

Zum Schlusse mag noch eine interessante, allgemein bosnische Erscheinung erwähnt werden; sie besteht in dem Mangel des Verständnisses für den richtigen Gebrauch der Personalpronomina im Gespräche mit einer geachteten Person. Eigentlich national ist für die angesprochene Person nur das singulare Pronomen „ti, tvoj“; jedoch bedient sich der einfache Bosnier, ohne Unterschied der Confession, weniger verstandes- als instinctmäßig auch des pluralen „vi, vaš“. Allein er mischt dabei beiderlei Formen, oft in demselben Satze und in einem Athem kunterbunt durcheinander: „vi, tvoj, vaš, tebi“ u. s. f.; umgekehrt spricht er, mit „vi“ angeredet, auch von sich selbst mit „mi, naš“ und sagt in Gegenwart einer höheren Person in seiner Verlegenheit auch wohl zu seinem eigenen Sohne, trotzdem dieser zu ihm selbst „ti“ spricht, „vi“. Man könnte nun versucht sein, anzunehmen, daß dieses unpopuläre und so unbequeme „vi, vaš“ etwa erst mit der österreichisch-ungarischen Occupation importirt und deshalb noch nicht recht verdaut worden sei. Dem ist es aber nicht so; vielmehr ist auch diese Erscheinung schon Jahrhunderte alt.

Gesang und Musik.

In volksmusikalischer Beziehung bilden Bosnien und die Hercegovina mit den benachbarten Balkanländern Dalmatien¹ und Montenegro ein Ganzes. Diese slavischen Länder haben nicht nur den Charakter ihrer Melodien und Gesänge, sondern auch das mit einander gemein, daß sich das Lied noch heute auf allen Stufen, auf welche es die Entwicklung und die Blüte der Musik überhaupt gestellt hat, in lebendigem Gebrauche erhalten hat. Die Gesänge jener Länder, wie sie noch heute unter dem Volke fortleben, stellen, in entsprechende Folge geordnet, eine Reihe von Formen dar, deren primitivste sich der Darstellung durch unser Notensystem entzieht, und deren höchste als eine kühne und schwungvolle musikalische Linie erscheint, die auf der Grundlage einfacher harmonischer Verbindungen aufgebaut ist. Dalmatien gegenüber sind Bosnien und die Hercegovina um den Chorgesang ärmer. Wiewohl man in den Occupationsländern sehr viel und hauptsächlich gemeinsam singt, ist der Gesang ausschließlic und grundsätzlic daselbst nur einstimmig. Ich sage grundsätzlic, weil die hiesigen Melodien mit wenigen Ausnahmen keine parallele Begleitung in Terzen und Sexten, worauf der volkstümliche Chorgesang hauptsächlich beruhen müßte, zulassen. Die eigenthümlichsten und alterthümlichsten Gesänge müssen wir allerdings in den Dörfern suchen, denn wie in anderen Beziehungen ist auch hier das Dorf der verlässlichste Beschützer und Conservator der Vergangenheit. Das bosnisch-hercegovinische Dorf pflegt und singt am häufigsten zweierlei Melodien. Die erste Art derselben bedient sich eines akustischen Materials, welches sich wegen der eigenthümlichen Intervalle und der vorherrschenden Triller durch unser Notensystem nicht correct (und nur

¹ Hier ist nur die Landbevölkerung gemeint, nicht aber die der Küstenstädte.

äußerst schwer annähernd) wiedergeben läßt. Die zweite Art läßt sich wohl darstellen, gründet sich aber nicht auf das diatonische, sondern auf das chromatische System. Die erste Art läßt sich nur beschreiben. Der Umfang der Töne ist gering; sie bewegen sich in dem Raume der großen Terz. Die Intervalle schwanken jedoch zwischen $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{2}$ Ton. Das Tempo ist sehr schleppend, die musikalische Metrik fehlt fast gänzlich, fast auf jede Silbe fällt ein Triller. Die Art und Weise, wie der Gesang sowohl von Männern als auch von Frauen mit starkem, kräftigem Brusttone hervorgebracht wird, übt den Eindruck, als ob sie Weinen und Schluchzen in Töne übertragen wollten. Daß man diese Weisen als Gesang betrachten muß, bezeugt einerseits die abweichende Art, mit der sich die Töne schwer, kräftig und künstlich hervorrängen, andererseits, daß es das Volk selbst „Singen“ (pjevanje) nennt. Allerdings ist es eine besondere Art des Gesanges, dessen technische Seite das dalmatinische Volk mit dem Ausdruck „grohotanje“, das montenegrinische mit „zorzavanje“ bezeichnet. Die Schwierigkeit des Vortrages bewirkt, daß jene, welche das Trillern besser treffen, stolz darauf sind und als bessere Sänger gelten. Die zweite Art, welche der strengen und scharfen Metrik gerecht wird, weist schon einen Fortschritt auf, wiewohl auch hier der Umfang der Töne ein geringer ist. Das angeführte Beispiel wird jede Beschreibung überflüssig machen.

