

## REGIONALE MERKMALE DER SIEBENBÜRGISCH-UNGARISCHEN VOLKSMUSIK

ISTVÁN ALMÁSI<sup>1</sup>

**SUMMARY.** Béla Bartók was the first ethnomusicologist to highlight a peculiar phenomenon, namely that there are certain different characteristics in the old style traditional music region by region. The peculiarities of old melodies in Transylvania were picked up at first on the basis of examples collected in Székelyföld and Kalotaszeg. The research work of László Lajtha and Pál Járdányi, carried out later in Central-Transylvania revealed new characteristics both in vocal and instrumental music. They discovered melodies with expanded lines, emerging in connection with traditional dance music. Oszkár Dincser reviewed the folk groups of two members, playing on the violin and the „gardon”, popular in the villages of Csík and Gyimes. The so-called psalmodic melodies are known only in Transylvania and in Moldova. The proportion of tunes known only in certain areas is the highest in Mezőség and in the region between Maros and Kis-Küküllő. Asymmetric rhythms are frequent in the dance music of these two regions and of the villages of Gyimes-Valley. It is the sign of inner regional differentiation that most of the Transylvanian peculiarities cannot be found everywhere in the territory.

**Keywords:** archaic features, different characteristics in the old style music, dialects, psalmodic melodies, traditional instrumental music, melodies with expanded lines, asymmetrical rhythms.

Regionale Unterschiede erregten die Aufmerksamkeit der Volkskundler schon im Anfangsstadium der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Volkskultur. Die Ursachen, die die Entstehung der Verschiedenheiten determiniert hatten, konnten in den meisten Fällen eindeutig klargelegt werden. Diesbezüglich waren die Folkloristen einig darin, dass die spezifischen zonalen Charakterzüge der Volksüberlieferungen hauptsächlich geographischen, historischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Faktoren zu verdanken sind. Problematisch erwies sich bisweilen die Festlegung der genaueren Grenzen und der inneren Gliederung einiger durch gleichartige Eigentümlichkeiten charakterisierten Gebiete. Da die geographischen Gegebenheiten konstant sind, machen sich ihre Einwirkungen auf die Lebensform der Bevölkerung und mithin auf die Volkskultur dauerhaft geltend. Im Gegensatz dazu ist die

---

<sup>1</sup> Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Folklorearchivs der Rumänischen Akademie in Cluj-Napoca / Klausenburg, im Ruhestand. E-Mail: ialmasi@cluj.astral.ro

gesellschaftliche Struktur infolge der wirtschaftlichen Entwicklung und nicht selten infolge historischer Ereignisse vielen Veränderungen ausgesetzt. Die Einflüsse der gesellschaftlichen Wandlungen auf die Volkskultur treten aber im Allgemeinen mit beachtlicher Verspätung in Erscheinung. Zu den gesellschaftlichen Faktoren gehört das Nebeneinanderleben mehrerer Ethnien mit voneinander abweichenden kulturellen Traditionen. Unter den wirtschaftlichen Faktoren kommt eine äußerst wichtige Rolle den Verkehrsverhältnissen zu. Manche Gegenden blieben in der Vergangenheit wegen der Rückständigkeit des Verkehrsnetzes lange Zeit von der Außenwelt geschlossen und isoliert. Es gibt demnach Differenziertheiten, die als Folgen zeitlicher Verschiebungen angesehen werden können.

