. Philol. u. Kulturgeschichte, hrsg. von Reinhold Trautmann und Max Vasmer, 3, Berlin u. Leipzig 1927, S. 344.

²⁾ Vgl. die Sammlung von W. N. Gartefeld: 25 Lieder nach Sibirien Verbannter, Petersburg-Leipzig o. J.

rebellen Stenka Rasin (hingerichtet 1671) in den Mittelpunkt. Der Räuber erscheint hier, wie auch anderswo, als Befreier der Unterdrückten, als Träger der sozialen, nicht wie bei den Südslawen, der nationalen Auflehnung.

Die Blüte der russischen Volkslyrik bilden die Mädchen- und Frauenlieder. In ihnen leben alte matriarchalische Grundvorstellungen fort. Kindheit und Elternhaus erscheinen im idealen Lichte, die Ehe stellt sich als widriges Joch dar. Die romantische Sehnsucht gilt dem jungen Helden, der Mädchenfreiheit, dem freien Lebens- und Liebesgenuß¹⁾.

Überliefert uns das Großrussentum, an dessen Bildung neben slawischen auch germanische und finnische Volkselemente beteiligt waren, hauptsächlich epische Gesänge, Helden- und Sagenlieder, so stellen die Kleinrussen (Ukrainer) den Hauptbestand der naturmythischen und Brauchtumslieder, wie Frühlings- und Sommerlieder, Nixen- und Hirtengesänge. Auch in Weißrußland, im Nordwesten des Reiches, erhielten sich eine Reihe von Festliedern wie Koljadki und Gesänge zum Kupalofest (Johannisfeier) reicher als bei den Großrussen lebendig. Dumki und Szumki heißen die ukrainischen Liebeslieder mit gepaarten oder verschränkten Reimen. Tanzliedform ist die Kolomejka, ein trochäischer Zwei-, Vier- oder Sechseiler mit vierzehn-silbigen Versen und eng begrenzter Melodie. Dem Inhalt nach sind es vorzugsweise Liebeslieder, aber auch Trink- und Rekrutengesänge usw. Ihre Hauptverbreitungsgebiete sind Galizien und die Bukowina. Die Benennung hängt vielleicht mit dem südslawischen Kolo (Reigentanz), nach anderer Deutung mit der Stadt Kolomea zusammen²⁾. Ihre fast improvisatorische Form läßt mannigfachen Stimmungen Raum, wogegen den länger ausgesponnenen, halb lyrischen, halb erzählenden Dumki und Szumki ein wehmütiger, trübseliger Stimmungston eignet.

Mit besonderer Schärfe sondern sich groß- und kleinrussische Art in den ältesten epischen Gesängen, im Heldenlied. Nach Wort- und Tongut handelt es sich um zwei ursprungsverschiedene Überlieferungskreise.

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entdeckten P. N. Rybnikov und A. F. Hilferding im europäischen Nordrußland epischen Volksgesang von durchaus mittelalterlichem Gepräge. Sängerschulen und Sängerkolonien übermittelten in bewußter Überlieferungstreue den Bylinengesang: „feierlich in der Gebärde, heldisch im Gehalt, getragen von einer ganzheitlichen Weltanschauung und dem Glauben an das Wunderbare als eine Realität³⁾“. In dem abgeschiedenen Nordraum (Gouvernements Olonec und Archangelsk) lebte ein noch ungebrochenes, selbstbewußtes Bauerngeschlecht, das weder von Leibeigenschaft noch von tatarischer Fremdherrschaft berührt war. Die Anfänge des Bylinensangs reichen bis ins 13. Jahrhundert hinab, seine Hochblüte erlebt er im 16. und 17. Jahrhundert, sein Verbreitungskreis umfaßte einst den gesamten großrussischen Siedlungsraum. Wahrscheinlich

¹⁾ Vgl. die vortreffliche Schilderung von Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, S. 15* f.

²⁾ Metrische Verdeutschungen bietet Ludwig Adolf Stauffe-Simiginowicz: Kleinrussische Volkslieder, Leipzig 1888.

³⁾ Friedr. Wilhelm Naumann: Geschichte der russischen Ballade, Königsberg u. Berlin 1937, S. 231 f. — R. Trautmann: Die Volksdichtung der Großrussen I, Heidelberg 1935. — Alfred Rambaud: La Russie épique, Paris 1876.

166/189

waren bei seiner Entstehung, ähnlich wie beim finnischen und estnischen Runengesang, skandinavisch-nordische Anregungen und Vorbilder am Werke. Trautmann (l. c. S. 105) denkt an den Družina-Sänger des Kjever Reiches (10./11. Jahrhundert) als Schöpfer der Gattung. Neben skandinavischen Anregungen vermutet er auch byzantinischen Einfluß. Germanischen Ursprungs könnte das Motiv vom Vater-Sohn-Kampf sein, finnische Mittlerschaft spricht aus dem berühmten Sadko-Stoff (Trautmann, l. c. S. 92). Die Eröffnungstrophe der Sammlung Kirša Danilov (Trautmann, S. 46) mag die kosmische Weite, zu der sich die Dichtart aufzuschwingen vermag, andeuten:

Höhe du, Höhe, die unter den Himmeln liegt,
Tiefe du, Tiefe, Meer-Ozean!
Breit ist der Raum über die Erde hin,
Tief ist der Abgrund des Dnieprstroms.

Die ältesten Bylinen geben Einblick in eine versunkene mythische Welt mit Göttern, Giganten und ihrem Gegenspieler, dem (mondsinnbildlichen?) Sackträger und Kulturbringer Mikula Seljanowitsch. In dem jüngeren heroischen Zyklus von Kjev nimmt Wladimir, von seinen Paladinen umgeben, die Stelle eines Artus oder Karlemagnus ein.

Das „Urmodell“ der Bylinenweise¹⁾ ist eine einfache, wenig melismatische, geringtonige, polymetrische Zeilenmelodik streng tetrachordaler Struktur. Vielfach bezeichnet das Haupttetrachord zugleich die Umfangsgrenze: auch in Melodien etwas größeren, etwa penta- oder heptachordalen Umfangs zeichnet es sich gewöhnlich als melodisches Kernstück noch immer deutlich ab. Die hinzutretenden Ergänzungstöne ergeben bezeichnenderweise nicht immer diatonisch geschlossene Leitern: so tritt etwa zu einem diatonisch ausgefüllten Obertetrachord gern eine Unterquart, oder es gliedern sich Unterterz plus Unterquart an. Gelegentlich erreicht so der Umfang ein Heptachord, ziemlich selten die Oktave.

Gegenüber der Melodik der anderen großrussischen Liedgattungen wahrt die Bylina eine besondere Einförmigkeit der Kadenzierung. In einer beträchtlichen Zahl von Bylinen (Gruppe A) fallen sämtliche Kadenzen auf denselben Endton, vielfach erfolgt die Kadenzierung mit der gleichen Melodiefornel (Gruppe A 1), oder mit nur leicht abgewandelten Schlußformeln (Gruppe A 2). Nicht viel anders ist das Gesamtbild in Gruppe B: hier kadenzieren die meisten Zeilen auf der Finalis, nur wenige auf den Nebentönen. Auch Gruppe C hat noch entschieden episches Grundgepräge: hier pendelt die Tonart gewissermaßen unaufhörlich um zwei annähernd gleichwertige Kadenzstöne; das deszendenzmelodische Grundgepräge der ostslawischen Melodik läßt vermuten, daß in der Regel der Tiefton doch ein leichtes Übergewicht und somit Finalbedeutung erhält. Bei einigen Melodien dieser Gruppe scheint sich die Einwirkung jüngerer lyrischer Liedweisen bemerkbar zu machen.

Eine letzte Gruppe (D), die hinsichtlich der Kadenzierung sämtliche bisher erwähnten Möglichkeiten in sich schließt, besitzt „chromatisches“ Material: keine vorgegebene Leiter bestimmt hier den Aufbau, sondern ein tetra-

¹⁾ 56 Melodiebeispiele bei A. D. Grigorjew, Archangel'skija Byliny i istoričeskija pëśni, Bd. I, Moskau 1904.

chordales Gefüge mit wechselnden diatonischen „Zonenfüllungen“. Es ist der tonale Grundtypus der altnordischen Skaldenmelodik¹⁾, der hier wiederkehrt. Auch Reinhold Trautmann²⁾, der ausgezeichnete Kenner großrussischer Volksdichtung, rechnet mit skandinavischen Einflüssen und Anregungen. Kjev und Novgorod waren bekanntlich alte germanische, von Normannenfürsten angelegte Kulturplätze. Erst um das Jahr 1000, unter dem Normannenfürsten Wladimir dem Großen, verschmolz das nordgermanische Warägertum allmählich mit dem Slawentum³⁾. Trautmann (l. c. S. 105) erinnert an das überwiegend aristokratisch-feudale Gepräge des Kjever Staates und seiner Epik.

Mit diesen Feststellungen schwindet den Versuchen, nord- und südrussische oder gar die gesamtslawische Epik als eine wurzelhafte Einheit aufzufassen, der Boden dahin. Schon Paul Diels⁴⁾ hat von der Textforschung her schärfere Trennungslinien zwischen großrussischer Bylina, kleinrussischer Duma und den südslawischen Guslarengesängen abgesteckt. Im Unterschied zur Duma kennt die Bylina keine Gliederung in Abschnitte; die Verse sind meist ungefähr gleich lang (obwohl der Silbenzahl nach nicht mechanisch begrenzt) und reimlos. Diels' Hinweis auf „eine gewisse Taktgliederung“ geht bereits auf das Musikalische. In der Tat ist die polymetrische Fügung der Bylina, obzwar sprachgezeugt, durchaus nicht mit der frei rezitativen, weitaus komplizierteren Rhythmik des ukrainischen Kosakengesanges zu verwechseln. Die Dumy sind — rhythmisch wie auch vor allem tonal (Leitern mit übermäßigen Sekunden und charakteristisch orientalischer „Leittonspaltung“) — Ausläufer der arabisch-islamischen Musikkultur. Die Bylinen hingegen verkörpern mit ihrer urtümlichen diatonisch-tetrachordalen Melodik ein altslawisches Element; zum Teil sind sie Zeugnisse des altnordischen Kultureinflusses.

Nordrussische Bylina. *Васья пѣвица и Кудрѣванно Царь*. — *Wasska der Säuer und der Zar Kudrjowanno*.

(A. D. Grigorjew: Archangel'skija Byliny i istoriceskija pesni, Bd. I, Moskau 1904, S. 677, Nr. 38.)



¹⁾ W. Danckert: Altnordische Volksmusik; Die Musik, XXX. Jg., Heft 1, Berlin 1937, S. 4ff.

²⁾ R. Trautmann: Die Volksdichtung der Großrussen, Die Heldenlieder, Bylinen, Heidelberg 1935, S. 105.

³⁾ Felix Niedner: Islands Kultur zur Wikingerzeit. Sammlung Thule, Bd. I, Jena 1920, S. 174.

⁴⁾ Paul Diels: Die Duma; Mitt. d. Schles. Ges. f. Volksk., Bd. XXXIV, Breslau 1934, S. 62.



Es schiften die Türken zur Insel Bujan.
Den Türken entgegen kam eine Türkin,
Eine goldhörnige¹⁾ Türkin, eitel braun:
„Seid gegrüßt, ihr goldhörnigen Türken,
Ihr goldhörnigen Türken, eitel braun (ihr braunen)!“

Aus völlig anderer Quelle entspringen die epischen Gesänge der kleinrussischen Barden, die sog. Kosakenlieder oder Dumy²⁾. Duma heißt soviel wie Nachsinnen, die Benennung des Heldengedichts scheint im besonderen auf die instrumentalen Einschaltungen hinzudeuten, die dem Sänger Gelegenheit zum Atemholen oder Nachdenken bieten. Es handelt sich um rhythmisch ziemlich gleichförmig, d. h. nicht taktmäßig, sondern nach dem Gesetz der kleinsten Zählzeit, messend vorgetragene Rezitative, die mit kleinen Melismen ausgeschmückt sind. Leitern und tonale Formen sind unverkennbar orientalisch, so z. B. $g^2 fis^2 e^2 dis^2 d^2 c^2 h^1 \boxed{a^1} gis^1$. Die Hora lunga ist das rumänische Gegenstück. Kolessa zieht die arabischen Makamen mit ihren ungleichmäßig langen, rhythmisch sehr losen aber gereimten Verszeilen, zum Vergleich heran. Zu den epischen Gattungen der Großrussen und der Südslawen, die oft mit den Dumy verglichen werden, bestehen kaum nennenswerte innere Beziehungen. Im Gegensatz zur Duma kennt die großrussische Bylina keine Gliederung in Abschnitte. Ihre Verse sind ungefähr gleich lang, reimlos und in eine gewisse Taktgliederung eingefügt. Auch das Heldenlied der südslawischen Guslaren unterscheidet sich mit seiner strengen Silbenzählung, seinen Zäsuren, seiner Reimlosigkeit, schließlich in Rhythmus und Tonsystem aufs entschiedenste von der Duma. Vom ukrainischen Volkslied unterscheidet sich die Duma textlich-formal dadurch, daß sie keinen Strophenbau, sondern nur Sinnabschnitte von sehr ungleicher Länge kennt, deren

¹⁾ d. h. vom goldenen Horn.

²⁾ Philaret Kolessa: Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierenden Gesänge, der sog. Kosakenlieder; KIMG III, 1909, S. 276ff. u. 290ff. — Ders.: Ukrainski narodni dumy, Lemberg 1920.

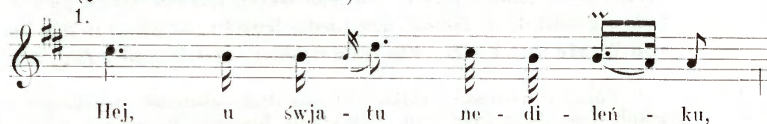
Silbenzahl fast beliebig wechselt. Daher läßt sich auch keine Takteinteilung durchführen. Nur die meist stark hervorgehobenen, sprachgezeugten Akzente bezeichnen das rhythmische Gerüst. Nicht selten sind Parallelverse durch anspruchslöse, meist „grammatische“ Reime verbunden, doch ist der Reim der Duma nicht wesentlich. Der Text, mehr aber noch die Melodieführung enthält mancherlei Improvisatorisches: nur der Grundriß, das Schema steht fest, die Einzelheiten schwanken. Inhaltlich-stofflich läßt sich die Duma vom eigentlichen Volksliede nicht so scharf abgrenzen wie formal-stilistisch. Ihr Erzählstil ist streng episch, oft geradezu pedantisch Ereignis an Ereignis reihend. Inhalt und Hintergrund bildet das Kosakenzeitalter (15.—17. Jahrhundert), jene Jahrhunderte, in denen Kleinrußland einen Teil des litauischen, später des litauisch-polnischen Staates ausmachte; im Süden und Osten war der Angriff der Türken und Krimtataren abzuwehren. Paul Diels¹⁾ nennt die Erzählungskunst der Duma im ganzen, besonders im Vergleich mit der Bylina, phantasielos. Oft sind die geschichtlichen Ereignisse nur Hintergrund für eine breit vorgetragene Familienmoral. Als Beispiel sei der Inhalt der sehr beliebten, noch im 20. Jahrhundert gesungenen Duma von den drei Brüdern, die aus der Türkenfeste Azów nach der Heimat flohen, angeführt (Inhaltsskizze von P. Diels, l. c. S. 44).

„Die drei fliehenden Brüder haben nur zwei Pferde, und der dritte, der jüngste, muß zu Fuß nachfolgen. Er ermattet, bittet die Brüder, ihn zwischen sich wenigstens eine Strecke mitzunehmen, oder doch auf ihn zu warten oder ihn gleich zu töten; aber der älteste ist hartherzig, und nur der mittlere läßt sich herbei, wenigstens Zweige auf den Weg zu streuen, damit der jüngste ihn finde, und als sie aus dem Waldgebiet heraus sind, da zerschneidet er seine Decken und seine eigenen Kleider, um dem Bruder noch Zeichen zu geben. Aber schließlich sinkt der jüngste Bruder doch hin, von Hunger und Durst übermannt, und es naht ihm der Tod in der Steppe, wo der Mensch nur mit den Wölfen und den Adlern sein letztes Zwiesgespräch halten kann. Was mit den anderen Brüdern geschah, das wird verschieden gesungen: in einer Version werden die beiden Brüder, der böse und der schwache, von den Tataren niedergeschlagen, als sie sich gerade die Lüge überlegen, die sie zu Hause den Eltern vom Verbleib des jüngsten erzählen wollen. Das ist der bessere und wohl auch der ältere Bericht. Nach einem anderen Bericht kommen sie nach Hause, der älteste erzählt wirklich seine Lüge, der mittlere aber bekennt den Eltern die Wahrheit und bereut. Die Eltern nehmen ihn in Gnaden an und verstoßen den ältesten Sohn.“

Kleinrussisch. Duma von der Flucht der drei Brüder aus der Türkenfeste Azów, Bruchstück. Rezitation des Michael Kravčenko aus Soročynce (Poltavergouvern.).

(Filaret Kolessa: Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen ... rezitierenden Gesänge ...; III. KIMG, 1909, S. 290. — Vollständige Verdeutschung bieten Friedrich Bodenstedt: Die poetische Ukraine, Stuttgart und Tübingen 1846, S. 85ff. und P. Eisner: Volkslieder der Slawen, S. 132ff.)

(♩ = annähernd 79—80 M.M.)



¹⁾ Paul Diels: Die Duma; Mitt. d. Schles. Ges. f. Volkskunde, Bd. XXXIV Breslau 1934, S. 42.



Hej, bis zum Tagesanbruch war es nicht lang,
Bis zum Morgen der Freiheit.
Hej, es zogen keine dunklen Wolken auf
Und es regnete nicht,
Hej, es erhoben sich auch keine grauen Staubwolken,
Als drei Brüder aus der türkischen,
Aus der schweren Gefangenschaft der Busurmanen (Ungläubigen),
Aus der Stadt Azów entflohen.

Im Gegensatz zum unbegleiteten Vortrag der Bylinen werden die Dumy mit einem Saiteninstrument (Kóbza, Bandúra) begleitet. Die Kobzaren schließen sich zu Bruderschaften und Sängerschulen zusammen. Eine niedere Klasse von Sängern, Ljirnyki genannt, handhabt die Dreh- oder Bauernleiter (Ljira).

Individual- und Gemeinschaftsdichtung, Kunst- und Volksmusik hängen bei allen Slawenvölkern noch eng zusammen. Begreiflicherweise: hebt doch die eigenständige Kunstentwicklung bei Ost- und Südslawen erst mit dem

18. Jahrhundert an; das Westslawentum wird im großen und ganzen etwas früher in den abendländischen Entwicklungskreis einbezogen. Es seien nur die Namen Mussorgskij, Rimskij-Korssakow, Tschaikowskij, Smetana und Dvóřak genannt.

Das Akzentgefüge der großrussischen Lieddichtung ist ziemlich frei. Trochäisches Gepräge überwiegt durchschnittlich. Langverse werden bevorzugt. In den jüngeren lyrischen Liedern haben sich häufig Assonanzen, seltener reine Reime eingebürgert. Noch jünger ist strophische Gliederung. Der melodischen und rhythmischen Langatmigkeit entspricht oft ein fortgesetztes Ineinanderverzählen, Verketteten der Gedanken, Ausdrücke, Formeln. Erzählende Elemente gehen auch fast immer in die lyrischen Formen ein, wie denn auch Gefühlsüberschwang, Ausdrucksübertreibung und Wirklichkeitssinn einander nicht ausschließen.

Wenden wir uns, vom Sprachrhythmischen ausgehend, zu den typischen Musikformen der russischen Liedweise. Wenn man von den reicher ausgebildeten Melismen absieht, so zeigt der Rhythmus der ostslawischen Gesänge ziemlich engen Anschluß an den unregelmäßigen Versbau der Dichtung. Typisch sind Verse mit wechselnder Silbenzahl und auch verschiedenartiger Akzentverteilung. Ihre Umsetzung ins Musikalische bringt gelegentlich Taktwechsel: Unregelmäßigkeiten, die jedoch in der Regel durch symmetrische Bildungen höherer Ordnung wieder ausgeglichen werden. Zwar ist auch die russische Rhythmik im Grundwesen zeitteilend, messend, aber die langreihenden Zeitformen des Orients übernimmt sie nicht. Allenfalls sind die Primzahlentakte niedriger Ordnung (Fünfer- und Siebener-Gruppen) zugelassen.

Nach P. Panoff¹⁾ bewegt sich das Zeitmaß der russischen Gesänge vielfach in äußersten Gegensätzen: dem schweren, breiten Largo steht das schnelle, ja wilde Allegro gegenüber. Liebeslieder, Familien- oder Hochzeitslieder bevorzugen langsames Tempo; rasch bewegt sind die sog. Sonntags- oder Feierlieder, Trinkgesänge, auch die meisten Tanzlieder. Im ganzen genommen wird man wohl einfach tänzerisch bewegte und „gezogene“ Gesänge einander gegenüberstellen dürfen. Doch scheint der Schwerpunkt mehr auf der Adagio- als auf der Allegroseite zu liegen: vielleicht ein Vermächtnis altfinnischer Unterschichtung? Man vergleiche Fr. von Hellwalds²⁾ klassische Schilderung der großrussischen Motorik: „Selbst bei den zahlreichen Festen scheint Ruhe und Unbeweglichkeit das Hauptvergnügen auszumachen. Bequemes und mäßiges Schaukeln ist seine Lieblingsbewegung, und selbst die gebräuchlichsten Tänze sind langsam und nachlässig monoton.“

Eine umfassende Typologie der landschaftlichen Musikdialekte des ostslawischen Völkerkreises steht noch aus. Sie würde sicherlich noch mancherlei primitivere Schichten neben den hier besprochenen Haupttypen, die sich seit dem Ausgang des Mittelalters herausgebildet haben mögen, zutage fördern. So zeigt etwa das Lied der westlichen Ukraine weitaus primitivere Merkmale wie knappe Strophenform, rhythmische Freizügigkeit, Parlando-Rubato, kleinen Ambitus (Quart bis Sexte), Kleinintervalle, schwan-

¹⁾ Peter Panoff: Der nationale Stil N. A. Rimskij-Korssakows; AfMw, Jg. 8, 1928, S. 83.

²⁾ Fr. von Hellwald: Die Welt der Slawen, Berlin 1890, S. 127.

166/197
kende Tonalität, neutrale Tonschritte u. ä., während der Hauptstrom der ukrainischen Volksmusik dem großrussischen Stil nähersteht¹⁾. Zu den Eigentümlichkeiten des südrussischen Musikdialektes zählt auch ein verhältnismäßig starker Einschlag orientalischer Melodik, die auf verschiedenen Wegen, unmittelbar und mittelbar, z. B. durch die islamisierten Krimtataren oder durch Zigeunermusikanten vermittelt, eindrang. Für einen Großteil der ukrainischen Musik ist überdies eine engere Verbindung mit dem Westen, d. h. mit polnischer, ungarischer, auch deutscher Musikkultur bezeichnend. Polnische Tanzlieder wie Mazur, Krakowiak, Kujawiak kehren in der Ukraine wieder. Auch das reichhaltige Volksinstrumentarium enthält mancherlei ältere Klangwerkzeuge des Abendlandes. Wenn man von gewissen schärfer geprägten landschaftlichen Sonderentwicklungen, besonders im epischen und Brauchtumsliede, absieht, so zeichnet sich doch im großen und ganzen der ostslawische Liedkreis, gerade musikalisch gesehen, als eine innerlich zusammenhängende Einheit ab. Namentlich im lyrischen Liede gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten.

Höchst bedeutsamen Anteil an der Prägung des Liedmelos haben die musikalischen Vorbilder der Ostkirche. Jahrhundertlang erfuhr das russische Singen eine Formgebung vom Sakralen her. Byzantinischer (also letztlich morgenländischer) Kultur war ein kaum zu überschätzender Einfluß zugestanden. Ihre hauptsächlichsten musikalischen Niederschläge im russischen Liede sind die streng diatonischen Kirchentöne mit ihren charakteristischen Tropen, die reiche Melismatik (besonders Endvokalisieren) und lineare, „weitstrahlige“ Form der „gedehnten Gesänge“. Vielleicht lassen sich durch stilkritische Vergleichung noch mancherlei gestalthafte Einzelzüge als Byzantinismen erweisen. Wichtiger als all diese Elemente ist die arabeskenhafte Grundhaltung der russischen Melodik. In ihr gibt es kaum jemals ein festes Ziel, keine eindeutig gerichteten Antriebe. Der große ganzheitliche Linienschwung des „gedehnten Gesanges“ ist fraglos ein religiöses Symbol, seine arabeskenhafte Ausprägung deutet auf eine eigentümliche Passivität, Schicksalsergebenheit hin.

Freilich: das religiös gefärbte Gemeinschaftserlebnis bedeutet hier unweigerlich ein Nichtauslebenkönnen der individuellen Regungen. Daher wohl der depressive Grundzug, die augenfällige Betonung des „Absinkens“ im Melos, die fallenden Quatklauseln, die Vorherrschaft depressiver Tonarten (Äolisch, Dorisch, Moll) der „fatalistische“ Gehalt in der schweifenden, linear ausgreifenden und doch immer statisch gebundenen Melodiebewegung vieler russischer Gesänge. Hier tritt der oft genannte „Mangel an Gleichgewicht“, die eigentümlich pathische Anlage, der Leidensdurst, jenes „stete und unstillbare Leidensbedürfnis“ der russischen Volksseele, von dem Dostojewski spricht, klar zutage.

Und doch wäre es falsch, wollte man diesen Drang ins Ungemessene und Weite, diese „Maßlosigkeit“, mit lebensverneinender Askese gleichsetzen. Der Lebensgehalt des ostslawischen Liedes besteht vor allem in der Verknüpfung von Weite mit Fülle. Ein transzendent verströmender Zug, der unzweifel-

¹⁾ Philaret Kolessa: Volkslieder aus dem galizischen Lemkengebiet; Ethnograph. Sammlung, hrsg. v. d. ethnograph. Kommission der Ševčenko-Ges. d. Wiss. in Lemberg, Bd. XXXIX—XL, 1929, S. LXI.

haft ein Vermächtnis der morgenländischen Kultur darstellt, verknüpft sich mit einer (nicht morgenländischen) Sinnlichkeit, Erfüllungslust. Man gestaltet large, großzügig, nicht zirkelnd und freut sich der vollendeten Einkörperung des Geistig-Seelischen. „Praller“ Klang der Einzelstimmen wie vor allem der Chöre, aber auch typischer Instrumente (z. B. russischer Schalmeien) symbolisiert dieses Erfülltsein. Man könnte auch die „stehenden“ Unisono-Schlüsse der Chorpolyphonie, die „fugenhaft“ verdichteten Eröffnungsmotive der Vorsänger, die entschieden ausgeprägten Nebenkadenzen fast aller Lieder (Tonalitätsgestaltung) als Sinnbilder eines solchen Willens zur Ausformung, Verleiblichung ansprechen.

Wann bildete sich der große melismatische Stil heraus? Wahrscheinlich doch erst seit dem Ausgang des Mittelalters, nach jahrhundertelanger Einwirkung der byzantinischen Kirchenmusik. Der vorbyzantinische Gesang der ostslawischen Völker war vermutlich mehr engmelodisch (an ein Haupttetrachord gebunden) und syllabisch. Darauf scheinen wenigstens die Überbleibsel in den genannten Rückzugsgebieten des Südens und Nordens hinzuweisen. Zu dieser Vermutung führen übrigens auch die schon erwähnten baltischen (litauisch-lettischen) und die noch zu besprechenden südslawischen Seitenstücke. Jünger erscheint eine andere Gruppe von russischen Gesängen im rhythmischen carré, gewöhnlich im Zweiertakt, wenig melismenreich oder auch völlig syllabisch, mit kurzen, rhythmisch prägnanten Motivbildungen, häufig auch stärker pentatonisch durchsetzt. All diese Merkmale weisen auf den Gesangsstil der östlichen Hirtenvölker hin. Vermutlich bürgerten sich Gesänge dieser Art erst seit der Tatarenherrschaft ein. Ob eine einheimische pentatonische Altschicht besteht, wie P. P. Sokoljsky¹⁾ meint, erscheint fraglich.