Moderato. Trnovo, Kalinovik.

Gdje - no, du - šo, si - noć - hjes - mo,

gdje - no, du - šo, si - noć hjes - mo.

Gdjeno, dušo, sinoć hjesmo,
ondje moja sablja osta,
sablja moja i mahrama.
Hajde, dušo, da tražimo,
ako Bog da, te nagjemo,
tebi, dušo, ogledalo,
meni sablja i mahrama,
ogledaj se do jeseni,
o jeseni k meni dogji,
da zajedno večeramo.

Wo wir, Liebchen, nächtlich weilten,
Dortan ließ mein Schwert ich liegen,
Dort vergaß ich auch mein Sacktuch.
Komm' mein Liebchen, laß uns suchen,
Will es Gott, daß wir es finden,
Gehört, mein Liebchen, dir der Spiegel,
Mir das Schwert und auch das Sacktuch.
Dann bescha dich bis zum Herbst,
Und im Herbst komme zu mir,
Zu mir komme dann zum Nachtmahl.

Wer Gesänge dieser beiden Arten nicht gehört hat, der kann sich von der unvergänglichen Tradition keine Vorstellung machen, nach welcher man sie auf allen Gefilden dieser vier genannten Länder vorträgt, der begreift nicht, mit welchem Feuer und

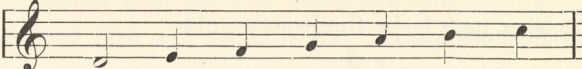
unvermindertem Eifer sie im Volke immer gepflegt werden. Doch hat der Verfasser durch längere Zeit während seiner melographischen Reisen Gelegenheit gehabt, diese Erscheinungen zu beobachten, und sollte es einmal dazu kommen — was höchst nothwendig wäre — daß man diese merkwürdigen Überbleibsel aus dem musikalischen Alterthume phonographisch festhält, dann werden meine Worte Bestätigung finden.

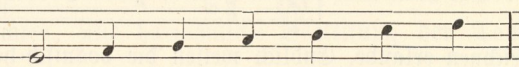
Bei den chromatischen Gesängen konnte ich schon deshalb über die richtige Auffassung durch das Gehör nicht in Zweifel sein, da sie regelmäßig von Vielen und die Intervalle vom Chöre mit überraschender Einstimmigkeit und reiner Intonation gesungen werden. Ein solcher Gesang, der für eine Hochebene mit weitentfernten Felsenmauern bestimmt ist, klingt aus den vereinigten Kehlen wie der Schall, der auf einem riesigen, geheimnißvollen metallenen Instrumente erzeugt wird, und klingt selbst erfahrenen Menschen aus der Ferne geheimnißvoll. Wer ihn zum erstenmale vernimmt, erräth überhaupt nicht, daß es menschlicher Gesang ist.