Siebenbürgen (rumänisch: Transilvania, ungarisch: Erdély) ist, wie bekannt, der südöstliche Teil des Karpatenbeckens. Es ist ein typisches Hügel- und Bergland, das von den Ost- und Südkarpaten, bzw. den Siebenbürgischen Westkarpaten umgrenzt ist. In neuerer Zeit pflegt man das ganze Territorium von den Ostkarpaten bis zur westlichen Grenze Rumäniens zu Siebenbürgen hinzuzurechnen, also auch das Banat, das Kreischgebiet, Sathmar und Maramuresch. Aus volkskundlichen und geschichtlichen Erwägungen beschränke ich mich aber in meinem Referat auf Siebenbürgen im ursprünglichen engeren Sinn. Die Gesamtfläche dieser historischen Provinz umfasst ungefähr 56.000 km<sup>2</sup>. Obwohl Siebenbürgen in allen Richtungen von hohen Gebirgen umgeben ist, das heißt: eine gewissermaßen geschlossene geographische Lage hat, war jedoch allezeit verhältnismäßig offen für westliche und südöstliche kulturelle Strömungen. Es ist außerdem wichtig zu betonen, dass die einzelnen – mehr oder weniger einheitlichen – Gegenden Siebenbürgens meist auf unterschiedlichen Stufen der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung gestanden haben.

Unsere Provinz ist eines der ost-mittleuropäischen Gebiete, die eine heterogene ethnische Bevölkerungsstruktur aufweisen. Im Laufe der Zeit haben sich hier nämlich verschiedene Völker niedergelassen. Infolgedessen ist Siebenbürgen seit Jahrhunderten der Heimatboden und das Berührungsfeld von mehreren Sprachen, Konfessionen und Traditionen. Die ältesten und ihrer Zahl nach bedeutendsten Einwohner sind (bzw. waren) die Rumänen, die Ungarn und die Sachsen. In vielen Gegenden leben die angesiedelten Völker in benachbarten Ortschaften und es gibt zahlreiche Dörfer und Städte, in denen die Einwohner zu zwei oder drei Volksgruppen gehören. Vielerorts ist die Zweisprachigkeit eine gewöhnliche Erscheinung. Die gemeinsame Teilnahme an bestimmten landwirtschaftlichen Arbeiten sowie an Bräuchen und Festen, vor allem an Hochzeiten und Begräbnissen, ist ebenfalls allgemein üblich. Die Voraussetzungen für häufige und enge Kontakte zwischen den Ethnien sowohl im alltäglichen Leben als auch im Bereich der Volkskultur waren also gegeben. Das lang anhaltende Nebeneinander hatte zur natürlichen Folge,

dass diese sich gegenseitig beeinflussten, materielle und geistige Güter austauschten. In einzelnen Gruppen desselben Volkes finden sich Traditionen verschiedener Herkunft oder von Region zu Region abweichenden Gepräge. Demnach ist die siebenbürgische Volkskultur in ziemlich hohem Maße differenziert.

In der Fachliteratur werden die siebenbürgisch-ungarischen Volksüberlieferungen immer wieder als archaisch charakterisiert, insbesondere im Vergleich zu anderen Regionen des ungarischen Sprachgebiets. Dies trifft aber nur auf einige Landstriche zu.

Die mündlich überlieferten Volksmelodien sowie die instrumentale Tanzmusik der Siebenbürger Ungarn sind eingehend untersucht worden. Groß angelegte Feldforschungen wurden in den meisten Gegenden durchgeführt. Dank dem Fleiß der Folkloristen sind in den Volksliedarchiven von Budapest und Klausenburg, aber auch in mehreren Privatarchiven Zehntausende von Melodien aufbewahrt. Diese wurden größtenteils mit Hilfe technischer Aufnahmegeräte (Phonograph, Magnetophon und in den letzten Jahrzehnten Tanzmelodien mit Videokamera) festgehalten, während ein kleinerer Teil direkt an Ort und Stelle nach Gehör aufgezeichnet wurde. Dabei wurden die für eine wissenschaftliche Auswertung unentbehrlichen zusätzlichen Angaben nicht vernachlässigt. Der größte Teil des Materials wurde sorgfältig transkribiert, gründlich analysiert und systematisiert. Eine Reihe von wertvollen Volksliedsammlungen sind herausgegeben worden; zahlreiche Abhandlungen sind der Erläuterung theoretischer Fragen gewidmet worden; Original-Archivaufnahmen sind auf Schallplatten, Kassetten und Compact Discs veröffentlicht worden. International anerkannte Musikethnologen haben an der Erschließung der siebenbürgischen Volksliedtraditionen mitgewirkt.