Etwa seit dem 16. und 17. Jahrhundert regen sich in der russischen Kirchenmusik die ersten Ansätze zu vokaler Mehrstimmigkeit nach dem Vorbilde der älteren westlichen Tenortechnik²⁾. Diese Anregungen wirkten vermutlich im Volksgesange weiter und leiteten eine Entwicklung ein, die von dem abendländischen Ausgangspunkte ziemlich weit fortführte. Sicher ist es ungeschichtlich, die russische Bauernpolyphonie, wie sie seit dem 19. Jahrhundert genauer bekannt ist, als reines „Naturerzeugnis“ zu werten. Möglicherweise sind neben den abendländischen (insonderheit deutschen) auch georgische Anregungen zu berücksichtigen. Diese Mehrstimmigkeit³⁾ ist aus der Freude an der Arabeske geboren. Sie beruht durchaus auf „Paraphrasierung“, stellt also die Umspielung, Vervielfachung einer idealen Grundgestalt dar. Zwar finden sich gelegentlich auch Übergangsformen zu westlicher Kontrapunktik, aber im ganzen genommen bleibt den Ostslawen jene Aufspaltung und Schichtung des Klangraums fremd, die abendländischer Mehrstimmigkeit von Anbeginn bis auf unsere Tage eigen war. Es ist eine Polyphonie ohne „Zentralperspektive“, daher auch ohne den regelmäßigen Wechsel der Klänge

¹⁾ P. P. Sokoljsky: Die russische Volksmusik, Charkow 1888.

²⁾ L. Ssabanjew: Geschichte der russischen Musik, bearbeitet von Oskar v. Riesemann, Leipzig 1926, S. 182ff.

³⁾ J. Melgunow: Russische Volkslieder I, 1879, II, 1885. — E. Linewa: Russische Volkslieder, wie sie mehrstimmig vom Volke gesungen werden, 1. Ausg. Petersburg 1905; neu revidiert von W. Feodorow, Liefg. 1, Moskau.

und Klangspannungen (Konsonanz und Dissonanz), von Grund auf statisch angelegt. Ihr Sinn erschöpft sich im „Miteinander“ (consensus) völlig gleichgeordneter, ja „gleichsinniger“ Stimmenindividuen, deren Zusammenwirken zwar gesteigerte Klangfülle bedeutet, ohne jedoch den Klangraum eigentlich zu organisieren. Bei jeder Wiederholung lassen die Sänger Abwandlungen hören. Auch der Vorsänger singt die Hauptweise fast nie auf völlig gleiche Art, sondern mit geringen oder weiter ausgreifenden Umschreibungen (Podgolosky). Die Zusammenklänge sind ziemlich füllig, terzreich, aber am Anfang und am Schluß der Melodieglieder steht der Einklang oder die Oktave. Quint-, Quart- und selbst Sekundenparallelen sind nicht selten. Die Bezeichnung „Heterophonie“¹⁾ ist zu summarisch: man darf den harmonikalen Einschlag nicht unterschätzen. Typisch ostslawisch sind eigentümlich verdichtete Linienköpfe, die in der Gehaltenheit an barocke Fugenthemen erinnernd; sie werden für gewöhnlich von Vorsängern angestimmt, worauf der Chor unisono oder (häufiger) mehrstimmig einsetzt. Ebenso bezeichnend sind die Unisono- oder Oktavschlüsse der einzelnen Melodieabschnitte in allen Stimmen. Diese Schlußformeln erscheinen sogar in weitgehend verwestlichten Gesängen, wie denen der reisenden Kosaken-Chöre, noch als Überbleibsel bäuerlichen Stils.

Großrussisch. Kirchendorf Nikólskoje, Gouvernement Worónech, Kreis Worónech. Тормы. — Die Berge. Bauernpolyphonie.

(E. Linewa: Großrussische Lieder I, Nr. 1.)

Nach Stoff und Symbolik gehört das Lied einer weitverzweigten Gruppe an: vgl. die Textparallelen bei P. v. Goetze: Stimmen des russischen Volkes in Liedern, Stuttgart 1828, Nr. 14, 34 sowie Anmerkungen S. 10, 16, 23. Der schwarze Rabe dient als Bild eines ermordeten Jünglings, sein Mörder ist der graue Adler, der mit dem Herzblut des Jünglings die „feuchte Mutter Erde“ trinkt. Der weiße Stein am Eingang ist ein unheilverkündendes Vorzeichen, Todessymbol, auch der Weidenbaum oder Pflindenstrauch, auf dem der Adler sitzt, bedeutet Unglück. — Es besteht sogar eine Fassung (Goetze Nr. 67), die das Traungesicht ins Politische wendet und auf den Sieg des „rechtgläubigen Zaren“ in seinem Kampfe mit dem Schwedenkönig bezieht. — Vgl. auch Joseph Wenzig: Slawische Volkslieder, Halle 1830, S. 129f. und 209f. und Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, S. 72f.

Ziemlich langsam, gebunden. M.M. ♩ = 76. *mf* ХОРЪ (Chor).

I. Го - ры Во-ро - бьев - скі-я,

II. ЗАПВЪТЪ (Vorsänger). 1. Го - ры Во-ро - бьев - скі-я,

III. 1. Ужъ вы го - ры, го - ры, Го-ры Во-ро - бьев - скі-я,

¹⁾ Guido Adler: Über Heterophonie; JP 14. Jg., Leipzig 1908, S. 19.

f allarg.

Во - ро - бьев - скі - я,

Во - ро - бьев - скі - я, ЗАПЬВЪ.

Во - ро - бьев - скі - я. 2. Во - ро - бьев - скі - я,

p ХОРЪ. *mf*

А - - (а)хъ. 2. Ни - че - го то вы, го - ры,

А - - (а)хъ. 2. Ни - че - го то вы, го - ры,

А - - (а)хъ. 2. Ни - че - го то вы, го - ры,

p *f* *allarg.*

го - ры, не по - ро ... не по - ро - - ди - ли.

го - ры, не по - ро ... не по - ро - - ди - ли.

го - ры, не по - ро ... не по - ро - - ди - ли.

166/199

ХОРЪ. *p*

А - - (а)хъ.

ЗАПЬВЪ. А - - (а)хъ.

Не по - ро - ди - ли, А - - (а)хъ.

mf

3. Какъ по - ро - ди - ли го - ры,

3. Какъ по - ро - ди - ли го - ры.

3. Какъ по - ро - ди - ли го - ры.

f

го - ры бѣль горю - - - (ю)чъ, Бѣль го - рю - ючъ ка - менъ,

го - ры бѣль го - рю - - - (ю)чъ, Бѣль го - рю - ючъ ка - менъ,

го - ры бѣль го - рю - - - (ю)чъ, Бѣль го - рю - ючъ ка - менъ,

ХОРЪ.

А - - - (а)хъ.

А - - - (а)хъ.

ЗАПЬВЪ.

4. Бѣль го - рючъ ка - ме - - (е)нъ, А - - - (а)хъ.

mf

4. Изъ подъ ка - муш - ка те - четъ,

4. Изъ подъ ка - муш - ка те - четъ,

4. Изъ подъ ка - муш - ка те - четъ,

p *f* замедляя

Те-четъ бы-стра рѣ . . . рѣч-ка бы - стра-я.

Те-четъ бы-стра рѣ рѣч-ка бы - стра-я.

Те-четъ бы-стра рѣ рѣч-ка бы - стра-я.

ЗАПѢВЪ. Рѣчка быстрая,
 ХОРЪ (2) 5. Ахъ, рѣчка быстрая течетъ, вода все холо . . .
 Все холодная.
 ЗАПѢВЪ. Все холодная.
 ХОРЪ (4) 6. Ахъ, Какъ на этой на рѣчкѣ,
 Стоитъ часть раки . . .
 Часть раки товъ кустъ.
 ЗАПѢВЪ. Часть раки товъ кустъ.
 ХОРЪ (4) 7. Какъ на этомъ на кустъ
 Сидитъ младъ сизой,
 Младъ сизой орелъ.
 ЗАПѢВЪ. Младъ сизой орелъ,
 ХОРЪ (3) 8. Ахъ, самъ онъ держитъ во когтяхъ,
 Когтяхъ, черна ворона
 Черна ворона.
 ЗАПѢВЪ. Черна ворона,
 ХОРЪ (3) 9. Ахъ, черна ворона, свою братца ро . . .
 Братца родного.

1. O ihr Berge, Berge,
 Ihr Sperlingsberge,
 Ihr Sperlingsberge.
 2. Ihr Sperlingsberge,
 Ach, nichts habt ihr, ihr Berge, ihr Berge,
 Nichts habt ihr, nichts habt ihr geboren.

3. Nichts habt ihr geboren, ach.
 Ach, als die Berge geboren hatten,
 Ach, die Berge Belgorjutsch (weiß-heiß), den Stein, geboren hatten.
 4. Den Stein Belgorjutsch.
 Ach, unter dem Steine hervor fließt ein
 Schnelles Fließchen, ein schnelles.
 5. Schnelles Fließchen.
 Ach, das schnelle Fließchen fließt,
 Das Wasser ist ganz, ist ganz kalt.
 6. Ganz kalt.
 Ach, auf diesem Flusse steht einsam der Raki—,
 Steht einsam der Rakitowbusch (Goldregen, Geißblatt?).
 7. Der Rakitowbusch.
 Auf diesem Busche sitzt ein junger graublauer,
 Sitzt ein junger graublauer Adler.
 8. Ein junger graublauer Adler.
 Ach, er hält in seinen Fängen,
 In seinen Fängen einen schwarzen Raben.
 9. Einen schwarzen Raben.
 Ach, den schwarzen Raben,
 Seinen lieblichen Bruder.

Seit etwa 150 Jahren mehren sich im russischen Liede zusehends Einflüsse, die von abendländischer (französischer, italienischer, auch deutscher) Kunst- und Volksmusik ihren Ausgang nehmen. Als Muster sei das auch in Deutschland bekannte Lied *Der rote Sarafan* von A. Warlamow (1801—1848) genannt. Das russische „Gesellschaftslied“ des 19. Jahrhunderts besteht zum größten Teil aus seichten italianisierenden Salonromansen, die im Gefolge der italienischen und französischen Oper von der russischen Adelschicht nach dem Osten verpflanzt und dort nachgebildet wurden¹⁾. Eine andere, volksmusikalische Einfallsportfe westlicher Vorbilder eröffnete sich in Polen und in der Ukraine. Hier strömten noch ältere und jüngere Elemente der Balkanmusik ein. Mancherlei Orientalismen wurden durch die Zigeuner eingeschleppt. Das zigeunerische Musikgewerbe des Balkans übertrug sich nach der Angliederung Bessarabiens zur Zeit Katharinas II. nach der Ukraine und Großrußland und rief dort die sog. „russische Romanze“²⁾ ins Leben. In Rußland wie auch anderswo erwiesen sich die Zigeuner als Zerstörer wurzelechter Überlieferungen. Die „neuzeitlichen“ Tonarten Dur und Moll kennzeichnen vor allem diese jüngste Schicht, die den Eigenwuchs des ostslawischen Liedes gelegentlich befruchtete, im ganzen genommen aber seinem Liniengefüge nicht immer förderlich war. Vielfach wurden Dur und Moll (wie überhaupt im ganzen Ostraume) „plagalisiert“. An ihrer Ausbreitung haben verhältnismäßig junge Instrumente, wie die zur Zeit Peters I. entstandene Balalaika und noch mehr die seit dem 19. Jahrhundert eingeführte Ziehharmonika, lebhaften Anteil.

¹⁾ Oskar v. Riesemann: Monographien zur russischen Musik I, S. 51 ff.

²⁾ Vgl. Gerhard Gesemann: Über jugoslawische Volksmusik oder zur Wahrung des kulturellen Ansehens vor der Welt; Slawische Rundschau, Jg. III, Nr. 5, Berlin u. Leipzig 1931, S. 342.

In seinem Kernbestand ist das altrussische Volkslied Bauernlied. Ob diese reichblühende Gattung heute der Ausrottung nahe ist, wie einige neuere Beurteiler meinen¹⁾, ob die öden städtisch-proletarischen *častuški* (Gassenhauer, Schlager) es allerorten verdrängt haben oder noch verdrängen werden, entzieht sich unserer Beurteilung. Das *častuška* ist kurz, schnellbewegt, es bevorzugt den Reim; sein musikalischer Hintergrund ist dürrig. Oft wird es nicht einmal gesungen, sondern gesprochen („sozusagen deklamiert“). Der Inhalt ist zumeist aktuell, die Darstellung realistisch. Der Literaturforscher Zelenin²⁾ hält die Gattung im ganzen für modern, denkt jedoch an eine jahrhundertlange „Vorgeschichte“, an eine Sonderentwicklung aus den Kehrreimen russischer Tanzlieder. Man wird indessen besser als früheste Entstehungszeit den Anfang des 19. Jahrhunderts ansetzen. Dafür spricht auch die typische Verbindung von Ziehharmonika und *častuška*.

¹⁾ Vgl. Ssabanjew: Geschichte der russischen Musik, Leipzig 1926, S. 39f., insbes. S. 45. — Georg Götsch: Gedanken über russisches Musikleben; Die Musikantengilde, Jg. VI, Heft 7, Wolfenbüttel 1928, S. 146ff.

²⁾ D. Zelenin: Das heutige russische Schnaderhüpfli (*častuška*); Zeitschrift für slawische Philologie, Bd. I, Heft 3/4, Leipzig 1925, S. 343ff.

WESTSLAWEN.

(Wenden, Tschechen, Slowaken, Polen.)

Die Volksmusik der westslawischen Stämme ist kulturmorphologisch so recht eigentlich als eine typische Randzone unserer abendländischen Entwicklung zu begreifen. Viel lebhafter als die Ostslawen nehmen diese Völker Anteil an den jüngeren Wandlungen europäischer Kunst- und Volksmusik. Die jahrhundertlange enge politische und kulturelle Verknüpfung mit Deutschland-Österreich erklärt vieles, zum anderen Teile ist auch die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche, teils auch zum Protestantismus, zu berücksichtigen. Als Altschicht finden wir allerwärts eine mittelalterlich-kirchentonale Melodieschicht, die jedoch fast nur noch bei den Slowaken heute breiter in Erscheinung tritt, während Tschechen, Polen und Wenden engeren Anschluß an die deutsche Stilentwicklung seit dem 18. Jahrhundert gefunden haben. Mit diesem musikalischen Sachverhalt stimmt es gut zusammen, daß der westslawische Kreis das mittelalterliche Heldenlied kaum kennt: hier tut sich ein Gegensatz zum Ost-, aber auch zum Südslawentum auf. Die Mehrstimmigkeit ist in selbständigen Formen überhaupt nicht, nur in schwachen Reflexen von Deutschland-Österreich her vorhanden. Textform und Melos bezeugen in ihrer überwiegend regelmäßigen Gestaltung (Strophenbau, Reim, symmetrischer Periodenbau) und in der Vorherrschaft neuzeitlicher Tonarten, vor allem von Dur, die stilbestimmende Kraft jüngerer westlicher Vorbilder. Auf derselben Linie liegt es, wenn das Tanzlied in instrumentalgezeugten Formen des 16.—19. Jahrhunderts beträchtlichen Raum einnimmt.

Angesichts dieser tiefgreifenden Angleichungen hält es schwer, von der musikalischen Substanz her die selbstschöpferischen Wesensformen des westslawischen Liedes zu bestimmen. Aussichtsreicher erscheint der Versuch, von der allgemeinen Bewegtheit ausgehend eine Abgrenzung vorzunehmen. Da zeigt sich zunächst ein tiefgreifender typologischer Unterschied: bei den Westslawen herrscht zum überwiegenden Teile Deszendenzmelos (Formkreis III), nur im Polentum findet sich ein beträchtlicher Einschlag von Schwebemelos (Formkreis I). An musikalischem Lehnsgut tritt der Unterschied zur gemeindeutschen Tonraum- und Klangauffassung (Formkreis II: aufstrebendes Melos) stets sinnfällig zutage.

Wenden.

Am fühlbarsten ist der deutsche Einfluß bei dem slawischen Reststamme der Wenden (heute nur noch in der Oberlausitz), deren Liedweise zum überwiegenden Teil durch die Übernahme deutscher Lied- und Tanztypen des 17.—19. Jahrhunderts gekennzeichnet ist. Selbstverständlich ist eine „Slawi-

sierung“ feststellbar, doch erscheint der melodische Grundstoff im ganzen genommen wenig eigenkräftig¹⁾. Neuzeitliches harmoniegezeugtes Dur und Moll tritt vielfach zutage²⁾; die große Menuettmode des 18. Jahrhunderts hat vielfältige Spuren im Rhythmischen hinterlassen. Nicht selten begegnen auch deutsche Weisen oder Bruchstücke davon mit seltsamen, aber aufschlußreichen „Entgleisungen“ und Verkürzungen, die auf eigenwüchsige Kurzmelodik begrenzten Umfangs und umschreibende Linienbildung hindeuten.

Wendisch. *Jana welika šježa jo. — Eine große Pein ist das.* Mittelteil des deutschen Kinderliedes *Morgen wolln wir Hafer mähen, Alle Vögel sind schon da* usw. mit „Entgleisung“ am Schluß im Sinne mitteltöniger Tonalität.

(Leopold Haupt und Johann Ernst Schmalzer: Volkslieder der Wenden, Bd. II, Grimma 1843, S. 64, Nr. LXV.)

Andantino.

1. Ja - na we - li - ka šje - ža jo, Gaž dwa psi - ja - še - la stej
1. Ei - ne gro - Be Pein ist das, Wenn zwei lie - be Freun - de sind,
A ro - zty - la de - ji - tej: To jo wel - gin šjež - ko.
Und das Schei - den kommt ge - schwind: Gar so schwer, so schwer ist das.
2. Hyšće wětša šježa jo, 2. Eine größ're Pein ist das
Gažli lubka z lubom stej Wenn da zwei Geliebte sind
A roztyla dejetej: Und das Scheiden kommt geschwind:
To k hutšo be rježo. In die Herzen schneidet das.

Deutsch-Wendisch.

Deutsch, Ende des 17. Jahrhunderts. A. Finnländischer Reitermarsch.

Nach G. Brandsch ist der sog. „finnländische“ Reitermarsch eine deutsche Melodie des 17. Jahrhunderts. — Vgl. G. Brandsch: Deutsches Lehnsgut in finnischen Volksweisen; Jahrbuch f. Volksliedforschung, hrsg. von John Meier, Jg. II, Berlin und Leipzig 1930, S. 99. — Der typologische Befund spricht durchaus für diese Annahme.

Wendisch, 19. Jahrhundert. B. *Dobry wečor maćerka! — Guten Abend, Mütterlein!*

(Haupt und Schmalzer: Volkslieder der Wenden, I. Bd., 1841, S. 34, Nr. VI, 2/4.)
Noch stärker umgebildet ist II, Nr. GV mit ähnlich lautendem Text.

In B fallen zunächst die vielfältigen deutschen Auftakte fort, damit die motivischen Ansatzpunkte, die tonräumlich empor-, zeitlich vorgreifen. Getilgt wird fernerhin die agogische Dehnung auf dem Leitton (*cis*²⁾ des 3. Taktes. So verliert die wendische Fassung das zügige Gepräge des deutschen Marschliedes: die Grundbewegung in B ist im ganzen abwärtsgerichtet, im einzelnen pendelnd, raummessend,

¹⁾ In noch stärkerem Maße gelten diese Beobachtungen für das Lied des kleinen Splitterstammes der Kaschuben, dem ich keine Sonderbetrachtung widme. Beispiele bei Ernst Seefried-Gulgowski: Von einem unbekannten Volke in Deutschland. Ein Beitrag zur Volks- und Landeskunde der Kaschubei, Berlin 1911.

²⁾ Der Harmonikalisierung entspricht die Verdrängung des älteren wendischen Instrumentariums — Hackbrett, Dudelsack, Tarakawa (Schalmel), Husla (dreisaitige Geige) — durch „vollständige Orchestermusik“. Vgl. Fr. v. Hellwald: Die Welt der Slawen, Berlin 1890, S. 295.

tetrachordal verstrebt. Die Eröffnung des Nachsatzes (T. 5—6) nimmt nicht das Eingangsmotiv wieder auf (wie in A), sondern bringt eine tonräumliche „Gegenstütze“ in tiefer Lage, durch welche der Raumschwerpunkt *a*¹ verfestigt wird. Daher erscheinen denn auch die beiden Schlußakte von B als Richtungsgegensatz, nicht als Überbietung!

„Do - bry we - čor ma - ćer - ka!
Gu - ten A - bend, Müt - ter - lein!
3 Dže je wa - ša džów - či - čka?
Wo ist eu - er Töch - ter - lein?
5 Trud - laj - du, ta - la - la,
7 Dže je wa - ša džów - či - čka?“
Wo ist eu - er Töch - ter - lein?
8

2. „Moja džówka domach nej“,
Wona je mi wumčela,
Trudlajdu, talala,
Wona je mi wumčela.“

3. Hólčik zawróci konika,
Rajtowaše na kečchow,
Trudlajdu, talala,
Rajtowaše na kečchow.

2. „Tochter ist zu Hause nicht,
In dem dunkeln Grab sie liegt,
Trudlajda, talala,
In dem dunkeln Grab sie liegt.“

3. Bursche wendet's Rößlein um,
Ritt zum Kirchhof still und stumm,
Trudlajdu, talala,
Ritt zum Kirchhof still und stumm.

4. Tsi króe kečchow wobrajtwa,
Na jej rówėku pozasta,
Trudlajdu, talala,
Na jej rówėku pozasta.

5. „Što sy mi ty činila,
Zo sy mi ty wumėela,
Trudlajdu, talala,
Zo sy mi ty wumėela?“

6. „Štoda na tym swječi ću?
Wšitki ludžo na mne su,
Trudlajdu, talala,
Wšitey ludžo na mne su.“

7. Hólėik zawróci konika,
Rajtowaše zasy preč,
Trudlajdu, talala,
Rajtowaše zasy preč.

8. Konik weslje zaskaka,
Hólėik zrudnje zaplaka,
Trudlajdu, talala,
Hólėik zrudnje zaplaka.

9. „Neplaš, neplaš luby mój!
Šak je swječi holcow dosé,
Trudlajdu, talala,
Šak je swječi holcow dosé.“

10. „Holcow je dře swječi dosé,
Ale žana, kajž ty bje,
Trudlajdu, talala,
Ale žana, kajž ty bje.“

4. Dreimal ritt er ringsumher,
Stand am Grabe, seufzte schwer,
Trudlajdu, talala,
Stand am Grabe, seufzte schwer.

5. „Ach, mein Lieb, was kam dir an,
Daß du das mir angetan,
Trudlajdu, talala,
Daß du das mir angetan?“

6. „Was sollt' ich auf dieser Welt,
Wo mir Alles nachgestellt,
Trudlajdu, talala,
Wo wir Alles nachgestellt.“

7. Bursche dreht das Rößlein um,
Reitet fort so still und stumm,
Trudlajdu, talala,
Reitet fort so still und stumm.

8. Rößlein schlägt vor Freuden aus,
Bursche bricht in Weinen aus,
Trudlajdu, talala,
Bursche bricht in Weinen aus,

9. „Weine nicht, du Lieber mein,
Giebt noch viel der Mägdelein,
Trudlajdu, talala,
Giebt noch viel der Mägdelein.“

10. „Wohl giebt's Mädchen mehr als
eins,
Aber, wie du warest, keins,
Trudlajdu, talala,
Aber, wie du warest, keins.“

Die Melodien älteren Stils kommen in ihrer kurzgefaßten, oft umfangs-
begrenzten Art sowie im rhythmischen Bilde litauisch-lettischen, auch
polnischen Weisen recht nahe. Sie sind kirchentonal, oft beschränken sie
sich auf hexachordale Ausschnitte ihres Modus. Kürze, Prägnanz und leicht-
geschürzte, bewegliche Art der wendischen Melodiebildung stehen im Ein-
klang mit dem Charakterbilde, das uns die Volkskunde vom wendischen
Stamme entwirft: ein sorgloses, sanguinisch-heiteres, leichtlebige Völkchen.
Nur in der Oberlausitz fanden Haupt und Schmaler (II, S. 24) auch ernstere
Töne und eine den Kreis des bäuerlichen Alltags übersteigende Dichtung.

Wendisch. *Ceso rjedny žolte 'lósy.* — *Jüngling kämmt die gelben Haare.*
(Haupt und Schmaler, II, Nr. 82.)

Die beiden Anfangstakte umreißen das verfügbare Hexachord (a^1-c^1), T. 3–6
füllen und verdichten in gegensätzlichen Bewegungszügen den abgesteckten Rahmen;
die Schlußgruppe faßt mit rhythmischer Entschiedenheit und unter Betonung der
Haupt-Struktur-Quart g^1-d^1 das Ganze zusammen. Man spürt den gegensätzlichen
Puls des Rhythmus in der Bewegung der Viertel wie auch der Halben.

Moderato.



Ce - so rjed - ny žol - te 'lós - sy, Ce - so rjed - ny žól - te 'lós - sy,
Jüng - ling kämmt die gel - ben Haa - re, Jüngling kämmt die gel - ben Haa - re,



Žol - te 'lósy ku - zer - ka - te.
Gel - be Haa - re, schön - ge - lock - te.

2. |: Stawil na nie wjene zeleny :|
Wjene zeleny, polejowy.

3. |: Wot poleja domacnego :|
Wot rožycki daj drobneje.

4. |: Drobe, drobe, brune kóně :|
Pśece bližej Frankfórdoju,

5. |: Do Frankfórda pśidrowaľ, :|
Stawil kónja na góspozu,

6. |: Sam tam choziľ spo jarmarku :|
Suknju lubce skupujucy.

7. |: Suknja ta jo welgin rjedna, :|
Welgin rjedna, welgin droga.

8. |: Po tolaru lokse plaše, :|
To jo sukno welgin droge.

9. |: Ze žyžim jo šćopowana, :|
Ze somotom bramowana.

2. |: Setzt auf sie das grüne Kränz-
Grünes Kränzelein von Polei. [lein :|

3. |: Grünes Kränzelein von Haus- Po-
Kränzelein von kleinen Röschen [lei :|

4. |: Treibet, treibet, braune Rosse :|
Immer näher hin nach Frankfurt.

5. |: Kam in Frankfurt angetrabet, :|
Stellt die Rosse in den Gasthof.

6. |: Auf dem Markt umher geht selbst
Kauft ein Röcklein für die Liebste. [er :|

7. |: Röcklein war gar wunderschöne, :|
Aber auch entsetzlich teuer.

8. |: Einen Taler gilt die Elle, :|
Dieses Tuch, es ist sehr teuer.

9. |: Schön gesteppt ist es mit Seide, :|
Und mit Sammet schön verbrämt.

Tschechen.