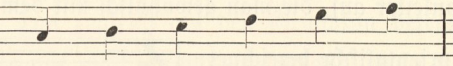
Wichtig für die Alterthümlichkeit dieser Gesänge ist eine ihrer Eigenschaften. Sie allein bilden eine Ausnahme in den einstimmigen Gesängen der Bosnier und Herzegoviner, und da ist das einzige Intervall, über welches sie überhaupt disponiren, die Secunde. (Sehr selten auch die kleine Terz.) Dies wird der Leser wieder als eine Folge der Oberflächlichkeit entweder der Sänger oder des beobachtenden Zuhörers betrachten. Auch ich war beim ersten aufmerksamen Zuhören (im Innern Dalmatiens), wiewohl das Intoniren der Secunden sehr bestimmt, genau und rein erfolgte, im Zweifel, welchen Standpunkt ich einnehmen, ob ich dies als einen Fehler oder als eine Eigenthümlichkeit auffassen sollte. Aber als ich eine ganz bestimmte Absicht darin zu erkennen anfang, als ich es (bei der Landbevölkerung) in allen genannten vier Ländern hörte, als ich erkannte, daß die Sänger bei gemeinsamen Gesängen jene Secunde gleichzeitig intonirten, als ich herausfand, daß der größte Theil dieser Gesänge mit einer Secunde schloß, und daß auch der Guslespieler sie mit Vorliebe anwendet und sie regelmäßig als Abschluß gebraucht, da konnte ich nicht mehr zweifeln, daß ich vor einer mächtigen, festen Tradition stand, an welche die Wellen der neuesten Musik vergeblich anschlagen, vor einer Tradition, welche meiner Ansicht nach ihren Ursprung in der Zeit des musikalischen Alterthums hat, da die Musik von Ton zu Ton, von Intervall zu Intervall wuchs und sich erweiterte.

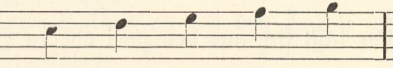
Bekannt ist die Thatsache, daß man dem Pythagoras in seinem Geburtsorte Samos im Tempel der Hera eine Gedenktafel zur Erinnerung an seine Entdeckung der Octave setzte; und es erregt in uns den Gedanken an eine geradezu phantastisch lange Jahresreihe, wenn wir ins Auge fassen, daß die Secunde eine der glänzendsten Errungenschaften für diese Gesänge ist. Ich betrachte die behandelten Melodien als musikalische Formen, welchen das System der Tonleiter noch unbekannt ist.

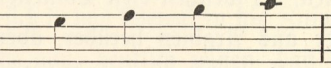
Wenden wir uns nun den Melodien zu, die sich auf das System der Tonleiter gründen. Diese Classe ist in den Städten ausschließlich, in den Dörfern seltener daheim. Die Gefänge auf dem Lande, welche in diese Kategorie fallen, zeichnen sich gegenüber denen in den Städten durch eine alterthümliche Einfachheit aus, während jene theilweise ganz den Charakter der Neuzeit an sich tragen. Wenngleich sich dieses Material schon leicht durch unser Notensystem wiedergeben läßt, ist es dennoch interessant. Wie bekannt, weist unsere Musik mit Ausnahme einzelner besonderer Fälle, in welchen die Componisten zur Erreichung eines besonderen Effectes die altgriechischen Tonleitern u. a. verwerthen, zwei Arten von Tonleitern auf: Dur und Moll. Die bosnisch-hercegovinischen Melodien sind in dieser Hinsicht bedeutend reicher. Der Schreiber dieser Zeilen hat im Jahre 1893 beinahe 1200 Melodien notirt und kam nach einer eingehenden Analyse derselben zu dem interessanten Resultate, daß sie im ganzen elf verschiedene Tonleitern aufweisen. Es sind dies folgende Scalen: Unsere beiden: 1. Dur und 2. Moll. Von den altgriechischen gebraucht man — außer der lydischen, welche mit unserer Dur-Tonleiter übereinstimmt — folgende:

3. die phrygische: 

4. die dorische: 

5. die hypophrygische: 

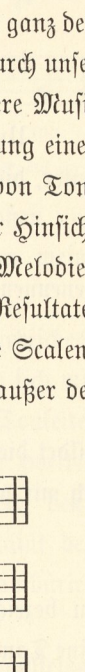
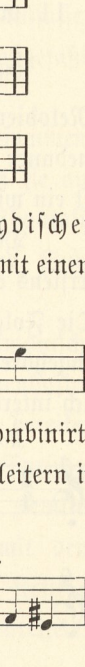
6. die hypodorische: 

7. die mixolydische: 