Für die Bestimmung der spezifischen Merkmale der Volksmusik einer Region untersucht man vor allem die Zusammensetzung des Liedguts mit dem Zweck, jene Melodietypen zum Vorschein zu bringen, deren Varianten in anderen Gebieten unbekannt oder nur spärlich vorhanden sind. Umgekehrt kann das Fehlen mancher Melodien oder Stilschichten ebenso als kennzeichnend betrachtet werden. Außerdem ist es wichtig die strukturellen Eigenschaften der Melodien zu analysieren, z.B. in Hinsicht auf den Aufbau der Melodien, die Tonreihen, die Schlusstöne der Melodiezeilen und die Silbenzahl der Verse. Ferner berücksichtigt man die Vortragsweise, im Besonderen das Tempo, die Intonation und die Verzierungskunst der Sänger bzw. der Musikanten.

Es war Béla Bartók, der als Erster Begriffe wie Stil und Musikdialekt in der ungarischen Volksmusikforschung verwendet und regionale Merkmale herausgestellt hatte. Er unterschied zwischen einem alten und einem neuen Stil. Auf diese Weise beabsichtigte er eigentlich eine chronologische Ordnung aufzustellen. Er vertrat nämlich die Auffassung, dass die Stile, obwohl sie auf Grund von morphologischen Analysen festgesetzt worden sind, als historische

Gebilde angesehen werden können, und als solche wahrscheinlich verschiedenen Entwicklungsstufen der Volksmusik gleichkommen. Als Anhänger des Evolutionismus, war Bartók bestrebt, an Hand von Klassifikationsverfahren eine vorstellbare Entstehungsgeschichte der Stile darzustellen.

In seinem grundlegenden Buch *A magyar népdal*<sup>2</sup> teilte Bartók das ungarische Sprachgebiet in vier Musikdialekte auf, und zwar: Transdanubien, Oberungarn, die Große Tiefebene und Siebenbürgen (einschließlich der Bukowina). Er betonte jedoch, „dass Abweichungen der einzelnen Musikdialekte nur in dem Melodiematerial des sogen. alten Stils wahrnehmbar sind, also gilt diese Einteilung der Dialektgebiete nur für diesen Teil der Melodien“.<sup>3</sup> Mit dieser Bemerkung hat er zugleich den einheitlichen Charakter des gesamten ungarischen Volksliedguts angedeutet. Nach Bartóks Erfahrungen lassen sich die alten Melodien in Siebenbürgen durch die folgenden Eigenschaften kennzeichnen: 1. Die erste Hälfte der vierzeiligen Melodien endet am häufigsten um eine kleine Terz höher (mit anderen Worten: die Hauptkadenz der Melodien liegt um eine kleine Terz höher) als der Schlusston. 2. „Die rhythmisch mannigfaltigen achtsilbigen *parlando-rubato*-Melodien des Gebietes IV [d.h. von Siebenbürgen] sind meistens sehr reich an Verzierungen (die Zwölfsilbler weniger). Doch ist diese Ornamentik ebenso wie die Rhythmusänderung nicht konstant; bei jeder Wiederholung der Melodie verändern sie sich manchmal recht erheblich, selbst bei demselben Sänger.“<sup>4</sup> „Die Székler des Gebietes IV [von Siebenbürgen] konnten offenbar schon ihrer geographischen Lage wegen die ursprüngliche stark verzierende Vortragsweise besser bewahren.“<sup>5</sup> 3. „Häufig wird [...] der erste Takt der Melodie ziemlich schnell gesungen; im zweiten, dritten Takt verlangsamt sich das Tempo allmählich bis zum normalen[...].“<sup>6</sup> 4. „Sehr charakteristisch für das Gebiet IV [für Siebenbürgen] ist eine merkwürdige „*rubato*“-Form des straffen Tanzrhythmus: [...] so dass die in den einzelnen Taktpaaren enthaltenen Takte oder Taktteile veränderliches *tempo* haben, während die Taktpaare, miteinander verglichen, genau dieselbe Zeitdauer haben. D. h.: die größeren Abschnitte der Melodie zeigen ein *tempo giusto* (tanzartigen, straffen Rhythmus), die innerhalb der größeren Abschnitte sich befindenden kleineren Melodieteile ein *rubato* [...]“<sup>7</sup> 5. Am Ende der zweiten, bzw. der vierten Zeile der acht- und zwölfsilbigen Melodien alten Stils kommen äußerst häufig gewisse stereotyp wiederkehrende