Der Stoff- und Stimmungskreis des tschechischen Liedes ist bäuerlich.
Hauffens vortreffliche Schilderung¹⁾ mag ihn umreißen: „Sie (die Tschechen)
sind ein ausgesprochen ackerbaureibender Stamm und die Landwirtschaft
bildet auch den Mittelpunkt ihrer Volkslieder, den Rahmen und Hintergrund
ihrer Liebeslieder; sie leiht ihre Gegenstände für die Bilder und Vergleiche
her, sie gibt den Natureingang und die Bezeichnung für den Wechsel der
Jahreszeiten. Das Pflügen, Schneiden und Jäten, daneben wohl auch das
Gänseweiden und statt des deutschen Weins, das ‚rote‘ Bier kehrt immer
wieder“. Inzwischen hat die Industrialisierung und Proletarisierung des
Tschechenvolks fraglos Fortschritt gemacht, aber im ganzen tritt noch immer
in den tschechischen Liedern, wie Hauffen sagt, ein geschichtsloses, un-
problematisches, etwas einförmiges Landleben entgegen. „Keine großen
Leidenschaften, kein lauter Jubel, aber auch keine Not und Armut. Leicht
ist der Erwerb, anspruchslos der Genuß. Es fehlt die düstere Trostlo-
sigkeit der russischen, die strenge poetische Gerechtigkeit der germani-
schen Lieder“. A. Helfert und O. Hostinsky²⁾ rühmen Vielseitig-
keit und Lebendigkeit der Empfindungs-Stufenleiter im lyrischen Lied
Böhmens, die allerdings doch vorwiegend dem Stimmungspol des Munter-
Heiteren, Beweglichen zustrebt. Es ist — historisch gesehen — der Dur-

¹⁾ Adolf Hauffen: Das deutsche Volkslied in Österreich-Ungarn; Zeitschr. d.
Vereins f. Volksk., 4. Jg., 1894, S. 32f.

²⁾ A. Helfert und Ottokar Hostinsky: Volkslied und Tanz der Slawen; Die
östr.-ungar. Monarchie in Wort u. Bild, 1. Abt., Böhmen, Wien 1894, S. 467.

Grundakkord des 18. Jahrhunderts, der dem böhmischen Liede—in erster Linie dem tschechischen—seine Tönung leiht. Moll und Kirchentöne und überhaupt ältere, charaktervolle Melodik ist noch eher im Mährischen vertreten, das ja auch landschaftlich-stammesmäßig mehr Bodenständigkeit zeigt.

Auch in den ländlichen Familien Böhmens pflegt man die Instrumentalmusik, etwa auf Geige, Klarinette, Flügelhorn; fast jedes Dorf hat seine Musikbande. In den angrenzenden Ländern waren und sind noch die „böhmischen Musikanten“ geschätzt¹⁾.

Im böhmischen Lied spiegelt sich hauptsächlich deutsches, zum Teil wohl auch westeuropäisches Stilgut des 18. Jahrhunderts. In den vorangehenden Jahrhunderten kann es kaum sehr viel anders gewesen sein. *Christ ist erstanden*, die Elsleinweise wanderten im 15. Jahrhundert von Deutschland nach Böhmen (vgl. S. 33, 133 f.). Krejčí und Hauffen haben auf gemeinsame (jüngere) Balladenstoffe hingewiesen wie: *Maria hilft einer Sünderin in den Himmel*, *Die Höllestraße der dritten bösen Schwester*, *Die Königslocher, die als Magd in einem Wirtshaus dient*, *Die Liebesprobe*, *Der Habersack in der Mühle*, *Die Mordeltern*. In der Ursprungsfrage, die Krejčí offen läßt, entscheidet sich Hauffen völlig zutreffend für Deutschland: „Alle diese Balladen sind in Deutschland seit Jahrhunderten bekannt, für alle entferntesten Winkel deutschen Bodens nachgewiesen, so daß die Möglichkeit einer tschechischen Abstammung für sie unbedingt zurückgewiesen werden muß.“

In noch höherem Maße gelten diese Beobachtungen für die Melodien (nicht nur der an Zahl zurücktretenden Balladen, sondern vor allem für die lyrische Liedweise und das Tanzlied). Breiten Niederschlag fanden die Modetänze des Spätbarock, vor allem das Menuett, das schon bald nach seinem Aufkommen, Ende des 17. Jahrhunderts, nach Böhmen gelangt sein muß und als „minet“ auch zu den Tanzböden abgelegener Dörfer vordrang. Ihm folgte der Ländler mit seinen typischen Instrumentalisen auf dem Fuße. So erklärt sich eine gewisse Einförmigkeit des rhythmischen Bildes. Zahlreiche Gesellschafts-, Trink- und Kinderlieder, auch Schullieder des 18. und 19. Jahrhunderts fanden in Böhmen Aufnahme, wurden tschechisiert. Es hält nicht schwer, in den Drucksammlungen durchschnittlich ein halbes Dutzend unterschiedlicher Lesarten zu jedem dieser deutschen Ausgangstypen nachzuweisen. Noch sehr viel größer wäre diese Zahl, wollte man die einzelnen zerstreuten und in neue Zusammenhänge eingebetteten Elemente aufspüren. So ist das melodische „Vokabularium“, der Motivschatz des tschechischen Liedes zum allergrößten Teil deutschen Ursprungs. An besonders beliebten, vielfach abgewandelten Melodien nenne ich *Stieglitz*, *Stieglitz* bzw. *Kuckuck*, *Ich hab ein kleines Hüttchen nur* (*Steh ich in finst'rer Mitternacht*), *Ča done* (*Dessauer Marsch*), *Ich nehm mein Gläschen in die Hand* (*Hinterm Ofen*), *Taler, Taler* (*Valer Noah*, *Was kann einen mehr ergötzen* usw.), *Da drunten in jenem Tale*, *Der Sandmann ist da*, *Der Mai ist gekommen*, *Fahret hin, fahret hin* (*Hänschen klein*), *Lott ist tot*, *Mariechen saß auf einem Stein* (*Die Anna saß am Breitenstein*), *Travaro, der Sommer der ist do* (*Summ, summ, summ*, *A a a*, *der Winter der ist da*), *Jetzt gang i ans Brünnele*, *Morgen wolln wir Hafer mahn* (*Alle Vögel sind schon da*).

¹⁾ Vgl. Fr. von Hellwald: *Die Welt der Slawen*, Berlin 1890, S. 96.

Deutsch — Tschechisch.

Schwäbisch, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. A. *Jetzt gang i ans Brünnele*, 1825^{*} (Erk.-Böhme: D. Ldh. I, Nr. 203a; nach der Fassung bei Silcher: *Volkslieder für Männerstimmen* I, Nr. 6, 1825. — Text nach K. H. Prahl vor 1806 entstanden. Vgl. auch *Des Knaben Wunderhorn* 1808 und *Kriegs- und Volkslieder*, 1824. — M. Friedländer: *Kritisches Kommerzbuch*, 3. Aufl., Leipzig 1911, S. 198 Anm.)

B. *Jetzt gang i ans Brünnele*. (Ernst Meier: *Schwäbische Volkslieder*, Berlin 1855, S. 420f., Nr. 17, I. — Melodie wahrscheinlich älter und ursprünglicher als Silchers wohl etwas überarbeitete Fassung.)

C. *Jetzt gang i ans Brünnele*. (E. Meier, l. c. Nr. 17, II; mit dem Zusatz: „Das Volk singt fast überall noch folgende einfachere Weise.“)

Tschechisch, 19. Jahrhundert. D. *Jaké je to kořeníčko kapradí?* — *Wie schmeckt denn Walpurgiskraut?*

(A. Jan Svoboda: *Dítě Vlasti Sbíрка 100 českých národních písní*, Prag o. J., Nr. 96.)

E. *Nad Pušperkem*. — *Über Puschberg liegt ein Hügel*.

(Karl Jaromir Erben: *Prostonárodní české písně a říkadla*, Prag 1886, Nr. 413.)

F. *Jaky je to kořeníčko kapradí?* (wie D).

(Karl J. Erben: *Prostonárodní* usw., Nr. 171.)

Innig und wehmütig.

A. *Jetzt gang i ans Brün - ne - le, trink a - ber net,*
Innig und wehmütig.

B. *Jetzt gang i an's Brün - ne - le, trink' a - ber nit;*

C. *Jetzt gang i an's Brün - ne - le, trink' a - ber net;*

D. *Ja - ké je to ko - fe - ní - čko ka - pra - dí?*
Wie schmeckt denn Wal - pur - gis - kraut, das Wür - ze - lein?

E. *Nad Puš - per - kem ten vr - šo - ček ze - le - ná se,*
Ü - ber Pusch - berg liegt ein Hü - gel, der ist so grün,

F. *Ja - ky je to ko - fe - ní - čko ka - pra - dí?*

5 6 7

A jetz gang i ans Brün - ne - le, trink a - ber net,

B jetzt gang i an's Brün - ne - le, trink' a - ber nit;

C jetzt gang i an's Brün - ne - le, trink' a - ber net;

D po - ve - zou tě má pa - nen - ko do Pra - hy;
Dich führ' ich, mein Jüng - fer - chen, nach Prag hin - ein.

E na nēm se - dí vla - šfo vi - čka, o - zej - vá - se:
Dar - auf sitzt ein Schwäl - be - lein und zwit - schert mir zu:

F po - ve - zou tě, má pa - nen - ko, do Pra - hy;

Sa 9 10 11 12

A do such i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber net,

B da such i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber nit;

C da such' i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber net;

D po - ve - zou tě, má mi - lá, kdes' jak ži - va ne - by - la,
Dich führ' ich, mein Lieb - chen du, Wo du nie warst, hin im Nu,

E já tam pá - jdu po - slou - cha - ti,
Und ich geh' hin, lau - sche dem Lied,

F po - ve - zou tě, má mi - kdes' jak ži - va ne - by - la,

12a 13 14 15 16

A do such i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber net.

B da such i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber nit.

C da such i mein herz - tau - si - ge Schatz, find'n a - ber net.

D po - ve - zou tě má pa - nen - ko do Pra - hy;
Dich führ' ich, mein Jüng - fer - chen, nach Prag hin - ein!

E co mi bu - de vla - šfo - vi - čka po - vi - da - ti.
Hö - re, was mir sa - gen wird das Schwäl - be - lein klein.

F po - ve - zou tě, má pa - nen - ko, do Pra - hy.

Takt	Deutsch (A, B, C)	Tschechisch (D, E, F)
	Umfang d^1-e^2 : None.	Umfang (in D und E) jis^1-e^2 : Sept. (In F T. 9 kommt das Gipfeltetrachord g^2-d^2 hinzu.) Verdichtung.
	Emporgreifendes Melos.	Abwärtsgerichtete Bewegung.
	Flachrunde Bewegungszüge.	Eckiges Pendelmelos.
	Aufbau im Dreiklang (Terzschichtung mit anspringender Unterquart d^1).	Tetrachordaler Aufbau.
	Schichttonalität mit beweglichem Schwerpunkt.	Durchmessen des Tonraums von fester tonräumlicher Mitte (h^1).
0 u. 4	Auftakte.	Auftaktlos.
8a und 12a	Stark gedehnte Generalauftakte.	Auftaktlos.
	Dreischlägiger Takt mit agogischer Dehnung der meisten Hauptschwerpunkte und auftaktiger Binnengliederung.	Zweischlägiger Takt. Gezählte, messende Rhythmik.

Tschechisch, 19. Jahrhundert. *Neříkej, má panenka. — Sag es nicht, liebes Mädchen.*

(Melodie u. Übersetzung nach Helfert-Hostinsky, l. c. S. 475.)

Die Liedweise bildet ein typisches Beispiel dafür, wie aus deutschem Grundstoff — hier vermutlich *Stieglitz*, *Stieglitz* bzw. *Kuckuck* — durch fortschreitende Variantenbildung schließlich ein „neues“ Melodiegebilde entsteht. Nur in den Takten 5—6 und 9—12 schimmert noch das deutsch-österreichische Vorbild hindurch. Leider muß ich es mir versagen, die Fülle der übrigen ermittelten Varianten und „Zwischenstufen“ hier anzuführen; ich verweise auf K. J. Erbens Sammlung von 1886, Nrn. 54, 145, 177, ferner auf Rittersberg, 1825, Nr. 122 und A. J. Svoboda, *Dítě Vlasti*, Prag o. J., Nr. 62. — Man beachte die tetrachordale Fügung (= Tschechisierung), andererseits aber die nach deutschen Vorbildern gestaltete Architektonik (formale Abrundung). Der Melodietypus sowie die ihm eigene dreiteilige Kurzform mit devisenartig beginnendem und schließendem Grundmotiv finden sich übrigens bei allen Westslawen. Vgl. etwa die Zusammenstellung der polnischen Lesarten bei Adolf Chybinski: Über die Methoden des Sammelns und Ordners von Volksmelodien, Lemberg 1928, Tabelle 2.

Allegro.

Ne - ři - kej, má pa - nen - ko, ne - ři - kej nie.
Sag' es nicht, lie - bes Mäd - chen, Sag' es ja nicht,

že jsme spo - lu mlu - vi - li, ne - ři - kej nie;
Daß ich dich ge - spro - chen hab', Sag' es ja nicht;

že jsme spo - lu stá - va - li, hu - bič - ky si dá - va - li,
Daß wir im Ver-trau'n plauschten, Heim-lich Kuß um Kuß tauschten,

ne - ři - kej, má pa - nen - ko, ne - ři - kej nie.
Sag' es nicht, lie - bes Mäd - chen, Sag' es ja nicht.

Wie schon Ottokar Hostinsky¹⁾ feststellen konnte, überwiegt im tschechischen Lied der fallende Rhythmus. Bedeutsam ist die Formkraft des Wortakzents, der im Tschechischen ausnahmslos auf der ersten Silbe ruht. Einige statistische Erhebungen Hostinskys über die Eingangsrhythmen verdienen Beachtung: „In der bis jetzt größten Melodiesammlung K. J. Erbens (1861) beginnen unter 800 Nummern ganze 98,5% auf dem schweren Taktteil (ohne Auftakt) und nur 1,5% mit dem leichten Taktteil (mit Auftakt). Stichproben aus den Sammlungen deutscher Volkslieder dagegen zeigten beiläufig 75% steigende Anfangsrhythmen (mit Auftakt), 25% fallende

¹⁾ Ottokar Hostinsky: Mitteilungen über das tschechische Volkslied in Böhmen und Mähren; III. KIMG, Wien 1909, S. 269.

(ohne Auftakt). Ebenso erklären sich andere rhythmische Eigentümlichkeiten der tschechischen Volksmelodien durch das völlige Auseinanderfallen von Akzent und Länge in der Sprache.“

Nach Hostinskys Ermittlungen (l. c. S. 269) findet sich in der erwähnten Erbenschen Sammlung zu etwa drei Fünfteln dreiteiliger, bei kaum zwei Fünfteln der Lieder zweiteiliger Takt. Dieses Ergebnis läßt sich stilgeschichtlich erklären: seit dem 17., vor allem aber dem 18. Jahrhundert übernimmt das tschechische Lied eine Fülle von mittel- und westeuropäischen „Airs“ und Menuetts im dreischlägigen Takt! Auch die tonalen Verhältnisse (überwiegend Dur, etwa 85,5%, gegenüber 14,5% Moll, nur geringfügige Spuren der Kirchentöne) sind unmißverständlich.

Wenn man von ein paar mittelalterlichen Linien absieht, so ist die Hauptmasse der tschechischen Liedweisen motivisch geformt, die ältere Schicht noch im Stile des 17. Jahrhunderts mit Quart- und Quintversetzungen, die jüngere mehr mit Sekund- und Terzsequenzen. Der Gesamtaufbau ist in entsprechender Weise formal geschlossen, architektonisch durchgebildet. Besonders beliebt ist eine zweiteilige Reprisesform mit durchführungs- oder fortspinnungsartiger Eröffnung nach dem ersten Doppelstrich und formaler Schlußabrundung durch Rückgriff auf das Eingangsmotiv.

Tschechisch, vermutlich 17. Jahrhundert. *Ja mou panenku znám. — Kenn' mein Liebchen so fein.*

(Johann Ritter v. Rittersberg: *České Národnj Pjsné*, Prag 1825, Nr. 206.)

Die Quartversetzung des Eröffnungsgliedes — die übrigens bei einer ganzen Gruppe böhmischer Lieder die Regel bildet — deutet auf den Einflußbereich des deutschen Frühbarock (17. Jahrhundert) hin. Im zweiten Teil der Melodie knüpft sich die Verbindung zwischen den beiden Haupttetrachorden d^2-a^1 und g^2-d^2 : Ausfüllung und Überstreichung des verfügbaren Raumes im Abwärtszug. Man beachte den motivisch-architektonischen Aufbau der Melodieglieder: $a, a^4; \alpha, \alpha, a$.

Ja mou pa - nen - ku znám, Že ji mi - lu - ji sám;
Kenn' mein Lieb - chen so fein, Weiß, ich lieb' sie al - lein;

Že mě ji lou - dě - ji, Co za nj cho - dě - ji,
Fol - gen die Bur - schen ihr, Lok - ken sie, schmei - cheln ihr,

Na to zho - la ned - bám.
Mir soll's ei - ner - lei sein.

Slowaken.

Ursprünglicher, altertümlicher erscheint das slowakische Lied in seinem musikalischen Hauptbestand. Kirchentöne und rhythmische Vielfalt, Synkopen, Taktwechsel sind einige der hervorragendsten Kennzeichen dieser Altschicht. Sicherlich wurzelt die kirchentonale Bildung vieler Gesänge in der Gregorianik. Typisch sind vor allem die Hirten- und Räubergesänge (valaská- oder detvanská-Lieder) im Parlando-Rhythmus und *Sol*-Modus, die langgezogenen, bei der Feldarbeit gesungenen Graslieder, die leidenschaftlich-blutvollen Liebesgesänge. Südmährische und slowakische Balladen haben mancherlei Berührungspunkte. Das Tanzlied tritt an Häufigkeit und Bedeutung hinter den übrigen Gattungen zurück. Ländliche Brauchtums- gesänge sind reich an reizvollen Archaismen. Weitaus stärker als bei den anderen westslawischen Stämmen tritt der *Fa*-Modus — rein sowie auch in Verbindung mit *Do*- und *Moll*-Leiter — in Erscheinung. Die freizügige Art, mit der das Tritonusgebiet überstrichen, der Tritonus wohl auch als kadenzierender Schritt gelegentlich hervorgehoben wird, weist auf das hohe Alter dieser vom kirchentonalen Lydisch gewiß kaum beeinflussten Schicht hin. Ihre hirtenhafte Grundlage und der Zusammenhang mit der (heute noch geblasenen) Rindentrompete lassen sich mit besonderer Anschaulichkeit an einigen Liedern ablesen, die zur erhöhten Quarte noch die kleine Sept — also einen weiteren Ton der „Alphornleiter“ — hinzufügen. Man vergleiche die nachstehende tabellarische Übersicht (nach Slovenské Spevy, 1880) von *fa*-haltigen Liedern sowie das nächste Beispiel.

Reiner <i>Fa</i> -Modus	<i>Fa</i> -Modus mit kadenzierendem Tritonuschritt	<i>Fa</i> -Modus mit <i>Do</i> -Einschlägen	<i>Fa-Do-Sol</i> -Modus	<i>Fa</i> -Modus mit <i>Moll</i> gemischt	<i>Fa-Do-Moll</i>
77. 134. 183. 199. 206. 225. 227. 249. 250. 342. 367. 369. 463. 496. 505. 510. 523. 540. 546.	336 (mit kl. Sept) (579 <i>Fa</i> u. <i>Do</i>)	85. 275. 557. 579.	560. (<i>Fa-Sol</i> - Modus 336)	313. 431.	70.

Deutsch — Slowakisch.

Deutsch-Lothringisch. A. *Es steht ein Lind in jenem Tal.*
(Louis Pinck: Verklingende Weisen I, Metz 1926, S. 255. Rhythmisierung — bei Pinck durchlaufender $\frac{3}{4}$ -Takt — berichtigt.)
Slowakisch. B. *Šiel vojaček na vojnu sám. — In den Krieg zog ein Soldat.*
(Slovenské Spevy, 1880, Nr. 336.)

Der Stoff ist das altdeutsche, schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts bezeugte Lied „Liebesprobe“. Die slowakische Darstellung ist gedrungener, realistischer, wie zumeist im slawischen Kreise.

Von den verschiedenen älteren und neueren Liedweisen zu unserem Texte kommt, soviel ich sehe, nur die lothringische, von Pinck aufgezeichnete Lesart als Vorbild der slowakischen Weise in Betracht. Die lydische — aus *Fa*- und *Do*-Modus gemischte — Tonart der (wenigstens im Grundriß) zweifellos sehr alten, im klassischen „Rückzugsgebiete“ dicht an der Sprachgrenze erhaltenen Melodie A wandelt sich in B zum reinen *Fa*-Modus mit „Alphorn-Sept“.

$\text{♩} = 63.$

A

B

2. Keď už bolo sedem rôčkov,
žalo dievča za potôčkom;
keď našalo, naviazalo,
dokola sa obzeralo.

3. Videla tam stáť vojaka,
svoj-milého kamaráta.
„Čo milý na vojne delá,
že sa domov nepoberá?“

4. „Tvoj milý sa už oženil,
a ja som mu na svadbe byl.
Čo odkážeš, Andulenska,
moja verná frajerenka?“

5. „Odkážem mu toľko zdraví,
jako na tej lúke trávy;
nech mu Boh dá toľko šťastia,
koľko na tej hore listia.“

6. „Dobre ty máš, Andulenska,
že si na mňa nič neriekla.
Z vojny sa idem vymeniť
a idem sa domov ženiť.“

2. Sieben Jahre war'n vergangen
Hinterm Bächlein mäht' das Mägdlein.
Hat gemäht, das Gras gebündelt,
Und sie schaut sich um im Kreise.

3. Einen Reiter sah sie stehen,
Ihren lieben Kameraden.
„Was tut denn im Krieg mein Liebster,
Daß er nicht nach Haus zurückkehrt?“

4. „Schon verheiratet ist dein Liebster,
Und ich war bei seiner Hochzeit.
Was bestellst du, Andulenska,
Treuerliebte, ihm zu sagen?“

5. „Wünsche ihm soviel Gesundheit,
Als auf dieser Wiese Gras ist;
Soviel Glück mög' Gott ihm geben,
Als auf diesem Hügel Blätter.“

6. „Wohlgesprochen, Andulenska,
Daß du mir nichts Schlechtes wünschtest.
Los vom Kriege werd' ich kommen,
Bald ist unser Bund geschlossen.“

Eine etwas jüngere Schicht mit eigentümlichen tonalen und motivischen Rückungen (Transpositionen) dürfte auf deutsche (geistliche und weltliche) Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurückgehen: vermutlich wirkte der deutsche Protestantismus als Mittler. (Ein ansehnlicher Teil der Slowaken ist protestantisch). Die Tänze des 18./19. Jahrhunderts, vor allem Menuett und deutscher Dreher, sind allerdings ziemlich selten als Vorbilder anzutreffen. Etwas häufiger findet sich das deutsche Kinder- und Schullied des 18./19. Jahrhunderts in typisch „eckigen“ und tetrachordalisierten Umformungen. Als Beispiel diene *Morgen woln wir Hafer mahn* (Alle Vogel sind schon da):

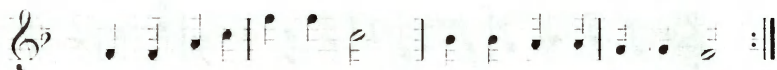
Slowakisch. *Zelená sa bučina*. — *Es ergrünt der Buchenwald*.
(Slovenské Spevy, Turk Sv. Martin 1880, Nr. 73.)



Ze - le - ná sa bu - či - na, spe - vom hu - či do - li - na.
ja sa pus - tım po zbo - ji, nech si ba - ča sám do - ji.
Es er - grünt der Bu - chenwald, Und im Sang er - klingt das Tal.
Auf, zu den Re - bel - len geht's! Mag der Hü - ter mel - ken selbst!



Do zbo - ja sa, chlapei, majme, Ov - ce s bačom za - ne - chaj - me!
Hal - ten wir zu - sam - men, Jun - gen, Laßt die Scha - fe samt dem Hü - ter!



Sem ten va - trál, sem ho - daj, A va - laš - ku pri - chy - staj.
Gib den Feu - er - schür - stab her, Halt' die Schä - fer - axt!) be - reit!

Recht fühlbar sind die Einwirkungen des älteren und neueren ungarischen Bauernliedes. Zwar ist der slowakischen Rhythmik die ungewöhnliche Betonungsschärfe der neuungarischen Spaltrhythmen fremd, aber bis zu einem gewissen Grade haben doch Angleichungen an magyarische Art stattgefunden. Außer den typischen Spaltrhythmen übernahmen slowakische Melodien den pentatonischen Umriß und die ausgeprägte Kadenzierung in Zweitaktgruppen. Die Slowakisierung bedeutet zumeist eine gewisse Entschärfung, auch Überbrückung der magyarischen Zwei-Zonen-Einteilung.

Ungarisch — Slowakisch.

A. Ungarisch. *Ninesen szebb a magyar lány nál*. — *Schöner nichts als Ungar-mädel*.

(Béla Bartók: Das ungarische Volkslied, 1925, Nr. 79, deutsche Übersetzung von Hedwig Lüdeke.)

¹⁾ Schäferstab mit axtartigem Griff.

1661708



1. Nín - esen szebb a ma - gyar lány nál, Vé - kony kar - csu dē - rē - ká - nál;
1. Schö - ner nichts als Un - gar - mä - del, Wie das Schilfrohr rank und e - del,



O - lyan vékony, de mint a nád - szál, Ma - ga jár a le - gény u - tán.
Schlank wie Rohr, das an U - fers Rand steht, Wenn sie selbst den Burschen nach - geht.

2. Maga mondja a legénynek,
Válassza szeretőjének.
— Jó van, kis lány, én nem bánom,
Csak az anyád ne sajnáljon.

3. Még az anyja nem is tudja,
Hogy a lyánya milyen csalfa.
Maj megtudja nemsokára,
Legény jár az udvarába.

2. Selber sagt sie zu dem Knaben:
„Willst du mich als Liebchen haben?“
— Gut! klein' Mädel, ich will es wagen,
Doch was wird die Mutter sagen!

3. 's wird der Mutter nicht bekannt
sein,
Welch ein Schelm ihr kleines Mägdlein,
Bald kommt's, daß ihr die Mär herein -
weht,
Daß ein Bursch hier aus- und eingeht.

B. Slowakisch. *Jaj, Bože, moj, smutnej žene!* — *Weh, o weh, ich armes Weiblein!*

(B. Bartók: Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker; Ungar. Bibl., 1. Reihe, Heft 20, 1935, S. 35, Nr. 5.)



Jaj, Bo - že moj, smut - nej že - ne! Stra - ti - la som cie - ka v se - ne.
Weh, o weh, ich ar - mes Weib - lein! Hab' im Heu ver - lor'n mein Zick - lein.



Čo mne moj muž ri - kať ba - de, Keď si cie - ku py - tat ba - de?
Ach, was wird mein Mann nun sa - gen, Wird er nach dem Zick - lein fra - gen?

Polen.

Im polnischen Liede spiegelt sich zunächst die kulturgeographische Lage - rung des polnischen Volkstums. Mehr noch als bei den übrigen westslawischen Stämmen ist es eine Mittlerstellung. Einen ziemlich verbreiteten kurzmelodischen, sozusagen aphoristisch anmutenden Melodietyp hat das polnische Lied mit dem litauischen gemeinsam. Lockerer ist die Verbindung mit dem ostslawischen Musikdialekt. Die breiteste Berührungsfläche öffnet sich nach Westen, zur Gregorianik, zum deutschen Lied und zur deutschen Kunstmusik. An Lehngrut deutschen Ursprungs ist das Gesellschaftslied vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, auch das neuere Schullied häufiger vertreten.

Als eine der vielen typischen Umbildungen führe ich die polnische Fassung von *Weißt du wieviel Sternlein stehen?* (Text von Wilhelm Hey, 1836) an:

Polnisch. *Ja do lasa nie pojedę. — In den Wald will ich nicht fahren.*
(Juliusz Roger: *Piesni Ludu Polskiego w Gornym Szląsku*, Breslau 1863, Nr. 74.)