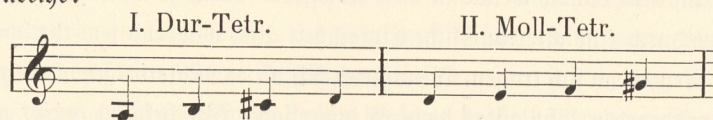
Interessant ist, daß alle altgriechischen Scalen mit Ausnahme der hypolydischen f, g, a, h, c, d, e vertreten sind. Eine weitere Tonleiter ist unsere Moll-Tonleiter mit einem Abschlusse auf der fünften Stufe, weshalb ich mir erlaubte, sie

8. Moll-Dominante 

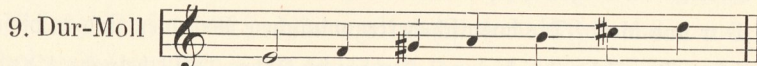
zu nennen. Es folgt eine Tonleiter, deren Material sich durch verschieden combinirte Tetrachorde unserer Dur- und Moll-Tonleiter auszeichnet. Wenn wir diese Tonleitern in zwei Hälften theilen (wovon jede ein Tetrachord sein wird):

Dur  Moll 

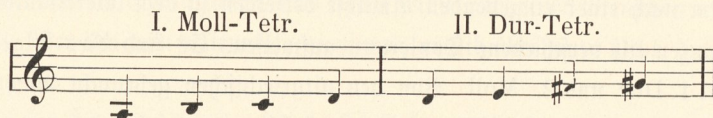
so können wir uns diese beiden weiteren Scalen oder wenigstens ihr Material zusammenstellen. Durch die Combination des I. Tetrachordes Dur und des II. Moll erhalten wir folgende Tonreihe:



Und diese dient dann den bosnisch-hercegovinischen Liedern zum Aufbau einer Tonleiter, die mit dem Ton e beginnt, welche ich



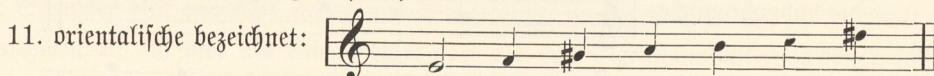
benennen möchte. Die zweite Combination



bildet die Grundlage für die weitere Tonleiter, welche auf dem Grundtone gis beruht, die ich mir wieder nach dieser Construction als



zu bezeichnen erlaube. Endlich weisen die bosnisch-hercegovinischen Melodien auch noch eine Tonleiter auf, die man gewöhnlich mit dem Namen



Sie läßt sich aus den zwei oberen Hälften unserer Moll-Tonleiter construiren. Die Melodien, bei welchen diese Tonleiter in Gebrauch ist, kamen theilweise durch die Mohammedaner aus Arabien herüber, aber die vergrößerte Secunde, welche sie charakterisirt, ist ein wichtiges Element der slavischen Melodien überhaupt.

Die Forschung nach diesen Tonleitern war durch einige Erscheinungen behindert. Erstens enthalten die Lieder meistens nicht den Umfang der ganzen Tonleiter. Die Folge davon ist jedoch keine andere, als daß eine Menge Melodien zwei Scalen angehören, ja Lieder von geringem Umfange auch mehreren Tonleitern. Zweitens finden sich interessante Beispiele von Modulationen; hier ein Beispiel aus Sarajevo:

Moderato.

U - zeh džu - - gum i ma - štra - - fu,
o - doh na vo - - du, mi - la

mo - - ja, kad na vo - di - - - mo - ja

dra - ga, av - dest u - - - zi - - - ma.

* Modulation von Lydischem oder hypophrygischem Ton zu unserer s. Scala „Moll-Dominante“ auf g.

(Der Text zu dieser Probe lautet in der Übersetzung: „Ich nahm den großen und den kleinen Krug, ich ging zum Wasser, mein Liebchen da machte am Wasser meine Theure heilige Waschungen.“)


Was Einen bei allen südslavischen Melodien (kroatischen, slovenischen, serbischen) wirklich in Verlegenheit bringen kann, ist eine sehr verbreitete Erscheinung, welche sich mit Worten etwa so ausdrücken läßt: Lieder, welche den Charakter der Dur-Tonleiter tragen — sagen wir C-dur — endigen nicht mit dem Grundtone c, sondern der zweiten Stufe d. Infolge dessen macht das Lied den Eindruck der Unabgeschlossenheit, denn dies ist in Wirklichkeit nur eine halbe Cadenz, wenn wir den Ton d als Quint des Dominantenaccords g, h, d betrachten. Die harmonische Begleitung der Tamburica bestätigt es.