<sup>2</sup> Bartók, Béla, *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924; deutsche Fassung: *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauermelodien*, Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, 1925. Vgl. S. 5.

<sup>3</sup> Ebd. S. 6.

<sup>4</sup> Ebd. S. 17.

<sup>5</sup> Ebd. S. 18.

<sup>6</sup> Ebd. S. 16.

<sup>7</sup> Ebd. S. 38.

Schlussrhythmusformeln vor. 6. Die Texte derselben Melodien haben sowohl sprachlich als auch inhaltlich „ein auffallend altertümliches Gepräge“.<sup>8</sup> 7. Vierzeilige Melodien werden ziemlich oft mit Textstrophen gesungen, die nur aus zwei Zeilen bestehen, nämlich so, dass beide wiederholt werden.

Die allgemeinen Kennzeichen des alten Stils – darunter die anhemitonische Pentatonik überwiegend mit Mollcharakter, das Aufbauprinzip des Quintwechsels nach unten in der zweiten Hälfte der Melodie oder die Spuren des Quintwechsels, die Isometrie der Textzeilen, die abwärtsgerichtete Linie der Melodie und die so genannten „nicht architektonischen Strukturen“, z.B. ABCD, ABBC, A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB – gelten auch für das siebenbürgisch-ungarische Volkslied.

Als Bartók diese Feststellungen machte, standen ihm Melodien zur Verfügung, die ausschließlich im Siedlungsgebiet der Szekler, d.h. in drei östlichen Kreisen Siebenbürgens und in der Kalotaszeg-Gegend am westlichen Rand der Provinz vor dem ersten Weltkrieg aufgezeichnet worden waren. In diesen Gegenden bildeten die Ungarn die Mehrheit der Bevölkerung und lange Zeit herrschte die irrümliche Auffassung vor, das Szeklerland und die Kalotaszeg-Gegend seien identisch mit Siebenbürgen. Bartók wusste, dass der größere Teil der Ungarn in Sprachinseln in Mittelsiebenbürgen, bzw. in der Diaspora in nördlichen und südlichen Gebieten lebt. Er beabsichtigte die Sammeltätigkeit fortzusetzen und auch auf die noch nicht einbezogenen Zonen auszudehnen. Der Ausbruch des Krieges und dessen Folgen vereitelten aber seine Pläne. Die Feldforschungen mussten in den nächsten zwei Jahrzehnten eingestellt werden, und die ungarische Volksmusik der meisten Gebiete blieb einstweilen ganz und gar unbekannt. Der zugängliche siebenbürgische Liedbestand gehörte jedoch zu den wesentlichsten Inspirations- und Erkenntnisquellen von Béla Bartók und Zoltán Kodály, was sich sowohl in ihren Kompositionen als auch in ihren musikethnologischen und pädagogischen Werken sowie in ihrer Publizistik niederschlug. Die beiden Gelehrten veröffentlichten in dem Band *Erdélyi magyar népdalok*<sup>9</sup> 150 ausgewählte Melodien alten Stils mit lyrischen und Balladentexten und befassten sich eingehend mit wichtigen theoretischen und methodologischen Problemen. 1937 erschien Kodálys Buch *A magyar népzene*. In diesem zusammenfassenden Werk bezeichnete er Bartóks alten Stil als „die Urschicht der Volksmusik“ und bemerkte, dass „eine ganze Reihe von Stilen“ vorhanden sein könnten.<sup>10</sup>

Die intensive Erforschung der siebenbürgisch-ungarischen Volksmusik an Ort und Stelle nahm einen neuen Aufschwung zu Beginn der vierziger

<sup>8</sup> Ebd. S. 27.