{ Ja do la - sa nie po - ja - dę, drze - wa rą - bać nie bę - dę; }
{ Bo tam wle - sie jest my - sli - wiec, ten - by mi wziął sie - kie - re. }
{ In den Wald will ich nicht fah - ren, Will kein Holz mehr hak - ken dort; }
{ Denn im Wald da ist ein Jä - ger, Der nähm' mir die Axt bald fort. }



sie - kie - re - czkę, za dwa twa - rde, to - po - rzy - sko za - ta - lar;
Nähm' die Axt mir Und den Axt - stiel, Der 'nen Ta - ler ko - stet gut.



ja u - bo - gi pa - ro - be - czek, ja - bym o nie o - sza - lał.
Und ich ar - mes klei - nes Wichtlein Tüt ver - lie - ren Kopf und Mut.

Schon seit dem Ausgang des Mittelalters erstreben polnische Komponisten eine gewisse Selbständigkeit kunstmusikalischen Schaffens im Anschluß an die Formen und Mittel der abendländischen Stilgeschichte. So ist denn auch der Einfluß des polnischen Kunstliedes auf den Volksgesang nicht gering einzuschätzen. Etwa seit dem 18. Jahrhundert gibt es ein „volkstümliches Kunstlied“.

Unter den polnischen Liedgattungen steht das Tanzlied mit ausgeprägten Typen wie Krakowiak, Kujawiak, Ksebka, Odsibka, Oberek, Wiatrak und Owczarek obenan. Eine gewisse Durchsetzung des Vokalmelos mit Instrumentalisten ist als natürliche Folgeerscheinung zu verbuchen. Bei den Krakusen besteht die typische Dorfmusik aus Violine und Baßgeige, im Gebirge aus Dudelsack und Hirtenflöte (Swirala), in Masuren aus Geige und Cymbal. Letztlich ist der engere Zusammenhang zwischen vokaler und instrumentaler Musik hier wie auch im übrigen Westslawentum Ausdruck jahrhundertelanger Verbundenheit mit deutscher Musikkultur. Die Krakowiaki sind halb gesprochene halb gesungene Zwei- oder Vierzeiler, die der Vortänzer beim Tanze improvisiert¹⁾. Eine junge höfisch-barocke Prägung rein instrumentaler Art ist die festliche Polonaise. Die ausgeprägt nationalen Tanztypen der polnischen Volks- und Spielmannsmusik wirkten seit der Barockzeit gelegentlich auf deutsche Kunstmusik zurück, noch stärkeren Widerhall fanden sie bei baltfinnischen und schwedischen Volksmusikanten. Die Gemeinsamkeiten zwischen polnischer und böhmischer Volksmusik, die Alicja Simon²⁾ verzeichnet — lebhafte Bewegungen, Vorliebe für Dur,

¹⁾ Fr. v. Hellwald: *Die Welt der Slawen*, Berlin 1890, S. 300.

²⁾ Alicja Simon: *Polnische Elemente in der deutschen Musik ...*, Diss. Zürich 1916, S. 84.

enger Zusammenhang von vokaler und instrumentaler Melodik — sind durchaus nur als Ergebnisse ähnlicher kulturgeographischer Lagerung zu werten. Bei näherem Zusehen wird man freilich tiefergreifende, im Wesen der beiden Volkstümer selbst wurzelnde Unterschiede nicht übersehen können. Tänze im geraden Takt sind der Krakowiak, fernerhin Tänze der Flößer, Schmiede, Springtänze usw. Im ungeraden Takt halten sich Polonaise, Mazur, Oberek, Kujawiak, Polka-Mazurka. Im ganzen genommen überwiegt also der ungerade Rhythmus. Czar und Rej sind altdeutschen Ursprungs: Zeuner und Reigen. Bekanntlich rühren auch viele frühe Aufzeichnungen polnischer Tänze von Deutschen her: Christoph Loeffelholz aus Nürnberg, Matthias Waissel aus Bartenstein (Preußen), August Nörmiger aus Dresden u. a.¹⁾.

Deutsche Spielleute und Stadtmusikanten wirkten seit dem Ausgang des Mittelalters in Galizien, deutsche Musiker schufen am polnischen Königshof, deutscher Kirchengesang übte tiefgehenden Einfluß auf die polnische Kirchenmusik und weiterwirkend auf das geistliche Volkslied²⁾. In einem von deutscher Sakralmusik durchwirkten Kreise entstand das polnische Nationallied von der Gottesgebälerin (Bogurodzica).

Polnisch. Geistliches Lied. *Stawny imienia Boga miłośniku. — Du großer Anbeter Gottes.*

(Oskar Kolberg: *Lud*, Serya XXIII, Krakau 1890, Nr. 60, S. 103.)

Jodlerartig schwebendes Melos.



1. { Sła - wny i - mie - nia Bo - ga mi - lo - śni - ku, }
{ mę - żny za - wia - rę świe - tą mę - czen - ni - ku, }



dla wie - cznej zapła - ty, nie swa - żasz na kra - ty że - la - zne.

2. Tyś jest od ognia szczególna zasłona,
Ciebie świat wielbi i ma za Patrona.

Zagaszaj pożary
kto Cię z dobrej wiary
zawola.

1. Du großer Anbeter Gottes,
Du männlicher Märtyrer des heiligen Glaubens,
Des ewigen Lohnes wegen
Schmiedest Du einen nicht
In eiserne Fesseln.

¹⁾ Vgl. Tobias Norlind: *Zur Geschichte des polnischen Tanzes*; SIMG XII, 1911, S. 501 ff. — J. Müller-Blattau: *Zur Erforschung des ostpreussischen Volksliedes*; *Schriften der Königsberger Gelehrten Ges., Geisteswiss. Kl.*, 11. Jahr, Heft 2, Halle 1934, S. 43 ff.

²⁾ Raimund Friedrich Kaendl: *Die Deutschen in Galizien und in der Bukowina*; *Angewandte Geographie*, IV. Serie, Heft 11, S. 79, 86 f.

2. Du bist die Rettung aller vor dem Feuer,
Dir huldigt die Welt, und du bist ihr Schutzherr.
Rette den vor dem Feuer,
Der dich aus tiefem Glauben
Anruft.

Auch viele Erzählstoffe sind von Westen her zugewandert; mit ihnen kamen formale Züge wie Reim und Strophengliederung. Nicht sehr charakteristisch vertreten ist die Ballade, deren Melos oft eigenartig ins Lyrisch-Kantabile hinüberspielt, ganz schwach nur ist das historisch-epische Lied ausgebildet; auch ihm fehlt, wie schon A. Simon (l. c. S. 74) bemerkte, das ausgesprochen rezitativartige Element.

Um so reicher blüht die lyrische Volksdichtung, die schon Fr. v. Hellwald (l. c. S. 385) treffend die zarteste der slawischen Stämme nennt. Auch die Brauchtumslieder, z. B. die anmutigen Märlieder (Majowki) leben durchaus im lyrischen Bereiche. Oft löst sich überhaupt das Melos von der engen Bindung an das Textliche. Wir finden am Anfang und Schluß, auch in der Mitte der Lieder häufig Ausrufe wie hop, hej oder freie Einschaltungen bedeutungsloser Silben wie dana. Verschiedentlich stimmt der polnische Bauer ganze Melodien (Vokalisieren) auf solche bedeutungslosen Worte wie hej oli, dana usw. an. Sprachlicher und melischer Rhythmus stimmen überein in der Vorliebe für klingende weibliche Endungen. Auch kehren die der polnischen Sprache eigentümlichen Akzentverschiebungen und -dehnungen im Gesange wieder (irrationale, schwebende Agogik). Diese Merkmale scheinen übrigens nicht schlechterdings gemeinpolnisch zu sein, sondern zum Teil landschaftsgebunden. So hören wir von einem schärferen Hervortreten der Akzente im Umkreise von Krakau (A. Simon, S. 82).

Der Melodiestil läßt sich kaum auf eine oder wenige Formeln bringen. Mehrschichtigkeit, Mehrgesetzlichkeit ist unverkennbar. Nicht nur überlagern und durchdringen Stilschichten verschiedenen Alters einander: die Mannigfaltigkeit verstärkt sich durch die Beteiligung zweier wurzelhaft verschiedener Formkreise (I und III, Schweb- und Deszendenzmelos). In einer ziemlich weit verbreiteten Stilschicht neueren Ursprungs erscheint, wie auch im Böhmischen, die Durtonart bevorzugt. Doch gibt es ausgeprägte landschaftliche Mollgebiete. Unter den älteren, kirchentonalen Weisen ist die Häufigkeit des Mixolydischen, vor allem aber des Lydischen bemerkenswert. Es scheint, daß im *Fa*-Modus noch heidnisches, vorgregorianisches Melos nachklingt. Überbleibsel einer anderen, kaum minder alten Melodischicht birgt ein auch textlich urtümlicher Hochzeitsgesang (chmiel = Hopfen), der sich im pentatonischen Hexachord bewegt.

Polnischer Hochzeitsgesang. *Oj chmielu, chmielu. — O Hopfen, Hopfen.*
(Lucjan Kamiński: Pieśni ludowe polskie, op. 20, Vol. I, S. 8.)

Der Hopfen ist ein altes erotisches Symbol. Hopfengesänge erklingen beim Aufsetzen der Brauthaube. Das weibliche Hochzeitsspiel singt und tanzt mit Kerzen in der Hand.



Oj chmiel - lu, chmiel - lu, ty buj - ne, zie - le,
O Hop - fen, Hop - fen, frucht - bar Kräu - te - lein,



nie be - dzie bez cie zad - ne we - se - le.
Nim - mer wird oh - ne dich die Hoch - zeit sein.



Oj chmielu, ty nie-bo-ze, co na dól, to ku górze, chmielu nie bo-ze.
Ar - mes Geschöpflein, we-he, Was unten, wächst zur Höhe, Ar-mer Hopfen du!

Orientalisch-zigeunerische Einflüsse spiegeln sich im Vorkommen des übermäßigen Sekundschrittes und der „mittelbaren“ Chromatik. Auf altslawische, auch wohl auf litauische Wurzeln wird man die oft vorherrschende „Kurzzügigkeit“¹⁾ zurückführen dürfen, die im polnischen Melos durch den zumeist sehr freien Periodenbau und den Hang zu Schlußverkürzungen nationale Sonderfärbung annimmt. Gruppen von außerordentlich wechselnder Taktzahl schließen sich zusammen. Diesem metrischen Bilde entsprechen die Mischung von zwei- und dreiteiligen Rhythmen und das Flutende der Agogik: das Auf und Ab der Melodiebewegung ist häufig von Steigerungen und Minderungen des Zeitmaßes begleitet. Das Zeitmaß ist meist rasch (mediterraner Einschlag?).

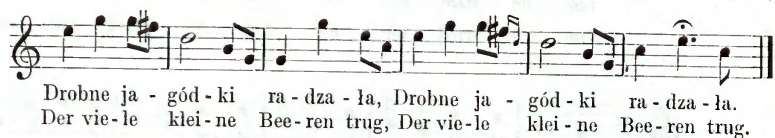
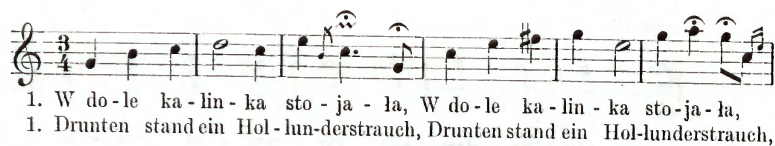
Eine kurze Sonderbetrachtung fordert das formenreich abgewandelte „Konsonanzprinzip“. Man findet Melodiebewegungen in „Septakkorden“ verschiedenen Baues, auch Einbettung des Tritonus in „Tonika-Septakkorde“ und schließlich mannigfache Terz- und Dreiklangsbeziehungen, auch in älteren präharmonikalen Tonartformen. Offenbar sind sie unmittelbar Ausdruck eines „sphärischen“ Tonalitätsbewußtseins, einer schwebenden, gelösten Bewegtheit, die sich mit italienischer und rumänischer Art vergleichen läßt (Formkreis I). Nach Kolberg und Simon (l. c. S. 81) häufen sich vor allem in Kujawien jene archaischen Melodien mit kecken Sprüngen und „in einem Fluß schäumenden Figuren“. Zu ihrer Erklärung kann der Hinweis auf dorfgiegerische Einflüsse wohl kaum genügen.

Polnische Ballade. *W dole kalinka stojąca. — Drunten stand ein Holunderstrauch.*

(Oskar Kolberg: *Pieśni Ludu Polskiego*, Serya I, Warschau 1857, S. 223, Nr. 20 h.)

Der Text bietet das uralte „internationale“ Balladenmotiv vom (unbeabsichtigten) Inzest. Es findet sich recht häufig im slawischen Kreise, besonders bei den Kleinrussen. Entweder findet der Bruder seine Schwester als gekaufte Sklavin wieder, oder sie begegnet ihm als Magd in einer Schenke. Ein kleinrussisches Gedicht ähnlichen Inhalts vermittelt Paul Eisner: *Volkslieder der Slawen*, S. 126f. Die „lydische“ Melodie (*Fa*-Modus) verkörpert mit ihrem hohen Konsonanzgehalt und ihrer schwebend gelösten „jodlerartigen“ Bewegtheit den „mediterranen“, präslawischen Typ.

¹⁾ J. Müller-Blattau: Zur Erforschung des ostpreußischen Volksliedes, S. 56.



Drobne ja - gód - ki ra - dza - ła, Drobne ja - gód - ki ra - dza - ła.
Der vie - le klei - ne Bee - ren trug, Der vie - le klei - ne Bee - ren trug.

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 2. : Ptaszki na niej siadali : | 2. : Dort saßen Vöglein im Gezweig, : |
| : drobne jagódki zjadali. : | : Picken die kleinen Beeren auf. : |
| 3. : Strzelcowie do nich strzelali : | 3. : Täten die Jäger schießen drauf. : |
| : jak do gdowuli jechali. : | : Als sie aufs Feld gezogen sind. : |
| 4. : I napadli karczmi dom : | 4. : Hielten im Wirtshaus Rast sodann : |
| : po czemu pani piwa dzbon? : | : Was kostet's Bier, sagt, gute Frau? : |
| 5. : Po talarze go garniec jest, : | 5. : Kriegst für 'nen Taler voll den Topf, : |
| : pijże go wasan niżli chceś. : | : Doppelkrug trink' doch, wenn du magst. : |
| 6. : Pytam się pani pani ja : | 6. : Ich möcht' Euch fragen, gute Frau, : |
| czyli to córka rodzona, | Ob das Eu'r eigen Tochter ist, |
| czyli kucharka zjednana. | Oder ist's Eure Küchenmagd? |
| 7. : A coby dać coby dać : | 7. : Und was man sollte geben drum : |
| : żeby z Kasińką nockę spać : | : Schliefe gern die Nacht mit Kasinka! : |
| 8. : Dajże mi wasan złotych sześć : | 8. : Sechs goldne Doppeltaler gib, : |
| : idź se z Kasińką gdzie zechcesz. : | : Geh' dann mit ihr, wohin du magst. : |
| 9. : Kasińką łożę ścielala : | 9. : Kasinka richtet Betten her : |
| : łzami poduszkę skrapiała. : | : Mit Tränen netzt die Kissen sie : |
| 10. : Nie na to ja się jednała : | 10. : Hab mich doch nicht verdungen gar, : |
| : żebym z panami sypiała. : | : Daß ich der Herren Schlafbuhl wär. : |
| 11. : Jakiegoś Kasiu rodu jest : | 11. : Woher denn, Kasiu, stammest du, : |
| : co ty z panami spać niechcesz? : | : Daß du mit Herrn nicht schlafen willst? : |
| 12. : Jestem z Krakowa Orlówna : | 12. : Stamm' aus Krakau, aus gutem Haus : |
| : jeszcze do tego wójtówna. : | : Stamm' aus dem Haus der Orlow her. : |
| 13. : Jestem z Krakowa Orłowic : | 13. : Bin aus Krakau, von Orlovs Stamm : |
| : jeszcze do tego wójtowie. : | : Bin eines Schulzen Töchterlein. : |
| 14. : Podaj mi siostrę ostry miecz : | 14. : Schwester, ein scharfes Schwert reich' mir, : |
| : zetnę se główkę zetnę precz. : | : Daß ich mein Köpfchen abschneide' mir. : |
| 15. : O pierw się bracie spowiedaj : | 15. : Beichte zuerst, o Bruder mein : |
| : wieleś panienek nazdredzał. : | : Wieviel der Mädchen schändet'st du? : |
| 16. : Nie zdredziłem ich tylko sto : | 16. : Wohl über hundert trog ich schon. : |
| : i ciebie rodzona siostrę. : | : Leibliche Schwester, dich zuletzt! : |

Polnisch (Kaschubisch), 18./19. Jahrhundert. *A ty ptaszku skowronaszku. — O mein Vöglein, kleine Lerche.*

(Lucjan Kamiński: *Piesni ludowe polskie*, op. 20, Bd. II, Nr. 5.)

Dominanthermonik des 18. bis 19. Jahrhunderts liegt selbstverständlich als formalstilistische Grundlage vor. Das Leichtschwebige der Raumausbildung ist bezeichnend für den „mittelländischen“ Bewegungstyp: „Konsonanzprinzip“.

Andante.



1. A ty pta-szku sko-wró-na-szku, jak wy-sok ła-tasz,
1. O mein Vög-lein, klei-ne Ler-che, sag, wie hoch fliegst du?



po-widz-że mnie no-wi-necz-ke gdzie se o-bra-casz.
Sag mir et-was Neu-es, sag, wo-hin fliegst du im Nu?

2. „Powim ja ci nowineczka, ale niedługa
bo już z twoim najmilejszym do ślubu jadą.“

3. Niechaj jadą, niech prowadzą, niech mu Bóg szczęści,
a mnie bjiidnego dzewczęcia Bóg nie (l)opuści.

2. Neues will ich dir wohl sagen, viel ist's nicht fürwahr:
Deinen Allerliebsten führen sie zum Traualtar.

3. Laß sie fahren, laß' sie gehen, mög' ihm helfen Gott,
Auch mir armen Mädchen wird er beistehn in der Not.

Der enthusiastische Ton und das Schwebemelos sind nicht gemeinslawisch. „Sphärisch“ erscheint übrigens auch die ungewöhnliche Biegsamkeit und Gelöstheit der polnischen Sprachmelodie, die schon viele Beobachter mit toskanischem oder römischen Vortrag verglichen haben. An das berühmte Naturfalsett des italienischen Belcanto gemahnt die Schilderung eines älteren Beobachters polnischer Sprachmelodie: „Die Polen... sprechen sehr schnell und biegsam. Auffallend ist es, wie oft sie in die Fistel übertreten, so daß sie oft ganze lange Redensarten bloß in der Fistel aussprechen¹⁾.“ Der tonräumlichen Stetigkeit entspricht die starke Bindung im zeitlichen Flusse. Kohl (l. c. S. 165) stellt der harten, zerstückten Fügung finnische Dialekte die polnische Art entgegen, „die sehr fließend ist und die einzelnen Worte sehr innig in eins verschmelzen läßt“. Hoher Konsonanzgehalt, Reichtum an klingenden weiblichen Endungen (in Sprache, Dichtung und Musik), offene, gewissermaßen verschwebende Schlüsse, reiche Abstufung der Kadenzpunkte und sprachgelöster Rubatovortrag sind eine Merkmalgruppe, die als Ausdruck des I. Formkreises schon nach O. Rutz' Vermutung auf ein präslawisches Bevölkerungselement hindeutet. Offenbar handelt es sich, wie ich schon anderenorts nachzuweisen versucht habe²⁾, um ein altmittelländisches Substrat. Seine vorgeschichtliche Trägerschaft ist vermutlich in Völkern des handkeramischen Kulturkreises der Neusteinzeit zu suchen. Unabhängig von unseren Erwägungen gelangen führende Vorgeschichtsforscher wie Fritz Kern und Oswald Menghin zu ähnlichen Ergebnissen. Kern³⁾ lenkt die Aufmerksamkeit auf die „südeuropiden“

¹⁾ J. G. Kohl: *Reisen im Inneren von Rußland und Polen*, 3. Teil, Dresden u. Leipzig 1841, S. 164.

²⁾ Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; *Anthropos* Bd. 32, 1937.

³⁾ Fritz Kern: *Die Anfänge der Weltgeschichte*, Leipzig u. Berlin 1933, S. 70.

Züge im polnischen Volkstum. Als ihre prähistorische Grundlage betrachtet er eine jungpflanzlerische Schicht, die Beziehungen zur alten Ägäis und zum taurischen Völkerkreise der Neusteinzeit unterhielt. O. Menghin spricht vom rassischen Zusammenhang des Polentums mit einer Südweste. Nicht nur die Arbeit der polnischen Anthropologen fördert dieses Ergebnis zutage; völkerpsychologische Erwägungen weisen in dieselbe Richtung: „Wenn wir sehen, daß die Mentalität der Polen von jener der anderen slawischen Völker so stark absticht, man könnte sagen, romanischer ist, liegt da nicht der Gedanke nahe, dunkle Stimmen, die aus einer fernen Urzeit herüberklingen, dafür verantwortlich zu machen?“ Auf derselben Linie liegen schon die Beobachtungen älterer Reiseschriftsteller, die die südländische Lebhaftigkeit der Polen, ihre Abneigung gegen das „Algebraische“, ihr Improvisationstalent und schließlich die geistige Überlegenheit der polnischen Frau uns kundtun. Bezeichnenderweise führt die polnische Madonna den Ehrentitel: Virgo Maria Regina Polonice.

SÜDSLAWEN

(Slowenen, Serbokroaten, Bulgaren)

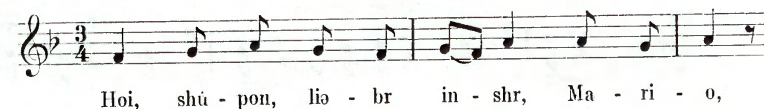
Slowenen.

Die kulturgeographische Lagerung des slowenischen Liedes läßt sich am ehesten der wendischen Volksmusik vergleichen. Mögen die Slowenen nach ihrer Kulturgeschichte und politischen Stellung auch als „ein geschichtsloser Stamm dienender Hintersassen“¹⁾ erscheinen, so ist ihnen doch volkskünstlerische Schaffensfreudigkeit nicht abzusprechen. Das bezeugen nicht nur die Sammlungen von E. Korytko (1839—44), Stanko Vraž (1839), Anastasius Grün (1850) und das Großwerk von K. Štrelj (1895—1923), sondern auch die handschriftlichen Aufzeichnungen Tschinkels (Volkslied-Archiv) und die im Laibacher Archiv befindlichen 13000 slowenischen Melodien.

Sprachlich noch einigermaßen selbständig, erfuhr die slowenische Liedweise jahrhundertelange starke Überformungen durch den katholischen Kirchengesang, durch italienische Einwirkungen in Istrien, und vor allem durch den deutschalpenländischen Musikdialekt. Textform und noch mehr das Melos des neueren slowenischen Liedes gliedern sich daher nicht mehr dem ursprünglich sicher einheitlichen südslawischen Stilkreise ein, sondern sind dem Abendlande zuzurechnen. Die Liedtexte sind strophisch gegliedert und haben Endreime: Merkmale, die den ältesten erhaltenen Kultliedern noch fehlen. Altertümliches Melos tritt am ehesten noch in den alten Brauchliedern auf Weihnachten, Ostern und zur Sonnenwendfeier zutage. Besonders verbreitet war ein umfangsbegrenzter Melodietyp im *Do-Tetra-* oder *Hexachord* mit Schluß auf *Re*.

Altslowenische Melodie mit deutschem Text aus der Gottschee, am Sonnabendabend gesungen.

(Adolf Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee, Bd. III, Graz 1895, Nr. 104. — Taktstriche fraglich.)



¹⁾ Gilbert in der Maur: Die Jugoslawen einst und jetzt. Bd. I, Leipzig u. Wien 1936, S. 21.

Die slowenischen Hüpflieder, beim Tanze improvisierte Vierzeiler, sind slawische Schnaderhüpfel. Auch die Melodien, die sich den Jodelliedern, Ländlern und Schnaderhüpfeln von Kärnten, Krain und Steiermark ange-
 gleichen haben, verraten nur in unscheinbaren Zügen der Gestaltung und Vortragsweise slowenische Trägerschaft: gelegentliche Primzahlentakte, Textierung ursprünglicher Jodlervokalise, Umfangsverminderung, stärkere Betonung des Abstiegs, Tetrachordalisierung.

A. Österreichisches Schnaderhüpfel. *Koan See und koan Wassa.*

(F. Tschischka und J. M. Schottky: Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen, Pesth 1844, S. 200.)

B. Slowenisches Schnaderhüpfel. Krain. *Jes pa pojdem na Gorensko.* — In das Oberland ich gehe.

(Fr. Š. Kuhač: Južno-Slovenske Narodne Popievke, I, Agram 1878, Nr. 30.)

A

Koan See und koan Was - sa, Koan Fisch und koan Daicht,

Allegretto.
 ♩ = 96.

B

1, Jes pa poj-dem na Go-rensko, Jes pa poj-dem na Go-rensko,
 1. In das O - ber-land ich ge-he, In das O - ber-land ich ge-he,

Und koan Bua is ma z'sau - ba, De mea-rast - 'n z'laicht.

Jes pa poj-dem na Go-rensko, Pa na zgor-no Šta-ger - sko.
 In das O - ber-land ich ge-he, Dann hin - auf nach Stei-er - mark.

A

B

B.

- | | |
|--|--|
| 2. N' jeden drug nepojde z mano
Kot ta drobna tičica. | 2. Gar kein Freund wird mich begleiten.
Als dies kleine Vögelein. |
| 3. S krempelji mi pot kazala,
S perjem senco delala. | 3. Mit den Krallen zeigt's den Weg mir.
Mit den Flügeln Schatten wirft's. |
| 4. S kljunčkom mi bo popevala,
Kratke čase delala. | 4. Mit dem Schnäblein wird es singen
Und vertreiben mir die Zeit. |

Auch die Liebeslieder sind textlich wie musikalisch hauptsächlich deutschen Vorbildern nachgeformt. Eigenartiger geben sich Tier- und Winzerlieder und eine weitverzweigte Gruppe geistlicher Gesänge, unter denen vor allem das Marienlied sich durch Schlichtheit und zarte Empfindung auszeichnet. Die kurzen, meist vierzeiligen Lieder (viže), denen die scharfe Ausprägung nationaler Eigentümlichkeit fehlt, stellen heute fast einzig und allein das Volkslied in Krain dar¹⁾. An die Stelle des älteren krainischen Volksliedes trat im übrigen „eine aus kümmerlichen Inspirationen ländlicher Presbyterien, Schul- und Trinkstuben hervorgegangene Liederkunst“. Die seit Anfang des vorigen Jahrhunderts einsetzende Sammeltätigkeit hat uns wenigstens eine Reihe von Liedertexten aus älterer Zeit bewahrt. Aus den Romanzen des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich nach Stoff und Stil eng an serbische Vorbilder anschließen, spricht unersättlicher Türkenhaß. Eine Gruppe erzählender Lieder feiert den Serbenhelden Marko und den mythisch verklärten Ungarukönig Matthias. (Das Slowenische wurde auch in einigen Grenzgebieten Ungarns gesprochen). Es gab und gibt zum Teil noch alte Legenden, kirchliche Festlieder, mythisch-märchenhafte Gesänge.

Serbokroaten.

Das serbokroatische Lied steht im Schnittpunkt weitverzweigter Kulturzusammenhänge. Ost- und Westrom, morgenländische und abendländische Überlieferung überschneiden hier einander, altslawische Vermächtnisse verbinden sich mit der noch älteren illyrisch-thrakischen Grundlage²⁾. „Wer kann gleich ermessen, was echt südslawisch, was erborgt, was ererbt, aufgedrungen ist? In Steiermark, Kärnten und Krain, und zum großen Teile in Istrien und im Küstenland Dalmatiens, hat deutsches und italienisches Volkstum auf die Slaven zersetzend eingewirkt, in Bosnien, der Hercegovina und Serbien räumte durch Jahrhunderte der Islam mit den Slaven auf, in Thracien und Macedonien nisteten sich Bulgaren ein, dann kam wieder der Türke und der Araber. Auch das Griechenthum, weniger die Albanesen, Magyaren und Rumänen, hinterließ deutliche Spuren im Südslaventhum³⁾.“ Im Anschluß an Cvijić unterscheidet G. Gesemann⁴⁾ fünf balkanische Kulturzonen: 1. die byzantinisch-aromunische oder balkanobyzantinische Zone, 2. die Zone des patriarchalischen Regimes, 3. die Zone des italo-romanischen oder mittelländischen Einflusses, 4. die Zone des mitteleuropäischen Ein-

¹⁾ Eduard Castle und Ivan Prijatelj: Vorwort zu Anastasius Grün's Werken, 5. Teil, Berlin-Leipzig o. J., S. 34f.

