



# AKADÉMIAI KIADÓ

---

Review

Reviewed Work(s):

Die ältesten Melodietypen im ostdeutschen Volksgesang. N. G. Elwert Verlag Marburg 1969 (Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde E. V. Herausgegeben von Erhard Riemann, Band 7) by Wolfgang Wittrock

Review by: Géza Papp

Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1976, T. 18, Fasc. 1/4 (1976), pp. 394-396

Published by: Akadémiai Kiadó

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/902083>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Akadémiai Kiadó is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*

gewissenhafte und sorgfältige wissenschaftliche Kleinarbeit gelten mag, wofür mit seinen zahlreichen Werken vor allem der gefeierte H. Federhofer ein hervorragendes und befolgenswertes Beispiel gab.

GRÉZA PAPP

*Wolfgang Wittrock: Die ältesten Melodietypen im ostdeutschen Volkslied. N. G. Etwert Verlag Marburg 1969* (Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde E. V. Herausgegeben von Erhard Riemann, Band 7), S. 224.

Die von großer Kenntnis des Materials zeugende, und mit lobenswertem Fleiß verfasste Arbeit bereichert die bisherige Literatur auf dem Gebiet der vergleichenden Melodiegeschichte. Der Verfasser zieht die ostpreußischen, pommerschen und schlesischen deutschen Volkslieder in seinen Forschungskreis, ferner die Folklore der in der Minderheit lebenden Bevölkerung deutscher Muttersprache der benachbarten Staaten: Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien, ferner der Sowjetunion — vor allem der lettischen, litauischen Sozialistischen Sowjetrepubliken —, und vergleicht sie mit den in Handschriften oder in Druck erhalten gebliebenen ältesten Melodien, miteinbegriffen das Gregorianum und den geistlichen Volkslied.

Aus dem Vorwort können wir erfahren, daß der Verfasser sich der Anregung und der bis in die Einzelheiten gehenden Ratschläge Prof. dr. Walter Wioras erfreuen konnte. Und in der Tat: sowohl die Wahl des Themas, wie auch die Methode der Bearbeitung lassen den Einfluß der »Schule« des

berühmten Musikologen deutlich erkennen.

Als Einleitung macht das Kapitel »Konservative Gemeinschaftsformen als Voraussetzung für die Erhaltung alten Volksliedes« den Leser mit den auf den betreffenden Gebieten gesungenen Volksbräuchen bekannt, es weist auf die Gelegenheiten zum Singen, und auf alle jene gesellschaftlichen Umstände hin, die, unter anderem, die Treue zu den musikalischen Traditionen motivieren.

Leitgedanke des Buches bildet die Aufdeckung und Beschreibung der ältesten Melodietypen mit synoptischer Vorführung jener Melodien und ihrer Varianten, welche die Melodietypen repräsentieren. Die Melodietypen sind aufgrund der Zeilenzahl (von den zweizeiligen bis zu den fünfzeiligen Melodien) gruppiert, nachher folgen die Typen mit Refrain. Insgesamt handelt es sich um 64 Typen; innerhalb eines Typs charakterisiert der Verfasser zuerst den Typ selbst, nachher die in die Tabelle aufgenommene Melodien gesondert — einzeln und in ihren Zusammenhängen —, legt ihre Herkunft klar (schriftliches Denkmal, mündige Tradition), und beschreibt ihre örtliche und zeitliche Verbreitung. Selbstständige, kurze Kapitel besprechen die Tradition einzelner, keinen Typ bildenden Lieder, die Melodien in asymmetrischen Takten, resp. solche Melodien, die eine Mehrstimmigkeit vermuten lassen, ferner die selten vorkommende Tripodie und das melismatische Singen. Das Buch wird mit genauem Quellenverzeichnis der angeführten Melodiebeispiele, mit einem reichen Quellen- und Literaturverzeichnis und mit Anmerkungen ergänzt.

In einigen Teilfragen könnten wir uns zwar mit dem Verfasser auseinandersetzen, aber das mag wohl kein Ziel dieser kurz gefassten Rezension sein.