<sup>9</sup> Bartók, Béla – Kodály, Zoltán, *Erdélyi magyar népdalok (Siebenbürgisch-ungarische Volkslieder)*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1923.

<sup>10</sup> Kodály, Zoltán, *A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik)*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1937, S. 15.

Jahre. Zur Mitwirkung an der Erschließung der noch unbekanntenen Regionen spornte Kodály jüngere Folkloristen an. Die Tätigkeit seiner Schüler, Mitarbeiter und Anhänger, die gemäß den Ratschlägen des Meisters durchgeführt wurde, zeitigte ungeahnte Ergebnisse. Gegen Ende des Jahres 1940 empfahl Kodály László Lajtha eine Reise nach Szék, der größten Ortschaft in der Siebenbürgischen Heide zu unternehmen. Lajthas Sammlung in Szék erbrachte die Erkenntnis, dass es in Mittelsiebenbürgen eine traditionelle instrumentale Tanzmusik von hohem Niveau gibt, und dass in engem Zusammenhang damit eine merkwürdige, aus erweiterten Zeilen aufgebaute Melodieart mit meist langsamem Tempo existiert. Kaum ein Jahr später stieß Pál Járdányi in Kide im Borsa-Tal auf gleiche Melodien. Auch Járdányi holte sich bei Kodály Rat, da er die entsprechende Stelle dieser Melodien in den Abteilungen der systematisierten Sammlung nicht fand. Auf Kodálys Vorschlag wurden diese eigenartigen siebenbürgischen Tanzmelodien von ziemlich lockerem und veränderlichem Bau in eine besondere Gruppe eingereiht und erhielten, auf Grund der in ihrem Text wiederholt vorkommenden „jajaja“, „lalala“, „tararara“ und ähnlichen Wortbildungen, die ursprünglich provisorisch gedachte Benennung „jajnóta“ (Ach-Lieder), die aber bis heute in Gebrauch ist. Auch in älteren Volkslied-veröffentlichungen kamen verstreut Ach-Lieder vor. Ihre wahre Bedeutung wurde aber erst dank Lajthas Sammlung in Szék und Járdányis Sammlung in Kide klar.

In Szék entdeckte Lajtha auch die vor allem für Mittelsiebenbürgen typische Dorfkapelle, die gewöhnlich drei Mitglieder hat, die alle Streichinstrumente benutzen. Der Primarius (*primás*) spielt die Melodie auf der Geige, der Bratschist oder zweite Geiger (*kontrás*) bestimmt die harmonische Struktur und der Kontrabassist (*bőgős*) den Rhythmus. Das Instrument des Kontraspielers bietet die auffallendste Eigentümlichkeit, indem der Steg der Geige oder der Bratsche gerade geschliffen ist, so dass die auf *g* *d*<sup>1</sup> und *a* gestimmten drei Saiten in gleicher Höhe liegen. Der Kontraspieler kann auf diese Weise „mit jedem Bogenstrich einen Dreiklang spielen“,<sup>11</sup> und zwar in enger Lage, was einen kompakten Klang ermöglicht. Es werden zumeist Dur-Akkorde verwendet, unabhängig von der Tonart der Melodien. „Der Kontrabassist spielt möglichst den Grundton zum Dreiklang. Sein Instrument ist etwas kleiner als der gewöhnliche Kontrabass, der Form nach ähnelt es mehr einem Cello. [...] Im reich verzierten Spiel der Geiger lassen sich Spuren nahöstlichen Melodietums und europäischer Barockmusik gleichermaßen erkennen.“<sup>12</sup>

Ebenfalls am Anfang der vierziger Jahre untersuchte Oszkár Dincser die traditionelle Tanzmusik in mehreren Dörfern des Kreises Csík und verfasste an Hand seiner gründlichen Beobachtungen die hervorragende Monographie

<sup>11</sup> Sárosi, Bálint, *Volksmusik. Das ungarische Erbe*. Corvina, Budapest, 1990. S.169.