²⁾ Über die politische Geschichte der südslawischen Stämme unterrichtet zuverlässig Gilbert in der Maur: Die Jugoslawen einst und jetzt, I. Bd., 1936, S. 3ff.

³⁾ Friedrich S. Krauß: Sitte und Brauch der Südslawen, Wien 1885, S. VII.

⁴⁾ Gerhard Gesemann: Volkscharaktertypologie der Serbokroaten; Jahrbuch der Charakterologie, 5. Jg., Berlin 1928, S. 213, 235.

flusses, 5. den Bereich des mohammedanisch-türkischen Einflusses. Ein Kerngebiet „patriarchalischer Kultur“ mit ausgebildetem Stammeswesen und Großfamilie (Zadruga) ist der dinarische Gebirgsboden. Dinarier sind „die Hauptträger der serbokroatischen moralischen Kultur, sie sind die Schöpfer der mittelalterlichen Staaten, der serbischen Nationalkirche, des Heldenepos ...“.

Der kulturellen Mannigfaltigkeit entspricht das wechselvolle buntfarbige Bild in der musikalischen Stilgeschichte. Verhältnismäßig leicht kenntlich ist der mitteleuropäisch-deutsche Einfluß, der sich vor allem in einer Melodiegruppe verhältnismäßig junger tonaler Prägung verdichtet. Auch im einzelnen läßt sich mancherlei deutsches Lehnsgut fassen. Die von ihm ausgehenden Anregungen liegen auf einer ähnlichen Linie wie die nicht seltenen Übernahmen aus dem Italienischen. So verwandelt sich das deutsche Gesellschaftslied *Es kann ja nicht immer so bleiben* (Text von A. von Kotzebue, 1802, Melodie von Fr. Heinr. Himmel, 1803), auch als *Napoleon, du saubrer Geselle*, oder *Napoleon, du Schustergeselle* seit etwa 1807 gesungen, nach Abstoßung der ursprünglichen Auftakte, rhythmischer Straffung und Tetrachordalisierung in die kroatische Weise *Puna srdeca, pune čase* = *Voll die Herzen, voll die Gläser*. *Hamburg ist ein schönes Städtchen* (Morgen will mein Schatz abreisen) lebt in drei kroatischen Fassungen zum Preise der Städte Karlovac und Vukovar fort (Fr. Š. Kuhač: *Južno Slovenske Narodne Popievke*, U Zagrebu 1878/81, Nr. 501f. u. S. 80), Haydns Kaiserhymne wird zum harmlos munteren Liede (verkürzt, tetrachordalisiert) *Vjutrano se ja vstanem* = *Früh am Morgen stand ich auf schon* usw. (Kuhač, I. c. III, S. 89 u. 93). Gordigianis berühmtes Schlagerlied *Sul mare luccica* erfährt in rhythmischer und tonaler Straffung als kroatisches *Pasja vera, vrag te vzel* = *Ach der Teufel hole dich* (Spottlied auf ein böses Eheweib) melodische Verjüngung und Gesundung (Kuhač, I. c. Nr. 1407). Im zwei melodisch und textlich verschiedenen Lesarten (kroatisch-slowenisch) lebt die dem 18. Jahrhundert entstammende Weise *Ich hab meinen Weizen am Berg gesät*, später *Es zogen drei Burschen* fort (Ludvik Kuba: *Das Slawentum in seinem Lied*, Teil V, Heft VII, Prag 1890, Nr. 54 u. 99).

Deutsch — Südslawisch, 19. Jahrhundert.

Deutsch. A. *Es kann ja nicht immer so bleiben*, 1803.
(Text von Kotzebue 1802, Melodie von Friedr. Heinrich Himmel 1803. — ADK, Nr. 169.)

B. *Es kann ja nicht immer so bleiben*.

(Volkstümliche Fassung der Gegenwart, in Thüringen aufgezt.)

C. *Napoleon, du Schustergeselle*, Text und Melodie 1807 entstanden.

(Die hier mitgeteilte Fassung wurde nach Oskar Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft; *SIMG* Jg. I, 1899/1900, S. 12, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Sachsen häufig gesungen. — Eine steiermärkische Fassung des Textes — Spottlied auf Kossuth — bietet A. Hauffen: *Das deutsche Volkslied in Österreich-Ungarn*; *Zeitschr. d. Vereins f. Volksk.* Jg. 4, Berlin 1894, S. 26f. Sie dürfte das unmittelbare Vorbild der südslawischen Lesart sein.)

Südslawisch (kroatisch). D. *Puna srdeca, pune čase*. — *Voll die Herzen, voll die Gläser*.

(Fr. Š. Kuhač: *Južno-Slovenske narodne popievke*, U Zagrebu 1878/81, Nr. 1312.)

166/219

A Es kann ja nicht im - mer so blei - ben
B Es kann ja nicht im - mer so blei - ben
C Na - po - leon, du Schu - ster - ge - sel - le,
D *Andante con moto.* f = 76.
Pu - - na srd - ca, pu - ne ča - še,
Voll die Her - zen, voll die Glä - ser,

A hier un - ter dem wech - seln - den Mond;
B hier un - ter dem wech - - seln - den Mond;
C du sa - best nicht fest auf dei - nem Thron.
D ne - - ka ži - vi, što je - na še,
Was da un - ser ist, soll le - ben;

A es blüht ei - ne Zeit und ver - - wel - ket,
B es blü - hen die Zei - ten und ver - wel - ket,
C In Deutsch - land da wa - rest du so stren - ge,
D k to - - mu lju - bav sva - ki čas,
Und die Lie - be al - le Zeit,

7 8

A was mit uns die Er - de be - - wohnt,

B was mit uns die Er - - de be - wohnt.

C in Ruß - land er - hielt'st du dei - nen Lohn.

D bra - - éo, ne - ka vo - di nas!
Brü - - der, geb' uns ihr Ge - leit!

9 10

A was mit uns die Er - de be - wohnt.

B was mit uns die Er - de be - wohnt.

Der seltsame Text vom „Schustergesellen Napoleon“ wird von J. W. Bruinier¹⁾ auf Verschmelzung zweier vordem unabhängiger Redewendungen zurückgeführt. Ursprünglich habe es geheißen *Napoleon, du sauberer Geselle, du sitztest nicht fest auf deinem Thron*; diese Wendung verband sich mit dem Wanderreime *Napoleon du Schustersohn, wirst abgesetzt von deinem Thron, du Lumpenkaiser*. Die Anfangstrophe des ersten Liedes lautet nach Bruinier:

Und da kommen die stolzen Franzosen daher,
Und wir Deutschen, wir fürchten uns nicht;
Wir stehen so fest als wie die Mauern,
Wir wanken und weichen keinen Schritt.

Nach John Meier²⁾ ist Ausgangspunkt und Grundstoff des Napoleonliedes das Gesellschaftslied *Es kann ja nicht immer so bleiben* (Text von A. von Kotzebue 1802, Melodie von Fr. Heinr. Himmel 1803).

Die „Umdichtung“ wird den Unteroffizieren Leimbach und Günther und den Gemeinen Piffke und Plautzke der 4. Komp. des 2. Pommerschen Bataillons, die an der Belagerung Kolbergs 1807 beteiligt gewesen seien, als Verfasser zugeschrieben (Blätter f. pomm. Volkskunde I, 10f.):

1. Es kann ja nicht immer so bleiben
Hier unter dem wechselnden Mond,
Der Krieg muß den Frieden vertreiben,
Im Kriege wird keiner verschont.

¹⁾ J. W. Bruinier: Das deutsche Volkslied, 5. Aufl., Leipzig u. Berlin 1914, S. 72 (Aus Natur- u. Geisteswelt, Bd. 7).

²⁾ John Meier: Kunstlieder im Volksmunde, Halle a. S. 1906, S. CXXXII.

2. Laßt kommen die stolzen Franzosen,
Wir Preußen, wir fürchten sie nicht,
Bei Kolberg verloren viele die Hosen;
Uns Preußen, uns schlagen sie nicht.

6. Napoleon du stolzer Geselle,
Du stehest noch nicht fest auf dem Thron;
Du fällst auch noch ebenso schnelle
Hinunter; dann hast du den Lohn!

Daß die Melodie des Napoleonliedes (C) von Himmels Weise (A) abgeleitet worden ist, mag angenommen werden, wenn man die Ähnlichkeit der beiden Liedanfänge ins Auge faßt. Im übrigen handelt es sich um jenen aus melodischen Gemeinplätzen und stereotypen Kadenzen bestehenden Typus, dessen Muster die Schauerballade *Heinrich schief bei seiner Neuvermählten* darstellt. Die späte Empfindsamkeit hat ihn erzeugt. Unmittelbares Vorbild war, wie Brandsch¹⁾ gezeigt hat, eine Gruppe sentimentaler französischer Opernromancen. Der Zusammenhang zwischen A und C wird noch deutlicher, wenn man die heute noch in Mitteldeutschland gesungene Melodiefassung (B) von *Es kann ja nicht immer so bleiben* bei der Vergleichung berücksichtigt.

Nach Kuhač war die südslawische Melodiefassung (D) bereits vor 1800 bekannt. O. Fleischer (Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, S. 12) möchte daher auch chronologischen Gründen südslawischen Ursprung der Liedweise annehmen: eine stilgeschichtliche Unmöglichkeit angesichts der immer wieder festzustellenden einspurigen Südost-Ausbreitung des deutschen Liedes seit dem 18. Jahrhundert. Eher mag die Stichhaltigkeit von Kuhačs Zeitangabe in Zweifel gezogen werden.

Deutsch (C)	Südslawisch (D)
• oder ♪ - Auftakte vor jeder Zweitaktgruppe. Viel Binnenauftakte.	Volltaktige Gruppenanfänge. Binnenauftakte eingeschränkt.
Vorhalte, agogische Dehnungen stark betont, siehe T. 2 und 6.	„Körnige“ Tonbildung, straffere Akzentuierung.
Tonumfang der Phrasen:	
weit	eng
1. Pentachord in zwei Terzschichten.	1. Tetrachord.
2. Pentachord in zwei Terzschichten.	2. Tetrachord, daher auch der angehängte Schlußton a ¹ !
3. Oktave: Penultima-Überbietung!	3. Tetrachord.
4. Oktave.	4. kl. Septime.
Terzstruktur, Schichtraum.	Tetrachordale Struktur, zentrischer Raum.
Kadenzen wenig pointiert.	Kadenzen, insbes. T. 2 und 4, mit betont gegensätzlicher Zielbewegung.
Aufstiegsrichtung dominant.	Abstiegsrichtung dominant.

In der eigenartigen und reizvollen Stilmischung des südslawischen Liedes ist vor allem der islamisch-orientalische, durch die Türkenherrschaft vermittelte Einschlag an Tonmaterial, Leiterbildung und an mancherlei

¹⁾ Gottlieb Brandsch: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des neueren deutschen Volksliedes; Archiv d. Vereins f. siebenbürg. Landeskunde, Neue Folge, 34. Bd., Heft 3 u. 4, Hermannstadt 1937, S. 240 ff.

charakteristischen Formeln leicht ablesbar¹⁾. Diesem Tonstoff steht die kirchentonale Diatonik byzantinisch-ostkirchlichen Ursprungs mit ihrer starken Bindung an ein Kerntetrachord gegenüber. In der Bevorzugung der Vokalise begegnen sich beide Stilbereiche.

Stilgefährdend, überlieferungszerstörend wirkt in Südslawien wie auch in den anderen Balkanländern das städtische oder halbstädtische Musikgewerbe der Zigeuner. Es handelt sich um zumeist gesangsbegleitete, nicht — wie in Ungarn — reine Instrumentalmusik. Der Zigeunerprimas überträgt das Gemeinschaftslied in die schwüle Atmosphäre des Kaffeehauses, verzigeunert Rhythmus und Linie zur „pathetisch-erotischen Rhapsodie“²⁾.

Sind so die zeugenden, mehr von außen wirkenden Mächte bezeichnet, so hebt sich ihnen gegenüber das Eigen- und Sonderwesen des dinarischen Liedes als ein zwiefältiges heraus. Dem heroischen Männerlied steht das lyrische, lieblich-idyllische Frauenlied mit seinem reich ausgebildeten Naturgefühl gegenüber. Lyrische Lieder sind nach Ursprung wie Vortrag eo ipso „Frauenlieder“. Nur an den berühmten „Sevdalinken“, bosnischen Liebesliedern einer islamischen Feudalschicht, nehmen beide Geschlechter gleichermaßen schöpferischen Anteil; hier blüht übrigens auch ein Epos islamischer Artung.

Herder und Wilhelm von Humboldt, Jakob Grimm, Uhland setzten sich für die serbischen Volkslieder ein, Goethe widmete ihnen noch als 75-jähriger eine verständnisreiche und bewundernde Abhandlung. Aus der Fülle deutscher Übersetzungen erfreuen sich die Übertragungen von Therese Albertine Luise von Jakob (Talvj) besonderer Anerkennung, obwohl sie mit den Vorlagen oft zu frei umgehen. Jakob Grimm rühmt die „stille Schönheit der in reiner Sprache fließenden Dichtung der Serben“, vor allem aber die homerische Welt ihrer Heldengesänge. Goethe bewundert die Schönheit der serbischen Liebesgedichte und ihre Empfindungswahrheit. Neuerdings hat Leopold Karl Goetz³⁾ die reichblühende Gattung des erotischen Liedes nach Stoffkreisen und Motiven sorgfältig untersucht; von einer entsprechenden Würdigung des musikalischen Gehaltes kann leider noch keine Rede sein. Und doch steht dieser sicherlich der Lebensfülle und dem Formenreichtum der Texte nicht nach. Ungewöhnlich groß ist die Zahl der lyrischen Weisen, die auf verhältnismäßig eng umgrenztem Tonraum schöne harmonisch ausgewogene Linien bilden. Mit dieser quellenden Melismatik steht zum mindesten eine Gruppe des serbokroatischen Liedes der großrussischen Linienführung nahe.

Bosnien. Herzegowina. Glamoč. *Moja draga, ne srđi se na me! — Meine Liebe, zürne du mir nimmer!*

(Ludvik Kuba: Das Slawentum in seinem Lied. V. Jugoslawische Lieder VI, Bosnisch-Herzegowinische, Prag 1927, Nr. 41. Verdeutschung der beiden Schlufverse nach Paul Eisner: Volkslieder der Slawen, S. 371.)

¹⁾ Zwei verhältnismäßig frühe, anscheinend recht zuverlässige Aufzeichnungen türkisch durchsetzten Stils bietet Siegfried Kapper: Die Gesänge der Serben, 1. Teil, Leipzig 1852, S. XXVIII f.

²⁾ Gerhard Gesemann: Über jugoslawische Volksmusik; Slawische Rundschau, Jg. III, Heft 5, 1931, S. 343.

³⁾ Leopold Karl Goetz: Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben, 2 Bde., Heidelberg 1936/37.

Moderato.

1. Mo - ja dra - ga, ne sr - di se na me,
1. Mei - ne Lie - be, zür - ne du mir nim - mer,

ne sr - di se na me!
Zür - ne du mir nim - - - mer!

f A moj dra - gi ne sr - dim se na te!
Ach, Ge - lieb - ter mein, ich bin nicht gram dir!

- | | |
|---|---|
| 2. Jer ako se ja nasrdim na te,
sva nas Bosna pomiriti neće, | 2. Wäre ich gram dir, würde ich dir
zürnen:
Nicht Versöhnung brächt' ganz Bosna
uns. |
| 3. ni sva Bosna, nit' Ercegovina,
ni sva sela oko Sarajeva, | 3. Nicht ganz Bosna, auch nicht
Herzegowina.
Nicht die Dörfer all um Serajewo. |
| 4. veće opet naša medna usta,
medna usta, da se poljubimo! | 4. Sondern einzig unsre Honig-
münder,
Honigmünder, so wir Küsse tauschen. |

Herzegowina. Ljubuški. *Ljubičice*. — *O du Veilchen*.
(Ludvik Kuba: Das Slawentum in seinem Lied V, Jugoslawische Lieder, Heft VI, Bosnisch-Herzegowinische, Prag 1927, Nr. 28.)

Allegretto.

1. Lju - bi - či - ce, lju - bi - či - ce,
1. O du Veil - chen, o du Veil - chen,

mf i ja bi te bra - la,
dich möcht' ich wohl pflük - ken,

f i ja bi te bra - la.
dich möcht' ich wohl pflük - ken.

2. |: nemam dragog, |: kome bi te dala. :|
 3. |: Imam dragog, |: al' je na daleku, :|
 4. |: do pol noći, |: pa će dragi doći. :|
 5. |: Dok oblubi, |: saba-zora dodje. :|
 6. |: Da zna zora, |: što je milovanje, :|
 7. |: ne bi nikad |: zora zab'jelila, :|
 8. |: ne bi draga |: lica zaklonila! :|

2. |: Hab' kein' Liebsten, |: dem ich dich könnt' geben. :|
 3. |: Hab' 'nen Liebsten, |: aber er ist ferne. :|
 4. |: Bis zur Nachtzeit |: wird der Liebste kommen. :|
 5. |: Frühschein dämmert |: während der Umarmung. :|
 6. |: Wüßt' der Morgen |: von der Liebe Freuden, :|
 7. |: Nimmer würde |: Morgenröte leuchten, :|
 8. |: Nicht verhüllt' er |: Antlitze, die lieben. :|

Altserbisch. *Dođji mi, dođji, dragane!* — *Komm zu mir, komm, Liebster du!*
 (Ludvik Kuba: Das Slawentum in seinem Lied, V. Jugoslawische Lieder, Heft VII, Altserbische Lieder, Prag 1928, Nr. 13.)



1. Do - dji mi, do - dji, dra - ga - ne,
 1. Kommu zu mir, kom - me, Lieb - ster du,



- do - dji mi, do - dji, dra - ga - ne, ej, dra - ga - ne!
 komm zu mir, kom - me, Lieb - ster du, o Lieb - ster du!

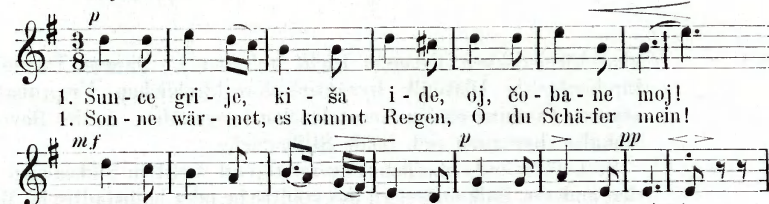
- | | |
|---|---|
| 2. : u moju bašću zelenu, :
hej, zelenu, | 2. : Komme in meinen Garten grün, :
He, Garten grün. |
| 3. : pod moju ružu rumenu, :
hej, rumenu. | 3. : Unter den roten Rosenbusch, :
He, Rosenbusch. |
| 4. : Tu ćeš me naći, dragane, :
hej, dragane! | 4. : Da wirst du finden mich, Liebster
He, Liebster du, [du : |
| 5. : jagluk vezući, dragane, :
hej, dragane! | 5. : Am Jäcklein stickend, Liebster
He, Liebster du, [du : |
| 6. : sve pembe-svilu, dragane, :
hej, dragane! | 6. : Von gold'ner Seide, Liebster du, :
He, Liebster du, |
| 7. : i šarihej-jabluču, dragane, :
hej, dragane! | 7. : Buntfarb'gen Mantel, Liebster
He, Liebster du! [du : |

Bosnien-Herzegowina. Mostar. *Sunce grije, kišu ide.* — *Sonne wärmet, es kommt Regen.*

(Ludvik Kuba: Das Slawentum in seinem Lied, Jugoslawische Lieder, VI. Bosnisch-Herzegowinische, Prag 1927, Nr. 10.)

1661918

Allegretto vivo.



1. Sun - ce gri - je, ki - ša i - de, oj, čo - ba - ne moj!
 1. Son - ne wär - met, es kommt Re - gen, O du Schä - fer mein!

- sun - ce gri - je, ki - ša i - de, oj, čo - ba - ne moj!
 Son - ne wär - met, es kommt Re - gen, O du Schä - fer mein!

- | | |
|--|--|
| 2. : Kiša ide, trava raste,
gora zeleni. : | 2. : Es fällt Regen, Gräser wachsen,
Und der Bergwald grünt. : |
| 3. : I gora se s listom sasta,
a ja ne 'mam s kim. : | 3. : Berg und Blatt, sie sind ver-
Keiner, der mich liebt. : [bunden: |
| 4. : Imam dragog na daleko
u tudjoj zemlji, : | 4. : In der Ferne ist der Liebste,
In der Fremde weit. : |
| 5. : po tičici lastavici
sve da pošaljem. : | 5. : Mit dem Vöglein, mit dem
Alles sendet' ich. : [Schwälbchen |

Bildet die Liebesweise den künstlerisch ergiebigsten Hauptbestand des serbokroatischen Bauernliedes, so findet sich bei den Viehzüchter-Bauern und Hirten des Gebirgs (Montenegro, Herzegowina) noch bis auf den heutigen Tag der epische Heldengesang¹⁾. Seine Ursprünge lassen sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen, sein Inhalt wurzelt in der Auflehnung der alten Freiheitskämpfer — Hajduken und Uskokken — gegen das Türkenjoch, das den Südslawen seit der Schlacht am Amselfelde auferlegt war. (Hajduken sind Freischärler, Uskokken Überläufer aus der Türkei.) Stofflich-textlich entspringt der südslawische Heldensang einem ersten Erwachen des Volkstums zur Geschichtlichkeit. Tiefe geschichtliche Erlebnisse bilden seinen Inhalt; sein Sinn und Zweck ist „Erweckung“ und „Wachhalten des Volkstums“, Besinnung auf Gemeinschaft und Überlieferung. Der Heldensänger wirkt als Volkserzieher. Die wahrhaft echt epische Haltung wurzelt in der sozialen und künstlerischen Überlieferung der Hajduken-Gefolgschaft, der altslawischen družina. Wogegen das Räuberlied des Balkans wie der russischen Steppe im Lyrisch-Balladesken verharret²⁾. Die ältere Langzeilenepik (mit 15—16 Silben im Vers) blühte etwa bis ins 17. Jahrhundert hinein, das jüngere kurzzeitige Epos erhielt sich bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts lebendig. Die Rhapsoden begleiten ihre Gesänge (junačke, starinske, stare) mit einem primitiven Streichinstrument, der Gusle. Sie singen mit ver-

¹⁾ Walther Wünsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren; Veröffentl. d. Musikwiss. Instituts d. Deutschen Universität in Prag, 5, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1934. — Georg Schünemann: Bericht über ein Referat von W. Wünsch über „Das serbische Heldenlied“; AfMf I, 1936, S. 255f. — Gustav Becking: Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos; Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, Tome VIII—IX, Amsterdam 1933. — Matthias Murko: Auf den Spuren der Volksepik durch Jugoslawien; Slawische Rundschau, Jg. III, S. 173ff. — Gerhard Gesemann: Die serbo-kroatische Lit.; Walzels Handb. d. Literaturwiss., Wildpark-Potsdam 1930, S. 5ff.

²⁾ G. Gesemann: Zur Kulturgeschichte des Räubers; Slawische Rundschau, Jg. III, 1931, Heft 3, S. 226f.

stellter, in die Höhe geschraubter Stimme und im gespannten „epischen Habitus“, in einer Vortragsweise, die dem Alltag entrückt ist und dem Visionären zuneigt. Neuerdings tritt die mündliche Überlieferung mehr und mehr in den Hintergrund, die Lieder werden durch Druck verbreitet, man bemüht sich um „Erneuerung“ der alten rezitierenden Singart: lauter Züge, die auf ein baldiges Erlöschen der alten Tradition hinweisen. In Syrmien, Slawonien, der Bačka und dem Banat tritt an Stelle des ausgestorbenen Heldensanges das kroatische Bettlerlied.

Die Vortragsweise der serbischen Sänger weiß Ludvik Kuba¹⁾ anschaulich zu schildern. In seiner Darstellung tritt das Gespannte der Tongebung deutlich hervor: „Die Kraft der Tradition, die sich gerade bei der Ausübung der Kunst zeigt, die Anstrengung, die Begeisterung des Sängers, die metallene Qualität der Stimme, die donnernden Glocken nacheifert, wird unsere Sammlung nicht wiedergeben können. Und es ist schade darum. Denn der südslawische Triller, der in verschiedenen Gegenden verschieden benannt wird, erfordert eine Virtuosität besonderer Art und erzeugt Eifersucht zwischen den einzelnen Sängern, ja auch zwischen ganzen Gauen. Der Sänger stützt sein Antlitz auf die Faust, spannt die Muskeln im Gesicht, und dann erst beginnen Brust- und Stimmbänder zu arbeiten, schwer, mit Anstrengung, aber selbstbewußt und gewissenhaft... Die Wogen des Trillers sind in ihrem Ansturm stark und die Stimme gewinnt einen übermenschlichen Charakter. Besonders beim Duett.“

Der Tonvorrat des dinarisch-montenegrinischen Guslaren ist gering: im wesentlichen umfaßt er die Fünffonreihe $f^1 e^1 es^1 d^1 c^1$ mit der Finalis d^1 ; f^1 ist der „heroische“ Zielton. Becking und Wünsch verwenden ein Zweiliniensystem zur Notierung. Die Intonation ist schwankend, der Einzelton hat keine selbständige, sondern nur eine linear-funktionelle Bedeutung, wie es dem „epischen Habitus“ entspricht. Abgesehen von kurzen Vor-, Nach- und Zwischenspielen decken sich Instrumentalstimme und Gesang in der Hauptsache. Primitive Grifftechnik und Tonvorrat kommen überein, doch wird man diese „Engmelodik“ der Guslaren nicht bloß als zufälliges Nebenergebnis ihrer Spielweise erklären dürfen. Eher wäre an den Zusammenhang mit Melodik geringen Umfangs zu denken, die ja auch bei anderen slawischen Stämmen als Altschicht nachweisbar war. Auf arabisch-islamischen Ursprung ist jedenfalls das Guslarenmelos nicht zurückzuführen. Im Gegenteil: die „orientalische“ Schicht setzt sich, wo sie überhaupt greifbar ist, so etwa im bulgarischen Heldenepos, deutlich als eine hochkulturelle Spätform gegen die archaische Linie südslawisch-dinarischer Art ab. Leider stehen Sonderuntersuchungen über den in Sandžak Novi Pazar verbreiteten mohamedanischen Epengesang, der mit der Tamburica begleitet wird, noch aus.

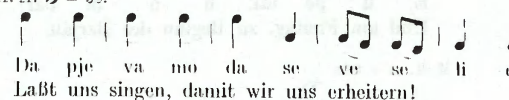
Dinarisch-montenegrinisches Heldenlied: Der Brautzug des Banović Michael, gesungen von Tanasije Vučić aus Šavnik, Montenegro.

(Schallplatte L. A. 1005 des Berliner Inst. f. Lautforschung, Aufnahme von G. Gesemann, 1926, Übertragung von W. Wünsch: Heldensänger in Südosteuropa, Arbeiten aus dem Inst. f. Lautforschung an der Univ. Berlin, hrsg. von D. Westermann, Nr. 4, Berlin 1937, S. 35–37, Beisp. 1.)