Auf einen Irrtum aber, der keineswegs bagatellierbar ist, müssen wir doch hinweisen. Dieser hängt mit dem Ursprung des sog. neuen Stils der ungarischen Volksmusik zusammen, und ist offensichtlich die Folge irgendeines Mißverständnisses. Als Wittrock von den Melodietypen Nr. 40—42 spricht, unterstellt er Bartók und Kodály solche Feststellungen, die sie nie gemacht haben, und die auch die heutige ungarische Musikwissenschaft nicht anerkennen kann. Es ist also natürlich, daß sie auch selbst der Verfasser widerlegt und schreibt: »auch das Argument Kodálys, der Typus komme vornehmlich in Ungarn, aber wenig bei Nachbarvölkern vor, sich nicht halten läßt.« (S. 76). Die erwähnte Feststellung bezieht sich nämlich *auf den alten Styl* der ungarischen Volksmusik, und nicht auf den neuen. Aus Kodálys *Aperçu*, daß je ein Formtyp des alten und des neuen Volksliedstils — der alte zweischichtige, quintwechselnde  $A^5 A^5 A A$  und der neue  $A A^5 A^5 A$  — auch entwicklungsgeschichtlich mit einander zusammenhängen können, folgt nicht selbstverständlich, daß dieser, resp. der Typ  $A A^5 B A$  unserer Volkslieder neuen Stils von östlicher Ursprung sei. Das hat ja niemand behauptet! Auch das besteht nicht, daß letzteres auf die ungarische Musik so sehr charakteristisch wäre, wie das der Autor behauptet. (Eher ist die Form  $A B B A$  kennzeichnend, aber selbstverständlich *auf den neuen Styl* der Volksmusik.) Denn, was schreibt hier eigentlich Wittrock? »Dieser Typus — nämlich der unter Nr. 40 angeführte, — hängt aufs engste zusammen mit demjenigen, den Bartók und Kodály als so bedeutsam für die ungarische Musik herausgestellt und behandelt haben:  $A A^5 B A$ . Bartók und Kodály sahen den Ursprung dieses Typus in der asiatischen Urheimat der Ungarn [. . .].« Es ist offensichtlich, daß

diese Zeilen die Ergebnisse der ungarischen Volksmusikwissenschaft falsch interpretieren. Was dagegen die europäischen Beziehungen des neuen Stils betrifft, so war es eben Kodály, der in seinem Werk: *A magyar népzene 1937* — (deutsch: *Die ungarische Volksmusik*, 1956) — als erster auf die westländischen Muster hinwies: »Die Reprisenform ist demnach, besonders in der AABA-Gestalt, erst allmählich, seit dem 16. Jahrhundert, in der europäischen Musik beheimatet. In der Musik des Orients dagegen, wie wir sie heute kennen, sind ihre Spuren überhaupt nicht zu finden. Wir müssen es also für wahrscheinlich halten, dass sie sich auch in Ungarn erst unter europäischer Einwirkung entwickelt hat. Auch ihre AA<sup>5</sup>BA-Abart, deren ältestes bekanntes Beispiel wohl ein französisches Chanson des 15. Jahrhunderts darstellt.« (deutsche Aufl., S. 61.). Es ist leicht zu kontrollieren, daß jene Zeilen, die der Verfasser aus diesem Werk Kodálys zitiert (S. 213, Note 237), sich auf den alten Styl der ungarischen Volksmusik beziehen.