<sup>12</sup> Ebd.

*Zwei Musikinstrumente aus dem Komitat Csík*<sup>13</sup>. Es geht in diesem Buch um ein Duo, das hauptsächlich in den nördlichen Ortschaften des Kreises Csík und im Gyimes-Tal teilweise bis heute der Tanzmusik spielt. Es besteht aus einer Geige und einem celloartigen Instrument mit drei oder vier Saiten, das auf ungarisch *gardon* genannt wird (Schlagburdon). In der Regel spielt der Dorfmusikant die Melodie auf der Geige, begleitet von rhythmischen Schlägen, die seine Frau auf dem *gardon* ausführt. Diese Art des Musizierens wird meistens von Roma ausgeübt. „In den anderen Teilen des ungarischen Sprachgebietes ist uns vom Vorkommen dieses Duos nichts bekannt. Ähnliche Zusammenstellungen – ein Melodieinstrument und ein größeres Streichinstrument, auf dessen leeren Saiten nur Rhythmusbegleitung gespielt wird – finden wir jedoch auch bei anderen Völkern. [...] Vermutlich hat das Geige-Gardon-Duo auch mit einer siebenbürgischen Mode aus dem 17. Jahrhundert etwas zu tun, als *töröksíp* (Türkenpfeife) und Trommel zusammen gespielt wurden“ – schreibt Bálint Sárosi.<sup>14</sup>

Es ist ein Paradox der Forschungsgeschichte, dass trotz der dramatischen Verminderung der Landbevölkerung in den letzten fünfzig Jahren und trotz allen Umständen, die die Voraussetzungen für das Fortbestehen der Volksliedtradition stark beeinträchtigt hatten, machten die Folkloristen zahlreiche überraschende Entdeckungen. Die erfolgreichsten Felduntersuchungen der siebenbürgischen Volksmusik wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgeführt. Es hat sich bestätigt, dass die Unterschiede der Entwicklungsstufen, auf die bereits hingedeutet wurde, sowohl in Aufschwungsperioden als auch in Untergangsphasen der Volkskultur vorhanden sind. Demnach lassen sich die Folgen der ungünstigen Faktoren nicht in allen Gegenden und ebenso nicht in allen Gattungen der Volksmusik feststellen. Es gibt Landstriche, die von den Folkloristen auf Grund der Lebendigkeit und des Reichtums der alten Traditionen noch immer als archaisch bezeichnet werden (vor allem das Gyimes-Tal und die Siebenbürgische Heide), im Gegensatz zu anderen Gebieten, wo die Musikethnologen nur Melodien aus den jüngeren Schichten der Volksmusik und komponierte volkstümliche Lieder finden.

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg wurden umfassende Untersuchungen in allen Gegenden vorgenommen. Das vervielfachte Material ermöglicht detailliertere Angaben zur Beschaffenheit der siebenbürgischen Musikkultur. Es sei an erster Stelle die Erkenntnis hervorgehoben, dass eine ganze Stilsschicht, die Kategorie der so genannten „psalmodierenden Melodien“ ausschließlich in dieser Provinz (und im Repertoire der im Laufe der Zeit aus

<sup>13</sup> Dincser, Oszkár, *Két csíki hangszer. Muzsika és gardon (Zwei Musikinstrumente aus dem Komitat Csík)*. Magyar Történeti Múzeum, Budapest, 1943.

<sup>14</sup> A. a. O. S.166–167.

Siebenbürgen an die Moldau ausgewanderten Tschangos) vorhanden ist. Kennzeichnend für diesen Stil sind die rezitativische Melodik, die pentatonische oder seltener die tetratonische Tonleiter, die Parlando-Vortragsweise, die strophische Struktur und die aus sechs, acht oder zwölf Silben aufgebauten isometrischen Verszeilen.