¹⁾ Ludvik Kuba: Einiges über das istro-dalmatinische Lied; KIMG III, Wien 1909, S. 274.

1667019

M. M. $\text{♩} = 55$.



M. M. $\text{♩} = 60$.



M. M. $\text{♩} = 80$.



M. M. $\text{♩} = 88$.



M. M. $\text{♩} = 88$.



kurzes instrumentales Zwischenspiel



M. M. $\text{♩} = 54$.



M. M. $\text{♩} = 80$.



M. M. $\text{♩} = 84$.



M. M. $\text{♩} = 80.$



M. M. $\text{♩} = 80.$



M. M. $\text{♩} = 80.$



Fingersatz	0	1	2	3	4
Notation	c^1	d^1	es^1	e^1	f^1
Tonhöhe	—	p.	mf.	—	f.
Dynamik	—	p.	mf.	—	f.
Funktion	Instrumental; Ausgangston. Vokal; Unter-nachbarton der Finalis	Finalis; Nor-malrezita-tionston des Gesanges	Nebenfinalis; Ober-nachbarton der Finalis. Überhöhungs-ton. Durch-gangston (von oben nach unten)	ohne Haupt-funktion	Heroischer Ton. Ziel- u. Höhepunkt-ton. Ohne Beziehung zu den Kadenzen

Abschließend sei noch einer merkwürdigen, stilgeschichtlich bislang ungeklärten Form der Mehrstimmigkeit bei den Gebirgshirten gedacht. Hier findet sich eine hölzerne Doppelflöte, auf der man in Simultansekunden musiziert. Auf dieselbe Art führen die Gebirgshirten ihre Zwiegesänge beim Vieheintreiben aus.

Bulgaren.

Reicher als das lyrische Lied sind im bulgarischen Singen Tanz- und Brauchtumsgesänge ausgebildet. Man singt bei Hochzeiten, Taufen, Familienfeiern, bei Saat und Ernte, bei den verschiedensten religiösen Festen und am meisten wohl bei den berühmten Sedenken (Zusammensein bei gemeinsamer Arbeit, begleitet von Liedern und Witzen, etwa unseren alten Spinnstuben vergleichbar). Dem berühmten serbokroatisch-slowenischen Kolo (= „Rad“, Reigentanz) entspricht der bulgarische Choro, eine Singtanzweise, die in der Regel sehr bedächtig beginnt, um sich allmählich bis zum rasendsten Wirbel zu steigern¹⁾. Das Brauchtumslied umspannt den ganzen

¹⁾ Ausführliche Beschreibung bei Fr. v. Hellwald: Die Welt der Slawen, S. 302f.

166/220

Jahreslauf mit einem Netz von Gesängen, in denen immer wieder uralte Fruchtbarkeitsmotive aufklingen. So trägt man am 25. Mai singend eine Lehpuppe namens German oder Germantscho zu Grabe. Die Klagegesänge lauten: *German, der Mutter Liebling, German, wem überläßt du mich, wohin gehst du?* Offenbar handelt es sich um Nachklänge der alten Attis-Adonis-Kulte. Die Ladanki besingen mit dem Anruf Lado die Johannisbraut. Die Erntelieder haben bei sonst geringem Tonumfang eigenartig hochgreifende Schlußausrufe (Quart, Quint, kl. Sept, Septime, Oktave), auch unbestimmte Schlußschreie, deren Ursprung noch musikethnologisch zu klären ist. Besonders reich ausgebildet ist die auch bei anderen slawischen Stämmen vertretene Gruppe der Weihnachtsgesänge (Koledalieder). In den Bereich urtümlichen Zauberesens führen die Regenlieder, sicher eine der ältesten Gattungen der Brauchtumsgesänge, wie sich auch melodisch erweist. In den Melodien tritt uns eine sehr altertümliche Rezitationsmelodik geringsten Umfangs entgegen¹⁾.

Bulgarisch. *Peperuga*. — (Schmetterling-)Lied, bei Dürre gesungen, wobei ein Mädchen mit Holunderblüten und -blättern geschmückt und mit Wasser begossen wird.

(Aufgezeichnet von W. Stoin im Dezember 1926 nach dem Gesang einer Vierzigjährigen aus Schichentzi, Dorf bei Kula. Wiederabgedr. und übersetzt von Christo Obreshkoff: Das bulgarische Volkslied, Bern und Leipzig 1937, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 9, S. 35.)

Zu dem engmelodischen Kernstück $\text{c}^2 \text{h}^1 \text{a}^1$ tritt hier nur zu Anfang noch der Quartton g^1 . Periodenbau 3 + 3, 2 + 2 Takte: metrisch wie tonräumlich herrscht das Prinzip fortschreitender Verengung!

M. M. $\text{♩} = 320.$



Peperuga fartschèsche,
Na Bòga sse mòlesche:
Daj, Bòsche, däsch,
Da sse ròdi schito.

Ein Schmetterling flog.
Zu Gott er betete:
Gib, Gott, Regen,
Damit das Getreide wachse.

Den Brauchtumsliedern reihen sich mythische und legendäre Gesänge an, die von halbgöttlichen Wesen wie Feen, Drachen, Hexen erzählen. Am meisten werden die Feen (Samodiven) besungen. Von antiken Stoffen lebt noch die Ödipussage fort.

¹⁾ Ausführliche Beschreibung des Brauches bei M. Arnaudoff: Die bulgarischen Festbräuche, Leipzig 1917, Bulgar. Bibl. Bd. IV, S. 65ff.

Gegenüber dem serbokroatischen Lied mutet das bulgarische Singen im ganzen karger, nüchterner an. Mindestens gilt diese Beobachtung den Liedschichten und Gattungen, die von orientalischer Melismatik unberührt blieben. Eigentümlicherweise sind in Bulgarien gerade die Frauen Kenner und Bewahrer der Epen und der epischen Tanzballaden. Sie singen ohne Instrumentalbegleitung, das Melos ist reicher, von Lyrismen stärker durchsetzt als im montenegrinisch-dinarischen Heldengesang¹⁾. Im Makedonischen singt man die Heldenepen im Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor²⁾ oder im Wechsel zweier Chöre. Die frühesten geschichtlichen Ereignisse, die das Heldenlied besingt, weisen auf das 14. Jahrhundert zurück. Nord- und Südbulgarien pflegen vorzugsweise die Hajdukenlieder, das Rodopengebirge bis an den Wardar ist die Heimat vieler Liebesgesänge, Westbulgarien und Makedonien bewahren das epische Lied, die Ballade³⁾.

Mitteuropäischer Einfluß ist selten spürbar; nur in Nordbulgarien entstehen seit kurzem eine neue Art von „volkstümlichen“, d. h. kunstdichterisch und kunstmusikalisch beeinflussten Liedern. Eigenartiger und stärker machen sich die Einwirkungen des Ostens (Byzanz, arabisch-türkische Kultur) geltend. Am stärksten orientalisiert sind die Balladen⁴⁾. Für gewöhnlich heben sich die Lieder orientalischen Gepräges schon durch ihr Tonmaterial (Leitern mit übermäßigen Sekunden, Wechselleitönen) und durch üppige Melismatik von der „altbulgarischen“ Liedschicht scharf ab, so daß man eher von einem Nebeneinander als von einer Durchdringung der Stile sprechen könnte. Nach Südosten weisen auch die typischen fallenden Sekundschritte in der Kadenz, vergrößerter Umfang, schließlich eine Fülle von eigenartigen Taktformen, die an Stelle des abendländischen Multiplikationssystems das Prinzip der Reihung setzen. Hier lebt das antike Rhythmusprinzip der kleinsten Zählzeit, das die arabische Musiktheorie übernahm und gesteigert fortbildete. So entstehen Formen wie $\frac{5}{16}$ (2 + 3), $\frac{7}{16}$ (4 + 3 oder 3 + 4) $\frac{8}{16}$ (3 + 2 + 3), $\frac{9}{16}$ (2 + 2 + 2 + 3), $\frac{11}{16}$, $\frac{14}{16}$, $\frac{19}{16}$. Vasil Stoin⁵⁾ spricht von der Verlängerung einiger Zählzeiten um ihre Hälfte, also z. B. $3\frac{1}{2}$: 8 usw. Eine Zusammenstellung der sehr mannigfachen Choros-Rhythmen dieser Art bietet Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, Bern und Leipzig 1937, S. 48ff. Ähnliche Formen finden sich in der albanischen, neugriechischen und türkischen Volksmusik. Ohne die antik-byzantinisch-arabische Sonderprägung dieser rhythmischen Reihen, in denen das Prinzip der Zeitmessung in besonderer Art verkörpert ist, verkennen zu wollen, wird man doch vermuten dürfen, daß ein altfinnisches Element im Bulgarentum der Einschmelzung förderlich war. (Ich erinnere an die „gezählte“ Rhythmik eines an früherer Stelle mitgeteilten tscheremissischen Beispiels; vgl. S. 329.)

Diese Vermutung erfährt eine gewisse Bekräftigung, wenn wir die tonräumliche Ausbildung von Melodien „altbulgarischen“ Stils näher ins Auge

¹⁾ W. Wünsch: Heldensänger in Südosteuropa, Berlin 1937, S. 13f., 28.

²⁾ Wünsch, l. c. S. 28f.

³⁾ Pentscho Slawejkoff: Bulgarische Volkslieder; Bulgarische Bibliothek, Nr. IX, Leipzig 1919, S. 18.

⁴⁾ Ein Beispiel veröffentlicht Peter Panoff: Die Volksmusik der Bulgaren; Jubiläums-Almanach Königreich Bulgarien, Leipzig u. Sofia 1928, S. 214.

⁵⁾ Vasil Stoin: Grundriß der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik, Sofia 1927.

fassen. Es ist auffällig, wieviel engmelodische Weisen wir da antreffen. Am verbreitetsten sind wohl Melodien im Umfang einer Quarte, ihnen kommen solche im Penta- oder Hexachord (mit zwei Gerüsttetrachorden) an Häufigkeit am nächsten. Man wird wohl annehmen dürfen, daß altfinnische und altslawische Elemente an dieser bulgarischen Engmelodik gleichermaßen beteiligt sind.

Eine bulgarische Besonderheit dieser Melodiekategorie liegt in der zielstrebigen fortschreitenden Einschränkung des Bewegungsspielraumes. Selten überstreicht die Kadenzbewegung größere Flächen oder gar den vollen Umfang, meist verdichtet sich der Bewegungsstrom gegen Schluß. Hierin wie auch in der entsprechenden Schärfung des bulgarischen Rhythmus möchte ich die Nachwirkung des turktatarischen Elements erblicken, das ja bekanntlich am Aufbau der bulgarischen Bevölkerung wesentlichen Anteil nimmt. (Eine mongoloide Oberschicht, die schon gegen den Ausgang des fünften nachchristlichen Jahrhunderts ans Licht der Geschichte tritt, verschmilzt mit einer zahlenmäßig wohl überwiegenden slawischen Bevölkerung der unteren Donauländer. Schon im 9. Jahrhundert herrscht allein die slawische Sprache¹⁾. Auch pentatonische Restbestände, vor allem aber die kurze, knappe, gedrungene und betont richtungsgegensätzliche Fügung des Periodenaufbaus in Zwei- oder Viertaktgruppen weckt die Erinnerung an altungarische und turktatarische Parallelen.

Zur Sprachform der bulgarischen Volksdichtung ist noch einiges nachzutragen. Rhythmus und Stropheneinteilung sind vielfältig, oft geradezu kapriziös. Der Vers besteht aus mindestens vier und höchstens vierzehn Silben, der gewöhnliche Vers der Heldenlieder ist der zehn- oder achtsilbige. Der bulgarische Versrhythmus hält sich nach P. Slawejkoff²⁾ nicht an die gewöhnliche Betonung der Worte, sondern an die Zahl der Silben mit einer oder mehr Zentralbetonungen, nach welchen die Einteilung des Verses in rhythmische Glieder erfolgt. Die pointierten Schlüsse — wahrscheinlich ein turktatarisches Vermächtnis — heben sich nach demselben Autor als Merkmale bulgarischer Sonderart von serbischer Dichtung deutlich ab.

Bulgarisch. *Denole Denice. — Deno, du Mädelein.*

(Stoyan Djoudjeff: Rhythme et mesure dans la musique populaire bulgare; Travaux publiés par l'Institut d'études slaves, XII, Paris 1931, S. 178.)

Engmelos. Tetrachord e^2-h^1 . Bewegung verengt sich.

De-no - le De-ni - ce ma-ri hu - ba - va.
De-no, du Mäg-de-lein, Hö-re, du schö - nes!

Bulgarisch. *Знаеш ли, моме, помниш ли? — Weißt du, Mädchen?*

(Ludvik Kuba: Das Slawentum in seinem Lied V, Südslawische Lieder, Heft IX, Bulgarische Lieder, Prag 1929, Nr. 2.)

Orientalisches Melos mit übermäßiger Sekunde eis^2-h^1 und Wechselleitton b^1-h^1 .

¹⁾ A. Brückner: Eintritt der Slawen in die Weltgeschichte; Ullstein-Weltgeschichte II, Berlin 1909, S. 579ff.

²⁾ P. Slawejkoff: Bulgarische Volkslieder, S. 41.

Sostenuto. (♩ = 60)
sfp sfpp sfpp

Зна - ешъ ли, мо - ме,

p

джа - намъ, по - - мнишъ ли, ко - -

pp

га бѣхъ ер - генъ де - ли - - кан - ли - я?

2. Какъ ходихъ, моме, джанамъ, какъ носихъ
 О' назлѣмъ-герджикъ, моме, премияна?

3. Врано ми конче, джанамъ, подъ мене.
 Дълга ми пушка, джанамъ, на рамо,

4. |: Чифте кобуре, джанамъ, на кръста? :|

5. Кога ми низъ друми, джанамъ, заминѣхъ,
 Баби ми селямъ, джанамъ, даваха,

6. Булки на ноги, джанамъ, ставаха
 Моми ми диванъ джанамъ, стоеха,

7. Чаша ми пълна, джанамъ, доливатъ,
 Чисто ми вино, джанамъ, черпиватъ.

8. Кога се назадъ, джанамъ, обърнахъ,
 Либе на капя, джанамъ, стоеше,

9. Вавъ ржце чевре, джанамъ, дръжеше,
 И дребни сълзи, джанамъ, ронѣше,

10. Съ тънко ги чевре, джанамъ, бришеше,
 И мама люто въ очи кълѣше;

11. |: Проклета да е, либе, майка ти! :|

1. Weißt du, Mädchen, Seele, erinnerst du dich,
 Als ich strammer Bursche war?

2. Wie ich gegangen bin, Mädchen, Seele, wie ich getragen
 Mit schöner Verzierung, Mädchen, das Gewand!

3. Mein schnelles Pferdchen, Seele, unter mir,
 Mein langes Gewehr, Seele, auf der Schulter.

4. |: Doppelte Pistolentaschen, Seele, am Kreuz! :|

5. Wenn ich des Weges, Seele, gekommen (bin),
 Großmütter (haben) mir Gruß, Seele, entboten,

6. Jungvermählte Frauen (haben sich) auf die Beine, Seele, aufgerichtet,
 Die Mädchen haben (vor) mir in Verbeugung, Seele, gestanden,

7. (Den) vollen Becher haben (sie) mir, Seele, vollgeschenkt,
 Klaren Wein haben sie mir, Seele, geboten.

8. Als ich mich rückwärts, Seele, umwandte,
 (Mein) Liebchen, an der Türe, Seele, (hat) gestanden,

9. In den Händen ein Tuch, Seele, (hat sie) gehalten,
 Und winzige Tränen, Seele, vergossen,


10. Mit feinem Tuch diese (Tränen), Seele, getrocknet,
 Und so (sie) mich bitter in die Augen anklagte:

11. |: Verflucht sei, Liebster, (die) Mutter dein! :|

Abkürzungen

ADK	= Allgemeines Deutsches Kommerzbuch.
AfMf	= Archiv für Musikforschung.
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft.
DdT	= Denkmäler deutscher Tonkunst.
DTOe	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
JP	= Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.
KIMG	= Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft.
SIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
SVkMw	= Schriften zur Volksliedkunde und völkerekundlichen Musikwissenschaft, hrsg. von Werner Dancerkert.
ScMw	= Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft.
ZiMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Diakritische Zeichen

- + - über einer Note = Erhöhung, Vertiefung um etwa einen Viertelton.
- ♯ ♭ als Vorzeichnung = Beständige Erhöhung bzw. Vertiefung des betr. Tones.
- [] in Notenbeispielen = Hinweis auf strukturbedeutsame Quartbeziehungen.
- [] in Strukturformeln = Hinweis auf strukturbedeutsame Quintschritte.
- [] in Strukturformeln = Hinweis auf strukturbedeutsame Gerüstquinten.
- [] in Strukturformeln = Hinweis auf strukturbedeutsame Quartschritte.
- [] in Strukturformeln = Hinweis auf strukturbedeutsame Gerüstquarten.
- [] [] [] [] = Abstufung der gerüstbildenden Quarten.
-  = Hinweis auf strukturell bedeutsame Terzen (Terzschichtung).
- = Gliederungsstellen; auch Hinweis auf elementarmotivische Untergliederung.
- [] = Rhythmische Ansatzstellen, dynamische Auftakte.
- = Stärker vorgehende Ansätze.
- ↗ ↘ = Auf- oder absteigende Linienzüge.
- ↑ ↓ = Örtliche Erhöhungen oder Vertiefungen.
- ^ = Agogische Dehnung (kein Sforzato!), vorhaltartige Lagerung des betr. Tones.
- = Hinweis auf Tonwiederholungen mit dem Gepräge des „Neuansatzes“.

(Noten-) Strukturformeln unterhalb von Beispielen veranschaulichen die Wertigkeit der Einzeltöne in der betr. Melodie durch Abstufung der Zeitwerte. Die Fermate weist auf die (melodische) Tonika (Finalis) hin. Auf- oder absteigende Leitern deuten emporgreifende oder abwärtsgerichtete Grundbewegung (Aszendenz- oder Deszendenzmelos, Formkreis II oder III) an. Schwebemelos (Formkreis I) findet in absteigenden, z. T. auch symmetrisch ab- und aufsteigenden Leitern Veranschaulichung.

LIEDERVERZEICHNIS

Die Bezeichnung (WL) deutet an, daß es sich um eine „wandernde Liedweise“ handelt, zu der Gegenstücke aus anderen landschaftlichen oder nationalen Bezirken aufgewiesen oder angeführt sind. Die Großbuchstaben hinter den Seitenzahlen bezeichnen die betreffende Lesart, also z. B. 93—96 H = S. 93—96, Lesart H.

Deutschland

Heile, heile Segen	27	
Saft, Saft, Seide	27	
Säppken, Säppken Sunnerhot	28	
Syt willekomen, heire kirst	31	
In Gotes namen faren wir	31—32	
Christ, der ist erstanden	32 A	(WL)
(Christ ist erstanden)	33 D	(WL)
(Christ ist erstanden)	33 E	(WL)
Der Heiland ist erstanden	34 F	(WL)
Maria muoter rainiu mait	34—35	
Ich wil zu Land ausreiten (Hildebrandslied)	38—39	
Ez was ein herre êrenrich (Ballade vom Herzog Ernst)	40	(WL)
In der Stadt tuit man zäwen	40	(WL)
Ich het ezu hant geloket mir	42	
Nun laube, Lindlein, laube	43—44	
Die Brunnlein, die da fließen	47	
Wenn alle Brunnlein fließen	47	
Zwischen perg und tieffem tal	48	
Mein freud allein	48—49	
Ich stund an einem Morgen (8 Lesarten)	49—53	
Also geht's, also steht's	55	
Bie vrie ischt auf deu Meerarin	64—65	
Shi schteahet schmoaronsch guer wrie auf	65	
Christ ist erstanden	65—66 A	(WL)
Krischtaisch ischt arschondan (Gottschee)	66 B	
Schönster Schatz, mein Augentrost	67—68 A	(WL)
[Ach] schönster Schatz, mein Augentrost	67—68 B	(WL)
Ach schönster Schatz, mein Augentrost	67—68 C	(WL)
Schönster Schatz, mein Augentrost	67—68 D	(WL)
Schönster Schatz, meiner Auglein Trost	67—68 E	(WL)
Em kfft mer ug en mänkeli	68—69	
Ich schmisz zwö ädel ruisen	69—70	
In dulei jubilo	76	(WL)
Ehrlich, freundlich und schön dabei	93—96 E	(WL)
(Hasen-Lied)	93—96 F	(WL)
Lustig seid, ihr Lieben Brüder	93—96 G	(WL)
Wer leucht' uns denn bei der finstern Nacht?	93—96 H	(WL)
Elzeleyn, lipstis elzeleyn	133—137 A	(WL)
Ach Elslein	133—137 C	(WL)
Ach Mutter	133—137 I ₂	(WL)
Ist Gott für mich	142—143	(WL)
Rolandston (instrumental)	142—143 C	(WL)
Ich stund auf hohem Berge	157—159 A	(WL)
Ich stund auf hohen Bergen	157—159 B	(WL)
Ich stund auf hohen Bergen	157—159 C	(WL)
Vom Himmel hoch, da komm ich her	165—167 A	(WL)
Herr Gott Vater im Himmelreich	183—184 A	(WL)
Es wollt gut Jäger jagen	185—188 A	(WL)
Es wollt ein Jäger jagen	185—188 B	(WL)
Es wollt ein Jäger früh jagen	185—188 C	(WL)

Es wollt ein Jäger früh jagen	185—188 D (WL)
Ich hatt' einen Kameraden	189—190 A (WL)
Dieb, o Dieb, ich will dich fassen	190—191 (WL)
Jakob hat kein Brot im Haus	202 A (WL)
Lobt Gott in seinem Heiligtum	203 A (WL)
Ein Schifflein sah ich fahren	235—237 A (WL)
Von Gott will ich nicht lassen	245—249 E (WL)
Einmal tät ich spazieren	245—250 F (WL)
Ich ging einmal spazieren	245—249 F (WL)
O unüberwindlicher Held, Sanct Michael	252—254 E (WL)
Es regnet auf der Brücke	263—264 A (WL)
Schwarzes Band, du mußt vergehen	267—268 A (WL)
Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus	269—271 A (WL)
Es reist ein Matrose vom Kriege heim	270—272 C (WL)
Nun danket alle Gott	347—348 A (WL)
Nun danket alle Gott	347—348 B (WL)
Wohlan, die Zeit ist kommen	350—353 A (WL)
Wohlan, die Zeit ist kommen	350—353 B (WL)
Wohlan, die Zeit ist kommen	350—353 C (WL)
Wohlan, die Zeit ist kommen	350—353 D (WL)
Wohlan, die Zeit ist kommen	350—353 E (WL)
In meines Vaters Garten	350—353 F (WL)
Ich bin ein Webermädchen	350—353 G (WL)
In meines Vaters Garten	350—353 H (WL)
Der Kaiser streit' fürs Ländelein	350—353 I (WL)
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	369—371 A (WL)
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	369—371 B (WL)
(Finnländischer Reitermarsch, instrumental)	392—393 A (WL)
Jetzt gang i ans Brünnele	397—399 A (WL)
Jetzt gang i ans Brünnele	397—399 B (WL)
Jetzt gang i ans Brünnele	397—399 C (WL)
Es steht ein Lind in jenem Tal	402—403 A (WL)
Hoi, shupon, löbr inshr	413 (WL)
Koan See und koan Wassa	414—415 A (WL)
Es kann ja nicht immer so bleiben	416—419 A (WL)
Es kann ja nicht immer so bleiben	416—419 B (WL)
Napoleon, du Schustergeselle	416—419 C (WL)

Niederlande

Heer Halewyn	Herr Halewein	72 A (WL)
Heer Halewijn		72 B (WL)
Mooi Amberecht	Schön Amberecht	72—73 C (WL)
Generolmus zingt		73 D (WL)
T'meicken was jone	S'Mägdlein war jung	74—75
Mijn hertze en can verbliden	Mein Herze kann sich freuen	75
niet	nicht	76 (WL)
In dulci jubilo		
Tis guet in Goeds taweerne te	's ist gut, in Gottes Taverne	77—78
gaen	zu gehn	79—80
Het daghet in den oosten	Es taget in dem Osten	81—83
Het ghinghen drie ghespeelkens	Es gingen drei Gespielen gut	
goet		
O Heer, wilt myn stem ver-	O Herr, woll' mein' Stimm	89—91 C (WL)
lichten	erleuchten	
Isser yemant uyt Oost-Indien	Ist da jemand aus Ostindien	93—97 B (WL)
gecomen	gekommen	
Gelukkig is hy die leert sterven	Glücklich ist, der gelernt hat	93—97 C (WL)
(Het Honining-Bycken)	zu sterben	93—96 D (WL)

Maraen, hoe moogt gy spies	Maraen, wie darfst du Spieß	245—249 C (WL)
en lans	und Lanz'	245—249 D (WL)
Wy Geuskens willen nu singen	Wir Geusen wollen nun singen	252—254 D (WL)
Weest nu verblyt	Seid nun erfreut	
Dry koningen, groot van macht	Drei der König', groß an	254—256 C (WL)
	Macht	254—256 D (WL)
Zoete kindetje	Sag, süß Kindelein	254—256 E (WL)
Drij koningen rijk en groot	Drei Könige, reich und groß	

England

As we were sailing all on the	Als wir segelten auf den sal-	101—102
salt seas	zigen Wogen	104
The trees they do grow high	Die Bäume wachsen hoch	105
The leaves be greene	Die Blätter grün	105
Fortune, my foe	Glück, du mein Feind	106
John come kiss me now	John, komm, küsse mich	107
O mistress mine	O Liebste mein	108
Come, sweet lass	Komm, mein Kind	113—115 B (WL)
When as we sate in Babylon	An Wasserflüssen Babylon	142—143 A (WL)
The fifteenth day of july	Am fünfzehnten Julitage	220—223 A (WL)
There's a lusty liquor	Brave Burschen pflegen wohl	
If any wench Venus's girdle	Gürtet die Dirne der Venus	220—223 B (WL)
wear	sich gleich	225—226 B (WL)
While the moon her watch is	Stille hält der Mond die Wache	
keeping		

Schweden

Hirtenweise (instrumental)		117
Här ä den du letar ätte	Hier ist die, die du suchst	117
Ah Liss', ah Kalvär, kumm		117—118
Hirtenweise (instrumental)		118
Tulle lulle lova	Tulle lulle lova	122—124
Herr Rymmer	Mein Mütterlein starb	124—126
Jag var mig så liten	Wir klagen es alle	126
Wi klaghe thet alle	König Gustav	127
Konung Göstaf		128
O Maria, flos parentum	So sehr hat Gott	129
Så högt har Gud	Eia! mein Herz freut sich	129—130
Eja! mitt hjärta rätt innerligt	recht inniglich	
tig fröjdar	Nach Ostland will ich hin-	130—131
Till Oesterland vill jag fara	fahren	133—137 D (WL)
Det voro två ädla Konungabarn	Es waren zwei edle Königskind	
Jag gick mig ut en midsom-	Ich ging mich aus am Mitt-	133—137 E (WL)
marsdag	sommertag	133—137 F (WL)
Knut Huling		141
Sju år har varit långa	Sieben Jahre sind vergangen	141—143 D (WL)
Jag ser uppa dina ögon	Ich seh es an deinen Augen	143—144
Vi sålde våra hemman	Wir zogen in die Fremde	144—145 A (WL)
En gång i bredd med mig	Stehn wir als bräutlich Paar	144—146 B (WL)
En gagg i bredd mä mi	Stehn wir als bräutlich Paar	177—180 A (WL)
De lekte Gulltafel	Sie spielten Goldwürfel	177—180 B (WL)
De spelte guldärning		
En jägare gick sig att jaga	Ein Jäger, der ging aus zum	185—188 E (WL)
	Jagen	185—188 F (WL)
En jägare gick sig att jaga		185—188 G (WL)
En jägarä gick si at jagä		185—188 H (WL)
En jägare gick sig att jaga		
Lindormen rinner sig	Lindwurm, der ringelt sich	340—341 A (WL)
O tysta ensamhet	O stille Einsamkeit	342—343 A (WL)
Ack Vermeland	O Wärmeland	343—345 A (WL)