Der Irrtum ist um so weniger erklärbar, da Wittrock die einschlägige ungarische Literatur kennt, (er zitiert sie ja!), er kennt nicht nur Bartóks und Kodálys Schriften, sondern auch die von Csomasz Tóth, Járdányi, Manga, Rajeczky, Vargyas, die auch deutsch, französisch, resp. englisch erschienen sind, er benutzte die Sammlung der Ungarischen Volksmusik (*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*), und Lajthas Bände. Dagegen bedauern wir, daß er von den Ergebnissen von Béla C. Nagy — vermutlich wegen sprachlicher Schwierigkeiten — keinen Gebrauch machte, und seiner Aufmerksamkeit auch das Buch von Imre Kramer [Keszli]: *A magyarországi német népdal. Német Philológiai Dolgozatok LVIII*, Budapest 1933 (Das ungar-

ländische deutsche Volkslied, Deutsche Philologische Aufsätze LVIII Budapest 1933) entging.

Trotzdem dürfen wir Wittrocks wissenschaftlicher Tätigkeit Anerkennung zollen, in der Hoffnung, daß er nach dem verheißungsvollen Anfang seine Arbeit in noch weiterem Kreise, mit Rücksichtnahme auf die Resultate der ungarischen Volksmusik und der musikgeschichtlichen Forschung fortsetzen und auf die Analyse der Ergebnisse eine sorgfältigere Aufmerksamkeit lenken werde.

GÉZA PAPP

*Jacques Chailley: L'art de la fugue de J.-S. Bach. Paris. Alphonse Leduc 1971 (Au-delà des notes No 1). J.-S. Bach: L'art de la fugue. Edition critique et analytique selon le plan restitué par Jacques Chailley. Paris: Alphonse Leduc 1972 (Au-delà des notes No 1 bis).*

Dans la forme fragmentaire où il nous est parvenu, *l'Art de la fugue* présente jusqu'à nos jours un des énigmes irrésolus des recherches sur Bach. L'étude des sources de cette œuvre (les manuscrits où l'on distingue plusieurs strates et qui ne contiennent que quelques les pièces existants, ainsi que la première édition faite après la mort de Bach) nous autorise à supposer que *l'Art de la fugue* est resté fragmentaire, et ce de deux points de vue: non seulement une des fugues est restée inachevée, mais l'ordre des pièces, le nombre des fugues projetés, c'est-à-dire l'idée, la structure de l'œuvre ne se révèle pas avec clarté à partir de ces documents. Il va sans dire que seul le deuxième groupe de problèmes peuvent offrir une tâche pour les tentatives de reconstruction, compléter la fugue inachevée, malgré les essais réitérés, ne peut

être qu'un jeu irréal avec la technique du contrepoint qui, tout en étant instructif, n'enrichit pas l'essentiel de l'œuvre. La reconstruction de la structure de cette œuvre peut toutefois s'appuyer sur un matériel passablement riche en valeur démonstrative. Sur la base des sources que nous connaissons aujourd'hui elle ne peut, certes, pas prétendre à tirer des conclusions définitives, les solutions en présence, bien que différentes l'une de l'autre, peuvent, *dans leur ensemble*, apporter des nuances et des précisions à l'idée que nous nous faisons sur l'œuvre.

Depuis la version publiée en 1802 par Nägeli, nombreuses tentatives de reconstruction ont vu le jour. On peut évidemment se référer à des arguments ou à des preuves en faveur de chaque ordre de succession, ou du moins en faveur de chacune de leurs séries plus ou moins achevées, mais de même les contre-arguments plaidant pour d'autres arrangements peuvent tout aussi bien être cités et groupés.

Parmi ceux-ci, l'étude de Jacques Chailley et l'édition parue un an plus tard avec la rigueur d'une édition critique, constituent, depuis l'édition de Gräser datant de 1924, le travail le plus important dans ce domaine et qui ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de la littérature sur *l'Art de la fugue*. Chailley s'est attaqué à une tâche considérable, à savoir de revenir aux sources, après s'être assuré des lacunes des environ seize arrangements faits jusqu'ici, pour les dépouiller à fond et pour réinterpréter tout ce qu'elles nous apprennent sur l'œuvre.

Chailley a confronté les manuscrits avec la première édition, il a analysé les signes et textes dans les manuscrits qui ne proviennent pas de la main de Bach, au cours de ce travail a établi la chronologie probable des documents et avec des déductions hardies mais bien