Hinsichtlich der Anzahl der Melodien, deren Varianten lediglich in einem bestimmtem Gebiet existieren, sind die Siebenbürgische Heide und der Landstrich zwischen den Flüssen Mieresch und Kleine Kokel weitaus am reichsten. Das Vorkommen von Varianten derselben Melodie mit verschiedener Silbenzahl innerhalb von einer Ortschaft ist ebenfalls nur für diese beiden Gebiete charakteristisch. In der Siebenbürgischen Heide gibt es Melodien, deren Varianten acht-, zwölf- und sechzehnsilbig oder elf-, vierzehn- und sechzehnsilbig sind. In den Dörfern des Landstrichs zwischen dem Mieresch und der Kleinen Kokel ist es eine häufige Erscheinung, dass derselbe Sänger die nacheinander folgenden Strophen wechselweise mit acht- oder siebensilbigen Zeilen singt.

Melodieentlehnungen aus der rumänischen Folklore konnten in den meisten Gegenden, vorwiegend aber in Mittelsiebenbürgen nachgewiesen werden. Mehrere der übernommenen Melodien sind zwei- oder dreizeilig. Als ein deutliches Merkmal des rumänischen Einflusses ist das Vorkommen der Apokope zu erwähnen. Die Verwendung des Terminus „Apokope“ im musikethnologischen Sprachgebrauch ist Constantin Brăiloiu zu verdanken. Früher wurde diese Eigentümlichkeit des Volksliedvortrags als „Verschlucken“, „Ausfall“ oder „Weglassen“ der letzten Silbe bzw. des Zeilenendes bezeichnet. In rumänischen Volksliedern dient die Apokope als Mittel zur Ausgleichung der eventuellen Differenz zwischen der Länge der Melodiezeile und dem Versmaß. Dementgegen ist sie in ungarischen Volksliedern eine seltsame Singmanier ohne eine zweckmäßige Funktion.

Es gibt eine einzigartige Vortragsweise in drei Dörfern in der Umgebung von Sächsisch-Regen. In diesen Ortschaften wird das so genannte „Lied des Dorfes“ im Wechsel von einem Solisten und einer Männergruppe vorgetragen. Jede Strophe des Liedes besteht aus sechs Zeilen. Der „Vorsänger“ singt die erste und die vierte Zeile, die Gruppe die anderen, wobei jede Textzeile zweimal wiederholt wird. Die Melodie wird mit verschiedenen lyrischen Texten verknüpft.

Asymmetrische Rhythmen findet man in der instrumentalen Tanzmusik und nicht selten in vokalen Melodien im Gyimes-Tal und in Mittelsiebenbürgen.

Auf Grund der neuesten Erhebungen ist es eindeutig, dass die meisten regionalen Merkmale der siebenbürgisch-ungarischen Volksmusik nicht in der ganzen Provinz vorhanden sind. Sie sind vielmehr lokale Erscheinungen mit größerer oder kleinerer Gültigkeit. Diese Tatsache bestätigt die in der Einleitung dieses Referats hervorgehobene Differenziertheit der siebenbürgischen Volkskultur. An Hand der bedeutenden Anzahl der in anderen Gegenden nicht

verbreiteten Melodien kann die Siebenbürgische Heide als ein selbständiger Volksmusikdialekt betrachtet werden. Der Landstrich zwischen dem Mieresch und dem Tal der Kleinen Kokel sowie die Kalotaszeg-Gegend gelten hingegen als Unterdialekte.

### ERWÄHNTE LITERATUR

- Bartók, Béla, *A magyar népdal*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924; deutsche Fassung: *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauermelodien*. Walter de Gruyter & Co, Berlin und Leipzig, 1925.
- Bartók, Béla–Kodály, Zoltán, *Erdélyi magyar népdalok (Siebenbürgisch-ungarische Volkslieder)*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1923.
- Dincsér, Oszkár, *Két csíki hangszer. Mozsika és gardon (Zwei Musikinstrumente aus dem Komitat Csík)*. Magyar Történeti Múzeum, Budapest, 1943.
- Kodály, Zoltán, *A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik)*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1937.
- Sárosi, Bálint, *Volksmusik. Das ungarische Erbe*, Corvina, Budapest, 1990.