Dänemark		
Der vare to ædelige Kongebørn	Es waren zwei edele Königs-kind'	133—137 G (WL)
Svend Felding han sidder paa Helsingborg	Svend Felding, er sitzet auf Helsingborg	133—137 H (WL)
Der var to ædelige Kongebørn	Es war'n zwei adelige Königs-kind'	133—137 J (WL)
Der var to ædelige Kongebørn	Es war'n zwei adelige Königs-kind'	133—137 K (WL)
Drömdæ mik æn dröm i nat	Träumte mir ein Traum zur Nacht	148—149
Kong Diderik sidder udi Bern	Es sitzt König Dieterich in Bern	150
Der var en skön ridder	Es war ein schöner Ritter	151
Algreven blæste i sin Luur (Maribos Kilde)	Algreiv bläst in das Hörnlein sein (Maribos Quelle)	151—153
Aarle om Morgenens Lærken hun sang (Erik Emun og Sorte Plog)	Frühe am Morgen die Lerche sie sang (Herr Plog)	153—154 A (WL)
Marsk Stig han havde de Døttre to (Marsk Stigs Døttre)	Marsk Stig, der hatte zwei Töchter schön (Marschall Stigs Töchter)	154—155
Kong Frederik sidder paa Koldinghuus	König Friederich sitzet auf Koldinghaus (König Friedrich II. im Dithmarschen)	155
Jeg vil sjunge om en Helt	Ich will singen von einem Helden	157 (WL)
Jeg gik mig op paa høie Bjerg		157—159 D (WL)
Jeg stod mig høit paa Bjerget		157—159 E (WL)
Jeg stod mig op paa høien Bjerg		157—159 F (WL)
Jeg gik mig op paa høie Bjerg		157—159 G (WL)
De legte Guldtafel		177—180 C (WL)
De legte Guldtafel		177—180 D (WL)
De legte Guldtafel		177—180 E (WL)

Färöer		
Aarle om Morgenens Lærken sang (Erik Emun og Sorte Plog)	Frühe am Morgen die Lerche sang (Herr Plog)	153—154 B (WL)
Vilja tit nú lýða á	Wollt ihr nun lauschen mir	162—163
Nú skal stilla stavargrein (Asmundur Adalsson)	Nun soll'n fließen Verse schön	163—164
Pippingur í Fraklandi	Pipin, Fürst im Frankenland (Olufa-Lied)	164—165
Av himni kom ein eingla herur		165—167 B (WL)
Tá vit í størstu neyðum stá		165—167 C (WL)
De legte Guldtafel		177—180 G (WL)

Norwegen		
Till till tara	Till till tara	168—169
Tiljeri, Tove!	Tiljeri, Tove!	169
Sommerlöv og Sale	Sommerlaub und Senkrücken	170—171
Hjadde han ha' dei syninne tvo (Hermod Ille)	Hjadde, er hatte der Söhne zwei (Hermod der Böse)	174
Ne og nola Trollebotten (Aasmund Fregdegjæva)	Unten, nah am Trollgrund	174—175
Hott er ded fer nokoð vesolt ve (Jutulen bedlar til stolt Öli)	Was ist's für ein armselig Wesen, weh (Der Riese wirbt um stolz Öli)	175

Der bur no ei Jomfru (Valivan)	Es wohnt eine Jungfrau	176
De legte Guldtafel	Sie spielten Goldwürfel	177—180 F (WL)
Gud Fader udi Himmerig	Gott Vater hoch im Himmereich	183—184 B (WL)
En Jæger gik at jage		185—188 M (WL)
Dei vil altid klaga og kyta	Sie woll'n allzeit jammern und sagen	189—190 B (WL)
Tyven, tyven, skal du hete	Dieblein, Dieblein wirst du heißen	190—191 (WL)

Island		
Ár var alda	Urzeit war es	193
Fyrri menn er fræðin kunnu	Die Männer der Vorzeit, die Kenntnis besaßen	193—194
(Liedweise ohne Text)		195
Kærustu hlýðið kristnir á	Liebe Christen, lauschet alle	196
Reið eg Grána	Ritt ich Grani	197
Allt eins og blómstrið eina	Gleich wie der Blumen eine	197 A (WL)
Allt eins og blómstrið eina		197 B (WL)
Island farsældra frón	Island, herrliches Land	198
O, min flaskan friða!	O mein Fläschlein goldig!	198—199
Keisari nokkur	Herrlicher Kaiser (Gesang von Friedrich Barbarossa)	201 A (WL)
Keisari nokkur		201 B (WL)
A, b, c, d, strilla	A, b, c, d, Kübel	202 B (WL)
Lofið guð i hans helgidóm	Lobt Gott in seinem Heiligtum	203 B (WL)

Bretonen		
Ar greg iaouank a Zant Malo (Ann Eostik)	Die junge Frau von Sankt Malo (Die Nachtigall)	205—206
Me 'wel ar c'hont Gwilhou	Es kehrt der Graf Guillon	206—207
Janedig ar Rouz	Jeanette le Roux	207—208

Inselkelten		
Whare hae ye been a' day, Lord Randal, my son? (Lord Randal)	Wo bist du gewesen, Lord Randal, mein Sohn? (Lord Randal)	210—211
What has came this blood on your shirt sleeve?	Doch wie kam dies Blut auf den Ärmel dein? (Edward-Ballade)	211—212
Jonn da Jonn do (Vokalise)		213
Tha mi sgith 's mi leam fhin	Hügelaufl, hügelab	213
Tonight yuo see mi face (Cruckhaun Finn)	Zur Nacht schaust du mich an	214—215
If by chance you look for me (Reynardine)	Suchst du mich von ungefähr	215—216
When winter was brawling (Sweet Carnlough Bay)	Der Winter, der lärmt (Schön Carnlough Bay)	216—217
Sweet babe	In goldner Wiege	217
Saw ye my Maggie	Sahst ihr meine Grete	217—218
Dh'fhalbh mo nigheau chruinn, donn	Mein rundliches braunes Mädchen ging	218—219
My heart is a breakin' (Tam Glen)	Mein Herz ist am Brechen	219—220
Cauld blaws the wind frae north to south (Up in the morning early)	Kalt weht der Wind von Nord nach Süd (Auf in der Morgenfrühe)	220—224 C (WL)
Holl amrantau'r sér, dywedant	Aller Sterne Augen sprechen	225—226 A (WL)

Frankreich

Ton himeur est, Catheraine	Deine Laune, Katherine . . .	89—92 A (WL)
Compare, on dit das nouvelles	Höre, was man Neues kündigt . . .	89—91 B (WL)
Est ce Mars	Ist das Mars	93—96 A (WL)
Orsus seruiteurs du Seigneur	Ihr Knecht des Herren allzu- gleich	113—114 A (WL)
Av'ous point veu la Perron- nelle (La Perronnelle)	Habt ihr gesehen die Peronelle . . .	232—233
Que notr' sort est malheureux	Welches unglücksel'ge Los . . .	233—234
Peuple français, peuple de braves	Franzosenvolk, Volk der Ge- fachte	235—237 B (WL)
La belle se siet (Dufay-Fassung)	Am Fuße des Turmes . . .	237—238
La belle se siet (Namur-Fas- sung)	Am Fuße des Turmes . . .	238—240
La Pernette se lève	Die Schöne, sie erhebt sich . . .	240—241
C'est un joli chasseur	Ein hübscher junger Jäger . . .	241—242
Lourdault	Lourdault	242—243
Il étoit trois petits enfans	Drei kleine Kindlein gingen aus (Legende vom St. Niko- laus)	243—244
Lou premier en prencipi	Das erste, was im Anfang . . .	244
Une jeune fillette	Es war ein junges Mädchen . . .	245—250 A (WL)
Bien heureux' et un'ame	Gepriesen sei die Seele . . .	245—249 B (WL)
Graces au petit Jesus	Dank sei dem kleinen Kind- lein wert	252—254 A (WL)
Graces au bon petit Jesus	Heimwärts vom Feld die Hir- tin zieht	252—254 C (WL)
Quand la Bergere vient des champs	Klar und hell ist hier der Wein (Traquenard-Weise) . . .	254—256 A (WL)
Puisque nous trouvons icy (Air du traquenard)	In der Stille dieser Nacht . . .	254—256 B (WL)
Dans le calme de la nuit	Für der Liebe Freuden . . .	258—259
Je suis trop jeune	Dem ich mein Herz in Liebe gab	259—260
Celui que mon coeur aime tant	Gut mag's wohl sein . . .	260
Peut-être bien	Ochsentreiber, Ochsentreiber . . .	261
Bouvi, bouvi	Mütterlein, leb' wohl du . . .	263 B (WL)
Adisias ma maire		

Rätoromanen

Sontga Margriatha	Heilige Margareta	266—267
Tgei fortuna ei la mia	Wie groß ist mein Glück . . .	268 B (WL)
Ei fova treis schneiders	Es waren drei Schneider . . .	270—271 B (WL)

Welsche Schweiz

Un jeun' soldat revient de guerre	Heimkehrt vom Krieg ein junger Reiter	270—272 D (WL)
La jardinière du roi	Die Gärtnerin des Königs . . .	273—274

Spanien

A cazar va don Rodrigo	Jagen gehet Don Rodrigo . . .	278
A la roro mi niño	A la ro ro, mein Kindlein . . .	280
No mi digais, madre	Sag nichts Schlimmes, Mutter . . .	281
Aquí te traigo la ronda	Hier bringe ich dir die Ronda . . .	283
Y ponga el amor en ti	Und stellte ich meine Liebe auf dich	283—284
Vamonos de aquí	Gehen wir von hier fort . . .	284—285
Cándida	Cándida	285
Que dame las llaves	Den Schlüssel gib mir doch . . .	285

Portugal

Chorae, fadistas, chorae	Weint, ihr Fadistas, weint . . .	287—288
Abre a porta Anna (O Ce- guinho)	Öffne du mir, Anna (Der arme Blinde)	288—289

Italien

Fiore di ginestra (nur Text)	Blühender Ginster	296
Bedda, cu' ti criò	Der dich erschuf, du Schöne . . .	297
Bedda cu' ti criau (nur Text)	298
Dormi, dormi	Schlafe, schlafe	298—299
Eju filaja la miò rocca	Als ich spinnend saß am Rocken	299—300
Korsische Totenklage (nur Mel.)	300
Duos sun sos coros	Zwei sind die Herzen . . .	301
Ji' mèta	Ich mähe	302
Sardinien. Lied (nur Mel.)	303
Figghiu miu, ti vogghiu beni	Söhnlein mein, dich lieb' ich innig	303
Sciatu, ti mannu ntra na carta- scrittù	Liebster mein, ich sende dir im Briefe Kunde . . .	304—305
Canto l'armi pietose	Den Feldherrn sing' ich . . .	305—307
L'arme pietose (nur Text, zer- sungene venezianische Fas- sung)	306
Tartinis Fassung der venezi- anischen Tasso-Melodie (in- strumental)	307
O divina virgo, flore	Jungfrau göttlich, reine Blume	308—309
Scaramella va alla guerra	Scaramella zieht zum Kriege . . .	310
Fortuna d'un gran tempo	Mein Glück warst du gar lang . . .	310
Damene un poco di quella	Schenk mir ein wenig von jenem süßen Weine . . .	311
mazza crocha	311
Che mangera la sposa	Schattiges Tal du	311
Ombrosa valle	Nun ist's im Maien	312
Or' e di maggio (nur Text)	Als Knabe schon sprach ich dir nur von Liebe . . .	312—313
Fanciullo appena, ti parlai	Ein hübscheres Mädchen . . .	313—314
d'amore	Himmel bezaubernd	314
Bellezza mia cara		
Ciel' incantato		

Rumänien

Trimisusa'n țară carte	In die Heimat kam die Nach- richt	319—320
Dărt acei bine holteiu	Keck kommt da der Bursche her	320
A lai munte analtu	O du hoher Berg	321
Hei tu mândruțu'le	Hei, du mein lieber Schatz . . .	321—322
Jelui-m'aș și n'am cui	Klagen möcht' ich, weiß nicht wem	322
Frunză verde măr acru	Grünes Blatt des Wildapfel- baumes	323—324 B (WL)
Foc te, arde deal înalt	Verzehre dich, hoher Hügel, das Feuer	323—324 C (WL)
Lied (nur Mel.)	Tscheremissen	329
Năgin aga	Estland	
(Nationalepos Kalevipoeg)	Doch ich schaute	328
Kui mina alles noor weel olin	Lenke, du beredter Sänger . . .	333
	Einstens als ich jung noch war . . .	337—338

Finnland	
Annakka mie ilmouttelon	Laß' mich erzählen 330
Iski tulda ilman ukko	Feuer schlug der alte Luftgott 332
Uyt lähden kotoani	Jetzt zieh' ich fort von Hause 343—345 B (WL)
Aasiasta on alku	Asien ist der Anfang 343—345 C (WL)
Mitäs tuo Mattu meinasi	Was meinte jener Mattu wohl 343—345 D (WL)
Jos sä oisit narran	Hättest du gelogen und be- trogen mich allein 343—345 E (WL)
Ei murhe maksa vaivaa	Es lohnt sich nicht der Sorgen 343—345 F (WL)
Nyt herätäkää ja tielle tul- kaat	Erwacht und folgt mit auf dem Wege 346—347 (WL)
Sun, Herra, kädessäs	O Herr, in deiner Hand 347—348 C (WL)
Ja taas on pojat yksin	Nochmals allein die Jungen 350—353 K (WL)
Ja taas on pojat yksin 350—353 L (WL)
Nyt on pojat yksin	Allein sind jetzt die Jungen 350—353 M (WL)
Nyt on pojat yksin 350—353 N (WL)
Finn schweden	
Det var tva ädla konungabarn	Es war'n zwei edle Königs- kind' 133—137 L (WL)
En jägare gick ut till att jaga 185—188 I (WL)
En jägare gick ut att jaga 185—188 K (WL)
En jägare gick ut att jaga 185—188 L (WL)
Kom alla mina bröder	Kommt, alle meine Brüder 339
Signa lilla	Signe klein 340—341 B (WL)
O tysta ensamhet	O stille Einsamkeit 342—343 B (WL)
Ungarn	
(Ungarisches Lied, ohne Text) 323—324 A (WL)
Kemény kösziklának könnyebb meghasadni	Leichter ist's des Berges Felsen durchzuspalten 356—357
Arra gyere, a möre én	Tritt den Weg nach, den ich gehe 357
Jaj de beteg vagyok	Ach wie krank doch bin ich 357—358
Nincsen szebb a magyar lány- nál	Schöner nichts als Ungar- mädel 404—405 A (WL)
Lettland	
Visas bija Janu zales	's waren all' Johanniskräuter 359
Litauen	
Sejan rutu (nur Mel.) 360—361
Močūtė manu	Du mein Mütterlein 364—365
Kas bernėlu pamislyta	Was der Bursche sich nur aus- denkt 365—366
Kū lūdit, sesėles?	Schwestern, warum seid ihr traurig und singt nicht? 366—367
Gale ulyčios	Am Straßenende 367—368
Kristus pas Upę atėjo	Christus ging zu dem Flusse 369—371 C (WL)
Rußland	
Приданын, удалын, ладу, ладу	Ihr Brautfolge, ihr Kühnen 372—373
Катенька	Kathinka 373—374
Я вечеръ млада, во пиру была	Abends war ich beim Schmaus 374—375
Плыли туры да на Буянь острофъ (Васька пьяница и Кудреванно Царь)	Es schifften die Türken zur Insel Bujan (Wasska der Säufer und der Zar Kudrjo- wanno) 378—379
Hei, u śwjatu nedilenku	Hei, bis zum Tagesanbruch war es nicht lang 380—381
Ужь вы горы, горы	O ihr Berge, Berge 385—389

Jana welika šježa jo
Dobry večor mačerka
Ceso rjedny žolte 'lósy

(Deus...)
(Christus...)
Elissko mila
Jaké je to kořeničko kapradí

Nad Pušperkem ten vršček

Jaky je to kořeničko kapradí

Neříkej, má panenka
Ja mou panenku znám

Šiel vojaček na vojnu sám

Zelená sa bučina
Jaj, Bože, moj, smutnej žene

Ja do lasa nie pojade

Ślawny imienia Boga miłoś-
niku

Oj chmielu, chmielu
W dole kalinka stojala

A ty ptaszku skowronaszku

Hoi, shupon, liabr inshr (Gott-
scheer Text)

Jes pa pojdem na Gorensko

Puna srđca, pune čaše

Moja draga, ne srđi se na me

Ljubičice
Dodji mi, dodji, dragane

Sunce grije, kiša ide

Da pje va mo da se ve se li o

Peperuga fartschěsche
Denole Denice
Знаешъ ли, моме, джанамъ,
помнишъ ли

Wenden
Eine große Pein ist das 392 (WL)
Guten Abend, Mütterlein 393—394 B (WL)
Jüngling kämmt die gelben
Haare 394—395

Tschechen
. 33 B (WL)
. 33 C (WL)
Elslein liebes 133—137 B (WL)
Wie schmeckt denn Walpurgis-
kraut, das Würzelein? 397—399 D (WL)
Über Puschberg liegt ein
Hügel 397—399 E (WL)
Wie schmeckt denn Walpur-
giskraut, das Würzelein? 397—399 F (WL)
Sag es nicht, liebes Mädchen
Kenn' mein Liebchen so fein 400
401

Slowaken
In den Krieg zog ein Sol-
datchen 402—403 B (WL)
Es ergrünt der Buchenwald 404 (WL)
Weh, o weh, ich armes Weib-
lein 404—405 B (WL)

Polen
In den Wald will ich nicht
fahren 406 (WL)
Du großer Anbeter Gottes 407—408
O Hopfen, Hopfen 408—409
Drunten stand ein Holunder-
strauch 409—410
O mein Vöglein, kleine Lerche 410—411

Slowenen
. 413 (WL)
In das Oberland ich gehe 414—415 B (WL)

Serbokroaten
Voll die Herzen, voll die
Gläser 417—419 D (WL)
Meine Liebe, zürne du mir
nimmer 420—421
O du Veilchen 421—422
Komm zu mir, komme, Lieb-
ster du 422
Sonne wärmet, es kommt
Regen 422—423
Laßt uns singen, damit wir
uns erheitern (Der Braut-
zug des Banović Michael) 424—426

Bulgaren
Ein Schmetterling flog 427
Deno, du Mägdelein 429
Weißt du Mädchen, Seele? 429—431

NAMENVERZEICHNIS

Abrahamsen, Erik 15, 127, 147, 154, 155.
 Abrahamson, Werner Hans Friedrich 147, 150.
 Acerbi, Joseph 330, 331, 332
 Achelis, Ernst Christian 369
 Adamovics, L. 362.
 Afzelius, Arvid August 122, 123, 124, 126, 127, 133, 177, 339, 340, 342.
 Ahlström, Jakob Niklas 122, 124, 126, 127, 130, 133, 141, 143, 144, 147, 177, 342.
 Albert, Heinrich 56, 57.
 Alpers, Paul 77, 78, 87, 263.
 Ambros, August Wilhelm 80, 238, 310, 312.
 Andersson, Nils 117, 118, 141, 143, 342.
 Andersson, Otto 338, 339.
 André, Johann 57.
 D'Anglebert, Jean Henri 144.
 Arbaud, Damase 244.
 Ariost, Ludovico 306.
 Arnaudoff, M. 427.
 Arnim, Achim v. 6.
 Arnold v. Bruck 51.
 Arro, Elmar 327.
 Asbjørnsen, Peter Christen 170.
 Asgrimsson, Eysteinn 193, 194.
 Attaignant, Pierre 88, 258.
 Avolio, Corrado 302.

Bach, Johann Sebastian 57, 144, 369.
 Badke, Otto 294.
 Balakirew, Mily Alexejewitsch 373.
 Baldelló, Francesco 276, 281.
 Ballard, Christophe 252, 254, 265.
 Ballard, Pierre 89, 93.
 Bals, G. 316.
 Bamberg, Eduard v. 234, 235.
 Barbieri, Francisco Asenjo 281.
 Bartók, Béla 18, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 326, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 404, 405.

Bartsch, Christian 361, 362, 363, 368.
 Bartsch, Karl 237, 245.
 Bastian, Adolf 133.
 Bataille, Gabriel 93.
 Batteux, Charles 273.
 Baum, Josef 2.
 Bäumker, Wilhelm 35, 76, 77.
 Beauquier, Charles 230, 240, 269.
 Beaurepaire, Eugène 238, 245.
 Becking, Gustav 110, 111, 112, 113 182, 227, 291, 423, 424.
 Beckman, Johan Wilhelm 129.
 Bedingham 310.
 Beethoven, Ludwig van 313.
 Belamy, Th. 89.
 Bellermaun, Christian Friedrich 286.
 Bellmann, Karl Michael 140.
 Benda, Franz 57.
 Benda, Johann Wilhelm Otto 107.
 Berens, Herman 130, 142.
 Berggreen, Andreas Peter 117, 124, 126, 127, 129, 133, 141, 144, 147, 154, 157, 160, 162, 169, 170, 177, 339, 340, 342, 343, 350.
 Bergmann, Joseph 78, 245.
 Bergström, R. 177.
 Berti, Antonio 305.
 Bertram 333.
 Bērziņš, L. 360, 362.
 Besseler, Heinrich 13, 307.
 Beze, Theodore de 113.
 Bezzenberger, Adalbert 368.
 Bielenstein, Inga 362.
 Blunck, Hans Friedrich 128, 139, 191.
 Blyau, Albert 72.
 Bodenstein, Friedrich 364, 380.
 Böckel, Otto 7, 26, 47, 155, 279, 294, 361.
 Böhm, Max Hildebert 4, 338.
 Böhme, Franz Magnus 21, 27, 31, 43, 47, 48, 59, 81, 93, 133, 147, 189, 202, 351.
 Bols, Jan 255.
 Bolte, Johannes 87, 88, 89, 132, 156, 232, 269.

Bondeson, August 146, 147, 185.
 Boor, H. de 30.
 Borgnet, Jules 239.
 Boruttau, A. J. 343.
 Bose, Fritz 330, 331.
 Brachel, Peter v. 253.
 Braga, Theophilo 286, 287.
 Bramming, Signe 151.
 Brand, John 29.
 Brandes, Chr. 205.
 Brandl, Alois 99.
 Brandsch, Gottlieb 13, 58, 59, 69, 70, 349, 350, 392, 419.
 Breazul, G. 321, 322.
 Breitengraser, Wilhelm 311.
 Brigitta v. Vadstena 115.
 Brouwer, Cornelis 10, 11, 13, 14, 69, 258.
 Brückner, A. 429.
 Bruel, André 269.
 Bruinier, James Weygardus 23, 418.
 Brunner, Karl 60.
 Bücheler, Walther 25.
 Bücher, Karl 167.
 Bugge-Berge, Johanna 173.
 Bujeaud, Jérôme 259, 269.
 Bull, John 107.
 Burney, Charles 307.
 Burns, Robert 212, 217, 219.
 Buschan, Georg 204.
 Busnois, Antoine 229.
 Byhan, A. 204, 290.
 Byrd, William 107.
 Byron, George Cordon Noel 293, 306.
 Byström, Oskar Fredrik Bernadotte 129.

Calmus, Georgy 220.
 Campos, Gualdino de 287.
 Canfemir 315.
 Cara, Marco 312.
 Carcy, Clive 101.
 Carlheim-Gyllenskiöld, V. 147, 185, 348.
 Carton, C. 73, 76.
 Castle, Eduard 100, 415.
 Caurroy, Eustache du 252.
 Ceiriog 225.
 Certon, Pierre 252.
 Cervantes, Miguel de 282.
 Champfleury, Jules 1, 230, 240, 262.
 Chappell, William 100, 103, 105, 106, 107, 108, 220.
 Chardavoine, Jehan 245.
 Charpentier, Marc Antoine 261.
 Chaucer, Geoffrey 100.
 Chénier, Joseph 235.
 Child, Francis James 109, 210.
 Chilesotti, Oscar 310.
 Chopin, Frédéric 110.

Chrysander, Friedrich 144.
 Chybinski, Adolf 400.
 Ciconia, Johannes 310.
 Clark, Andrew 106.
 Clauss, Ludwig Ferdinand 59, 275.
 Clodius 157.
 Closson, Ernest 71, 232, 269.
 Coirault, P. 243.
 Colasse, Pascal 261.
 Coleridge, Samuel Taylor 100.
 Coll, Evan Mac 213.
 Colletet, François 245.
 Comparetti, Domenico 334, 335.
 Corelli, Arcangelo 144.
 Coussemaker, Charles Edmond Henri de 71, 72, 89, 239, 255.
 Coverdale, Miles 111.
 Cowling, G. H. 106.
 Croeser de Berghes 74, 75.
 Croker, T. Crofton 209, 210.
 Croze, Austin de 301.
 Crüger, Johann 183, 347.
 Cvijić, Jovan 415.

Dach, Simon 10, 56.
 Dalin, Olof von 342.
 Dalmedico, Angelo 296.
 Danckert, Werner 16, 18, 19, 29, 38, 41, 108, 142, 154, 183, 193, 208, 209, 230, 298, 300, 303, 323, 327, 328, 329, 336, 354, 360, 368, 378, 411.
 Danilov, Kirša 377.
 Dantas, Julius 286.
 Daur, Albert 14.
 Decurtins, C. 266, 267, 268.
 Delavigne, Casimir 235.
 Delvard, Marya 234, 235, 243, 245, 252, 261, 262, 269.
 Desmarets, Henri 261.
 Diels, Paul 378, 380.
 Dieterich, Albert 5.
 Dieterich, Karl 237, 356.
 Dittfurth, Franz Wilhelm Freiherr v. 26, 56, 57, 88, 234, 350.
 Dix, Hellmuth 115, 116.
 Djoudjeff, Stoyan 429.
 Dolf, Th. 267, 272.
 Doncieux, George 71, 240, 243.
 Dostojewski, Feodor Michailowitsch 383.
 Doubek, F. 62.
 Douen, O. 89.
 Dowland, John 85.
 Dreves, Guido Maria 138.
 Dreves, Lebrecht 58.
 Dubarry 234.
 Dubos, Jean Baptiste 273.
 Dufay, Guillaume 44, 237.
 Duhamel, Maurice 206, 207.
 Duller, Eduard 29.

Dunstable, John 310.
Duyse, Florent van 70, 71, 72, 73, 74,
75, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 89,
93, 232, 239, 245, 246, 252, 253, 254,
255, 270.

Dvůrak, Anton 382.
Dybek, Richard 117, 170, 177.

Eccard, Johannes 246.
Egenolf(f), Christian 51.
Eggen, Erik 195, 197.
Eickhoff, Paul 28.
Eickstedt, Egon Frhr. v. 208, 275.
Eisner, Paul 366, 373, 374, 376, 380,
385, 409, 420.
Elling, Catharinus 171, 173, 174,
176.
Elson, L. C. 106.
Engel, Carl 29, 106, 109, 120, 334.
Erben, Karl Jaromir 397, 400, 401.
Erichsen, Fine 2.
Erk, Ludwig 67, 157, 350, 351.
Erk-Böhme (D. Ldh.) 21, 31, 44, 47,
48, 49, 56, 60, 67, 77, 78, 81, 87, 88,
130, 133, 142, 157, 185, 189, 235, 238,
246, 253, 268, 269, 349, 350, 397.
Erlach, Friedrich Karl Frhr. v. 58.

Falk, H. S. 36, 116.
Falla, Manuel de 275.
Fara, Giulio 301.
Farlane, Malcolm Mac 213.
Fée, L. A. 299, 301.
Fehr, Bernhard 103, 212.
Feodorow, W. 384.
Feys, J. M. E. 70, 255.
Fichard, J. C. v. 45.
Finamore, Gennaro 302.
Finck, Heinrich 50.
Fink, G. W. 350.
Fionn (Henry White) 213, 218.
Fischart, Johann 36.
Fischer, Alexander 107.
Fischer, Emil 315.
Fischer, Eugen 275.
Fleischer, Oskar 416, 419.
Flor, Christian 55.
Flugi, Alfons v. 267.
Ford, Th. 209.
Forkel, Johann Nikolaus 8.
Formschneyder, Hieronymus 51.
Forster, Georg 54.
Franck, Melchior 185.
Franziskus von Assisi 308.
Fredin, August 144, 146, 185.
Friederichsen, Max 335, 338.
Friedländer, Ernst 93.
Froberger, Johann Jakob 55, 57.
Frost, Isaac 109.
Frost, Joseph 109.

Fryxell, A. 343.
Fuenllana, Miguel de 279.
Gallop, Rodney 275, 286, 288.
Garborg, Hulda 163.
Gartefeld, W. N. 375.
Gaster, M. 318.
Gastoué, Amédée 245.
Gay, John 220.
Geiger, Albert 281.
Geijer, Erik Gustaf 120, 122, 123, 124,
126, 127, 130, 133, 140, 177, 339, 340.
Gelzer, Heinrich 2.
Gennrich, Friedrich 42, 237.
Genzmer, Felix 192.
Geramb, Viktor v. 5, 6.
Gercke, K. 142.
Gerhardt, Paul 142.
Gesemann, Gerhard 389, 415, 420, 423,
424.
Gevaert, François Auguste 232, 242,
258.
Geyer, Harald 172.
Ghiselin, Jean 238, 310.
Giraldus Cambrensis 17, 208.
Glarean (Heinrich Loris) 196.
Göring, Johann Kristoff 56.
Görres, Jakob Joseph v. 276.
Goethe, Johann Wolfgang v. 1, 7, 8,
9, 292, 293, 306, 361, 420.
Götsch, Georg 390.
Goetz, Leopold Karl 420.
Goetze, P. v. 385.
Goldoni, Carlo 292, 293.
Gombosi, Otto Johannes 310.
Gomez de Ortega, Ricardo 2.
Gordigiani, Luigi 416.
Gottfried von Strassburg 31.
Grabow, Hans 235.
Gräbner, Fritz 335.
Graham, George Farquhar 217, 220.
Gregorovius, Ferdinand 291, 292, 293,
294, 295, 299, 300, 304, 314.
Greig, John 219, 220.
Greiter, Matthias 51.
Grellmann, Hans 332.
Gries, J. D. 305.
Grigoriev, A. D. 377, 378.
Grimm, Jacob 6, 7, 8, 120, 334, 420.
Grimm, Wilhelm Carl 7, 14, 150, 151,
153, 154, 176, 210.
Grimshaw, Arthur E. 106, 220.
Gröber, Gustav 266, 286, 318.
Groven, Eivind 195.
Grudde, Hertha 60.
Grün, Anastasius (Auersperg, Anton
Alexander Graf von) 63, 413, 415.
Grundtvig, Svend 71, 72, 147, 150,
153, 154, 155.
Güntert, H. 198.

Guido von Arezzo 196, 302.
Gustav Adolf 140.
Guttry, A. v. 110.
Gyula, Sebestyén 356.

Haapanen, Toivo 346.
Hägg, Gustav 130, 141, 343.
Händel, Georg Friedrich 144.
Härtel, August 350.
Hätzlerin, Klara 45.
Hagen, Oskar 24.
Hammerich, Angul 148, 149, 191, 192,
194, 195, 196, 198, 200, 201.
Hammerschmidt, Andreas 57.
Hammershaimb, U. V. 162, 163, 164.
Hampe, A. 40.
Hansen, W. 155.
Hartmann, Johan 192.
Hatzfeld, Helmut 228, 237, 241.
Hauff, Wilhelm 9, 230.
Hauffen, Adolf 62, 63, 64, 65, 395,
396, 413, 416.
Haupt, Leopold 392, 394.
Haupt, Moritz 245.
Hausmann, Valentin 54.
Haxthausen, v. 28.
Haydn, Joseph 146, 212, 316, 416.
Hedén, Joël 2.
Heinrich van Veldeke 73.
Helfert, A. 395, 400.
Hellwald, Ferdinand v. 79, 81, 382,
392, 396, 406, 408, 426.
Herbst, Johann Andreas 54.
Herder, Johann Gottfried 4, 6, 7, 8,
293, 337, 359, 360, 361, 362, 420.
Hermann, K. A. 337.
Hert 310.
Hesselloher, Hans 45.
Heuler, Raimund 7.
Heusler, Andreas 29, 201.
Hey, Wilhelm 406.
Heyse, Paul 293, 296.
Hilferding, A. F. 376.
Hiller, Johann Adam 57.
Hilton, John 220.
Himmel, Friedrich Heinrich 416, 418,
419.
Höfler, M. 231.
Höijer, L. 122, 124, 130, 133, 177, 339.
Hörschelmann, Emil 327.
Hoffheinz, W. 369.
Hoffmann v. Fallersleben, Heinrich
August 31, 76, 77, 78, 81, 84, 86, 93,
103, 263, 270, 350.
Hoffmann-Krayer, Eduard 10.
Hofmann, Konrad 277.
Holtzmann, Adolf 205.
Hopkins, Joh. 113.
Horak, Karl 65.

Hostinsky, Ottokar 395, 400, 401.
Hübener, Gustav 209, 335.
Hübner, Angela 2.
Hübner, Arthur 10, 29, 34, 308.
Huebner, Friedrich Markus 80.
Hughes, Herbert 209, 214, 215.
Hugo v. Reutlingen 34.
Huizinga, J. 80.
Humboldt, Wilhelm v. 420.
Hurwicz, Elias 160, 290.

Ibsen, Henrik 173.
Ideler, Julius Ludwig 235, 264.
d'Indy, Vincent 240.
Isaac, Heinrich 47, 48, 50, 74, 310,
311, 312.
Ittenbach, Max 18.
Jacopone da Todi 308.
Jacques du Fouilloux 262.
Jannequin, Clément 252, 262.
Jannsen, J. W. 327.
Japart, Jean 311.
Jensen, Vald. 157.
Jobbé-Duval, Emile 205.
Johnson, James 219, 220.
Jonval, Michel 362.
Josephson, Jacob Axel 133, 140, 141,
144, 343.
Josquin des Prez 238, 310.
Joyce, P. W. 209.
Jürgens, A. 350.
Jungbauer, Gustav 7.
Juszkiewicz, Anton 364, 365, 366,
367.

Kade, Otto 310.
Kaindl, Raimund Friedrich 407.
Kalf, G. 78, 83, 84, 87.
Kalnins, A. 368.
Kamiński, Lucjan 408, 410.
Kapper, Siegfried 420.
Karasek, Alfred 61, 62.
Karpeles, Maud 211.
Kayser, Wolfgang 12, 38.
Keller, Adelbert 9, 205, 206.
Keller, Gustav 30.
Keller, Walter 314.
Kennedy-Fraser, Marjory 209, 212,
213.
Kern, Fritz 59, 411.
Kingo, Thomas 165, 167.
Kircher, E. 7.
Koch, Hal 128.
Kodály, Zoltán 353.
Koepp, Johannes 84, 88.
Kohl, J. G. 411.
Kolberg, Oskar 407, 409.
Kolessa, Philaret 379, 380, 383.
Kopisch, August 293, 313.

Kopp, Arthur 49, 55, 84, 234.
Koppers, P. Wilhelm 208.
Korytko, E. 413.
Kobmann, E. F. 70, 86.
Kotas, Walter Hjalmar 159, 160.
Kotzebue, August Friedrich Ferdinand v. 416, 418.
Kotzebue, Wilhelm v. 324.
Krauß, Friedrich S. 415.
Krejčí, Jan 396.
Kretzschmar, Hermann 8, 304.
Kreutzwald, Fr. R. 327, 333.
Krieger, Adam 8, 57.
Kristensen, Evald Tang 133, 147, 151, 155, 156, 157.
Krohn, Ilmari 330, 331, 332, 334, 336, 343, 346, 347, 349, 351.
Krohn, Kaarle 331.
Kruus, Hans 327.
Kuba, Ludvik 416, 420, 421, 422, 424, 429.
Kübel, Martha 63, 65.
Kücken, Friedrich 349.
Kuhač, Franz S. 414, 416, 419.
Kuhn, Walter 61, 62, 63, 66.
Kunst, Jap 17.
Kunst-van Wely, C. J. A. 17.
Kurschat, Fr. 368.
de Laborde, Jean Benjamin 6, 92, 192, 194.
Lach, Robert 314, 327, 328, 333, 354.
Lagus, Ernst 133, 185, 339, 340, 342, 348.
Lambert, Louis 262, 263, 264.
Lambrechts, Lambrecht 72.
Land, Jan Pieter Nicolaus 74, 85.
Landstad, M. B. 168, 173, 174, 175, 176.
Landtmanson, S. 133.
Lange, Daniel de 83, 84.
Larsen, Hans I. 157.
Laub, Thomas 147, 154.
Launis, Armas 327, 328.
Lebzelter, Viktor 315.
Leffler, K. P. 118.
Legeay, Dom Georges 255.
Legrand, Emile 207.
Lehmann, Emil 62.
Leifs, Jón 192, 195, 197, 198, 200, 201, 202.
Lepner, Theodor 363.
Lerch, Eugen 227, 229.
Lessing, Gotthold Ephraim 55, 361.
Levi, Eugenia 298, 299, 302, 303, 305.
Lewalter, Johann 263.
Liebermann, F. 148.
Liestøl, Knut 173, 174.
Liliencron, Rochus Frh. v. 8, 15, 297.
Lindblad, Adolf Fredrik 140.
Lindeman, Ludvig Mathias 170, 177, 183, 185.
Lindewall, Karl-Erik 2.
Lindroos, Alfred 339.
Linewa, Eugenie 384, 385.
Linnig, Franz 35.
Liszt, Franz 306.
Liuzzi, Fernando 308.
Lobwasser, Ambrosius 113.
Lochamer, Wolflein v. 45.
Loeffelholz, Christoph 407.
Loew, M. 44.
Loman, A. D. 93, 246.
Lönnrot, Elias 330, 334.
Lootens, J. Ad. 70, 255.
Loschdorfer, Anna 40.
Lossius, Kaspar Fr. 88.
Louffenberg, Heinrich 31, 36, 43, 78.
Löwe, Karl 185.
Luckow, Max 2.
Lüdeke, Hedwig 356, 404.
Ludwig, Friedrich 196, 307, 308.
Ludwig Salvator (Erzherzog) 280.
Lully, Jean Baptiste 261.
Lummel, H. J. van 84.
Lundell, J. A. 147, 167.
Luther, Martin 32, 36, 43, 128, 130, 165, 167, 369.
Luzel, F.-M. 206, 207.
Mackay (Poet) 216.
Mackensen, Lutz 231.
Macleod, Kenneth 209, 212, 213.
Maerlant, Jakob van 84.
Maintenon, Mme. de 245.
Marcoaldi, Oreste 294.
Marescalchi, Luigi 304.
Marguerite de Valois 245.
Marie de France 205.
Marin, Fr. R. 280.
Marot, Clément 89, 113, 245.
Marpurg, Friedrich Wilhelm 290.
Marriage, M. Elizabeth (vgl. auch Mineoff-M.) 67, 69, 237.
Marschner, A. E. 350.
Martini, Johannes 310.
Martinus, Wilhelm 363.
Marzo, Eduardo 312.
Maur, Gilbert in der 413, 415.
Maurer, Konrad 201.
Mayer, F. Arnold 42.
Méhul, Etienne Nicolas 235.
Meier, Ernst 157, 270, 397.
Meier, Harry 275.
Meier, John 2, 8, 9, 11, 12, 30, 36, 38, 39, 41, 49, 71, 79, 89, 133, 138, 350, 392, 418.
Meinert, Joseph George 43.
Meister, Karl Severin 31.
Melgunow, Julius von 384.

Menghin, Oswald 411, 412.
Merker, Ernst Paul 39.
Meschke, Kurt 29.
Meyer, Elard Hugo 60, 71, 100, 119, 170, 192.
Milán, Luys 279.
Millien, Achille 374.
Mineoff-Marriage, Elizabeth 81, 89, 263.
Moberg, Carl Allan 127, 128.
Moe, Moltke 174.
Möller van den Bruck, Arthur 290.
Moffat, Alfred 213, 218, 220.
Mönch von Salzburg 31, 35, 45, 46.
Mohnike, Gottlieb 120, 122, 139, 177, 340.
Molière, Jean Baptiste 261.
Molinet, Jean 80.
Montaigne, Michel Eyquem de 6.
Montel, Achille 262, 264.
Morf, Heinrich 228, 232, 234, 245, 265, 269.
Morley, Thomas 106, 107.
Moser, Andreas 144.
Moser, Hans Joachim 41, 42, 60, 69, 79, 144.
Moser, Hugo 69.
Mozart, Wolfgang Amadeus 9.
Müllenhoff, Karl Viktor 192.
Müller, Günther 7, 14, 39, 46, 54.
Müller, Wilhelm 293.
Müller-Blattau, Josef Maria 2, 27, 31, 32, 33, 34, 45, 56, 75, 407, 409.
Munday, John 107.
Munro, James 218.
Murko, Matthias 423.
Mussorgskij, Modest Petrowitsch 372, 382.
Nagel, Wilibald 101.
Naumann, Hans 9, 10, 11, 12, 39, 40, 148.
Naumann, Friedrich Wilhelm 376.
Naylor, E. W. 106.
Neckel, Gustav 192, 198.
Nef, Karl 8.
Nettl, Paul 144.
Neumeister, Erdmann 144.
Neus, H. 302, 337.
Neusser, R. 34.
Neves, Cesar das 286, 287, 288.
Nicolai, Friedrich 8.
Nicolai, Philipp 346.
Niedner, Felix 378.
Nielsen, H. Grüner 147, 150, 151, 153, 155, 167, 177.
Nigra, C. 294.
Nörmiger, August 407.
Nollau, H. 27.
Norlind, Tobias 119, 120, 121, 126, 129, 132, 141, 328, 407.

1661230
Notker Balbulus 30.
Nyerup, R. 133, 147, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 177.
Obrecht, Jacob 310.
Obreschkoff, Christo 427, 428.
Ockeghem, Johannes 310.
Ocon, D. Eduardo 280, 282.
Ögmundarson, Jón 201.
Olmeda, Don Federico 283, 284, 285.
Opitz, Ernst 2.
d'Orneval 254.
Ott, Johannes 50, 51, 133, 311.
Paësiello, Giovanni 313.
Pallmann, Gerhard 112.
Panoff, Peter 382, 428.
Paris, Gaston 232, 242, 258, 294.
Parry, John 225.
Parthey, G. 292.
Pasqué, Ernst 234, 235.
Pasquier 252.
Paul, Hermann 73, 99, 148, 167.
Pedrell, Felipe de 275, 277, 278, 280, 311.
Pellegri (Abbé) 245.
Pepusch, Joh. Christof 220.
Percy, Thomas 100.
Petrarca, Francesco 293.
Petrucchi, Ottaviano dei 238, 310, 311.
Pets, D. P. 93.
Pfandl, Ludwig 283.
Pfeffel, Gottlieb Konrad 58.
Pidal, Ramón Menéndez 276, 277, 278, 279.
Pinarel 310, 311.
Pinck, Louis 36, 60, 270, 402.
Pisador, Diego 279.
Pitrè, Giuseppe 294, 297.
Platen, August v. 293.
Playford, John 106.
Pleyel, Ignaz 212.
Pocci, Franz 350.
Pollmann, J. 76.
Pommer, Joseph 6, 7.
Pons, Joseph-Sébastien 280.
Poneigh, Jean 235, 259, 263.
Praetorius, Hieronymus 44.
Praetorius, Michael 246.
Prah, K. H. 133, 397.
Priatelj, Ivan 100, 415.
Prinz, Reinhard 191.
Puccini, Giacomo 302.
Pujol, Francesc 277.
Pulikowski, Julian v. 6, 7, 8.
Purcell, Henry 220.
Puschkin, Alexander Sergejewitsch 306.
Puymaigre, Th. de 232, 269, 293.

- Quellien, N. 205.
 Quellmalz, Fred 21, 41, 79, 138.
- Rabelais, François 232.
 Rahbek, Knud Lyne 133, 147, 150, 151, 154, 155, 157, 177.
 Ralston, W. R. S. 372.
 Rambaud, Alfred 376.
 Ramsay, Allan 217.
 Ranke, Friedrich 44, 45, 46.
 Rathgeber, P. Valentin 57.
 Ratz, Abraham 54.
 Rattay, Kurt 57.
 Reichardt, Johann Friedrich 9, 57.
 Reicherzhausen, Jakob Püterich v. 36.
 Reimann, Heinrich 225.
 Reincken, Jan Adams 55, 57.
 Reinholm, A. 332.
 Reinthal, C. 333.
 Retzius, Gustav 331, 334.
 Rhaw, Georg 39, 46, 50.
 Rhesa, L. J. 361.
 Richards, Brinley 225.
 Richter, Ernst 270, 350.
 Richter, L. 350.
 Riegler, Emil 316.
 Riehl, Wilhelm Heinrich 5.
 Riemann, Hugo 25, 140, 144, 239.
 Riemsdijk, J. C. M. van 83, 84.
 Riesemann, Oskar v. 372, 384, 389.
 Rietsch, Heinrich 42.
 Rinskij-Korssakow, Nikolai Andrejewitsch 372, 373, 382.
 Rist, Johann 10, 56, 57.
 Rittersberg, Johann Ritter v. 400, 401.
 Robinson, Th. 209.
 Roger, Estienne 85.
 Roger, Juliusz 406.
 Rohlf, Gerhard 2.
 Rolland, E. 207, 262.
 Ronsard, Pierre de 89.
 de Roquefort 205.
 Rosenberg, Herbert 41, 49, 84.
 Rosenqvist, Arvid 349.
 Rosenthal, Heinrich 327.
 Rossat, Arthur 272.
 Rothe, Hans 107.
 Roulans, Jan 83, 84.
 Rousseau, Jean Jacques 6, 273, 306.
 Rückert, Friedrich 293.
 Ruisbroek, J. 80.
 Rumpf, Max 5.
 Rung, H. 153.
 Runge, Paul 31, 34, 308.
 Rutz, Ottmar 16, 138, 290, 315, 411.
 Rybnikov, P. N. 376.
- Saemundsen, Ari 197.
 Le Sage, Alain René 254.
 Salinas, Francisco 278, 279, 281, 311.
- Sandvik, Ole Mørk 168, 173, 183.
 Saxo Grammaticus 153.
 Sayce, R. U. 208.
 Schade, Oskar 88.
 Schedel, Hartmann 45.
 Scheffel, Viktor v. 296.
 Scheffler, Wilhelm 232, 262, 269.
 Scheidt, Samuel 55, 57, 105, 107.
 Scheidt, Walter 138.
 Schell, Otto 35.
 Schenk, Erich 327.
 Schering, Arnold 60.
 Scheurleer, Daniel François 78.
 Schiller, Friedrich 141.
 Schirmunski, Viktor 61, 63, 66, 185, 270.
 Schjelderup, Gerhard 168.
 Schläger, Georg 235, 237, 263.
 Sehlegel, August Wilhelm v. 107.
 Schmalzer, Johann Ernst 392, 394.
 Schmidt, P. 363.
 Schmidt, P. Wilhelm 208.
 Schmidt, Wolfgang 100, 210.
 Schneegans, Heinrich 308.
 Schneider, Louis 79, 81, 243.
 Schoch, Georg 8.
 Schorte, A. 2.
 Schottky, J. M. 414.
 Schrader, Otto 315.
 Schroeder, Leopold v. 333, 334.
 Schröter, H. R. v. 332, 334.
 Schubart, Daniel 6.
 Schubert, Franz 9.
 Schück, Henrik 148, 149.
 Schünemann, Georg 22, 62, 66, 67, 185, 423.
 Schür, Friedrich 232.
 Schuchardt, Hugo 295, 296, 314, 325.
 Schulten, Adolf 231, 275.
 Schulz, Johann Abraham Peter 9, 58, 156.
 Schumann, Valentin 165.
 Schuster, Friedrich Wilhelm 68, 69.
 Schwab, Grete 190.
 Seckendorff, E. v. 205, 206.
 Seefried-Gulgowski, Ernst 392.
 Seemann, Erich 11, 13, 27, 40, 270.
 Seiffert, Max 87.
 Semb, Klara 185.
 Senff, Ludwig 50, 51, 311.
 Sergi, G. 290.
 Shakespeare, William 105, 106, 107.
 Sharp, Cecil J. 101, 104, 209, 211.
 Siehardt, Wolfgang 18, 22, 30, 117, 267, 273, 274, 318.
 Sigismund, R. 106.
 Silcher, Friedrich 9, 184, 185, 189, 205, 351, 397.
 Simon, Alicja 406, 408, 409.
 Slawejkoff, Pentscho 428, 429.
- Smetana, Friedrich 382.
 Smith, Laura Alexandrine 185, 306.
 Sogoljky, P. P. 384.
 Somborn, Karl 292, 293, 294, 295, 296, 297.
 Spanke, Hans 276, 277.
 Sperontes (Joh. Sigismund Scholze) 57, 144, 261.
 Spitta, Philipp 57, 144, 261, 368.
 Springer, Hermann 297, 304.
 Ssabanjew, L. 384, 390.
 Stainer, Cecie 237, 239.
 Stainer, John Fr. 237, 239.
 Stammier, Wolfgang 39.
 Staufe-Simiginowicz, Ludwig Adolf 376.
 Steenstrup, Joh. 148.
 Stendhal (Henri Marie Beyle) 290.
 Steffen, Richard 171.
 Sternitzke, Erwin 40.
 Sternhold, Tho. 113.
 Stockhausen, Ernst v. 217.
 Stoin, Vasil 427, 428.
 Stoltzer, Thomas 50.
 Strekelj, K. 413.
 Strindberg, August 115.
 Strohmeier, Fritz 227, 230.
 Studach, J. L. 122, 130.
 Stumpf, Robert 30.
 Suchier, H. 237.
 Sulzer, Franz Josef 316.
 Susato, Tilmann 88.
 Svoboda, A. Jan 397, 400.
 Sweelinck, Jan Pieters 55, 57, 87, 107.
 Swedenborg, Emanuel V. 115.
 Syv, Peter 147.
 Szadowski, H. 30.
 Szinnyei, Josef 354.
- Talvj (Therese Albertine v. Jacob) 23, 55, 79, 100, 116, 130, 148, 420.
 Tappert, Wilhelm 13, 93, 235, 350.
 Tartini, Giuseppe 307.
 Tasseel, Marcellus 72.
 Tasso, Torquato 293, 305, 306, 307.
 Taylor, Archer 210.
 Telemann, Georg Philipp 369.
 Tengström, Jakob 331, 334.
 Terry, Richard Runciman 112.
 Theil, Rudolf 20, 346, 349.
 Thibaut, Anton Friedrich Justus 6, 7.
 Thierfelder, Franz 121, 122, 132, 138.
 Thomson, George 212.
 Thuren, Hjalmar 149, 150, 153, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 177.
 Thysius, Joh. F. 85, 88, 89, 312.
 Ticknor, Georg 278.
 Tieck, Ludwig 107.
 Tiersot, Julien 232, 233, 237, 240, 241, 242, 243, 259, 260, 261, 265, 269.
- Tigri, Giuseppe 294, 295.
 Tobler, Alfred 30.
 Tommaseo, N. 297.
 Torner, Eduardo M. 277, 278.
 Torp, A. 36, 116.
 Tosti, F. Paolo 312.
 Trautmann, Reinhold 375, 376, 377, 378.
 Tresch, Mathias 230, 243, 252, 269.
 Triller, Valentin 40, 44.
 Trimberg, Hugo v. 36.
 Tschaikowskij, Peter Iljitsch 382.
 Tschinkel, Hans 64, 413.
 Tschischka, F. 414.
 Þorssteinsson, Bjarni 192, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204.
- Uhland, Ludwig 9, 184, 189, 420.
 Ulmann, Karl 362.
 Ulrich, Jakob 207, 269.
 D'Urfey, Tom 220.
 Ursprung, Otto 42, 281.
 Usener, Hermann 361.
- Valderrábano, Enriquez de 279.
 Valentin, Karl 177.
 Valerius, Adrian 84, 85, 88, 93, 246, 253.
 Vasconcellos, C. M. de 286.
 Vasmer, Max 375.
 Vedel, Anders Söfrensön 147.
 Viale, Salvatore 300.
 Vigo, Lionardo 293.
 Vilboa, Petrowitsch Konstantin 374.
 Villemarqué, Th. de la 205, 245.
 Villon, François 252.
 Vilmar, August Friedrich Christian 7.
 Vischer, Theodor 5.
 Vivaldi, Antonio 144.
 Vogler, Georg Joseph 7.
 Voigtländer, Gabriel 57.
 Voss, Johann Heinrich 88.
 Vossler, Karl 87, 231, 276, 309.
 Vraž, Stanko 63, 413.
- Waagstein, J. 165, 167.
 Wackernagel, Philipp 31.
 Wackernell, J. E. 23.
 Wagner, A. 349.
 Wagner, Max Leopold 299, 302.
 Wagner, Peter 276.
 Wagner, Richard 306.
 Waissel, Matthias 407.
 Waldborg, Max Frh. v. 54, 56.
 Waldis, Burkard 203.
 Walter von der Vogelweide 32.
 Walzel, Oskar 14, 423.
 Warrens, Rosa 122, 124.
 Warlamow, Alexander Jegorowitsch 389.

1661232

- Weber, F. W. 342.
Weber, Bernhard Anselm 189.
Wechssler, Eduard 230, 235, 265.
Weckerlin, Jean-Baptiste 239, 240, 252.
Wegner, Alexander 362.
Weinhold, Karl 362.
Weise, Christian 8.
Welmar, Adolf 2.
Wendriner, Richard 294.
Wentzel, Hans 69, 131.
Wennerberg, Gunnar 140.
Wenzig, Joseph 385.
Westermann, Dietrich 424.
Westphal, Kurt 310.
Weyse, C. E. F. 151, 153, 154, 155.
Widmann, Benedikt 23, 54.
Willatzen, P. J. 161, 162, 164, 334.
Willemis, J. F. 72, 73, 78, 81, 83, 89, 232.
Williams, Iolo A. 101, 105.
Willkomm, Moritz 278, 282.
Winding, A. F. 151, 153.
Winkel, Jan te 73, 76.
Winter, G. 36.
Winterfeld, Carl v. 246.
Winther, Christian 154, 155.
Wipo von Burgund 30, 32.
Wirsching, Gustav 69.
Wirth, H. F. 70, 73, 84, 85, 86.
Wittenwiler, Heinrich 46.
Wolckenstein, Oswald v. 31, 45, 46, 87.
Wolf, Ferdinand 277, 279.
Wolf, Johannes 74, 75.
Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 79, 81, 89, 154, 157, 293, 296, 313.
Wolfram, Ernst H. 47, 93, 270.
Wolfram, Richard 16, 29, 195, 205, 315.
Wolder, David 246.
Wolter 360.
Wolzogen, H. v. 329.
Wrede, Adam 60.
Wünsch, Walther 423, 424, 428.
Wyss, Johann Rudolf 157.
Yorga, N. 316.
Young, Edward 6.
Zacco, Teodoro 305.
Zahn, Johannes 31, 165, 183, 203, 347, 369.
Zarlino, Gioseffo 296.
Zarnack, August 26.
Zedlitz, Joseph Christian Frh. v. 9.
Zelenin, Dimitrij 375, 390.
Zesen, Philipp v. 10, 56.
Zuccalmaglio, Wilhelm v. 26.
Züricher, Gertrud 27.
Zuylen van Nyevelt, Willem van 84.