Da wir früher den abschließenden Ton zugleich als den Grundton betrachteten, entsteht hier ein Dilemma; denn nun wissen wir nicht, ob wir ein solches Lied so auffassen sollen, als wäre es in einer Dur-Tonart mit einem Halbschluß auf den Ton d abgefaßt, oder als sei es in der phrygischen Tonleiter durchgeführt.


In solchen Fällen erübrigt nichts anderes, als sich in das Wesen, in die Zusammensetzung des Liedes zu vertiefen. Es gibt Lieder, welche ganz deutlich zeigen, daß sie auf Grundlage der Harmonie entstanden sind; bei diesen vernehmen wir in der Phantasie unseres Gehörs selbst als Führer: die Grundharmonie, die Dominante und Subdominante.

Zu anderen Melodien wieder würden wir nur schwer eine harmonische Begleitung finden, und am wenigsten ließen sie sich nach der schablonenhaften Harmonisirung der erwähnten drei Accorde behandeln. Diese zwei Arten bereiten also keine Schwierigkeiten, lassen keine Zweifel zu. Aber da die Natur keine Sprünge liebt und allmähliche Übergänge fordert, finden sich auch einige Lieder, welche ziemlich originelle und alterthümliche melodische Abweichungen aufweisen, sich aber mit dem banalsten harmonischen Accompagnement vertragen. Diese bilden und bleiben strittige Erscheinungen. Als deutlichster Beleg hiefür diene das Beispiel einer weit verbreiteten und daher auch häufig variirten Melodie.

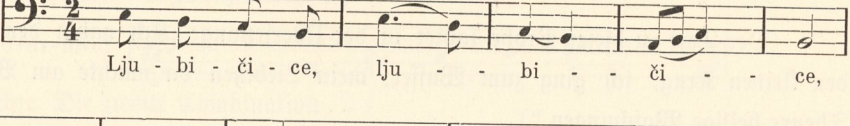
Allegretto.

1. Variant. 

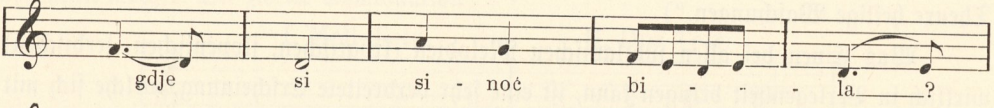
Sja - na zvez - do, sjaj - - na zvez - - do,

2. Variant. 

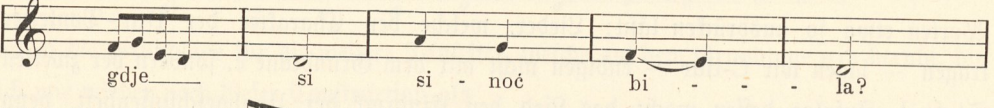
Sja - na zvez - do, sjaj - - na zvez - - do,

3. Variant. 


Lju - bi - či - ce, lju - - bi - - či - - ce,



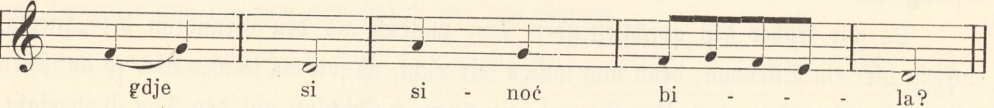
gdje si si - noć bi - - - la?



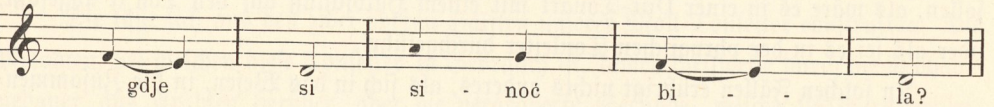
gdje si si - noć bi - - - la?




i ja bih te bra - - - la,



gdje si si - noć bi - - - la?



gdje si si - noć bi - - - la?



i ja bih te bra - - - la.

(Die Verse zu diesem Allegretto folgen hier in deutscher Sprache; merkwürdig ist das Verbum „gepflückt“ in weiblicher Form, woraus man schließen muß, daß das Subject „Ich“ ebenfalls weiblich oder besser gesagt ein Weib ist.

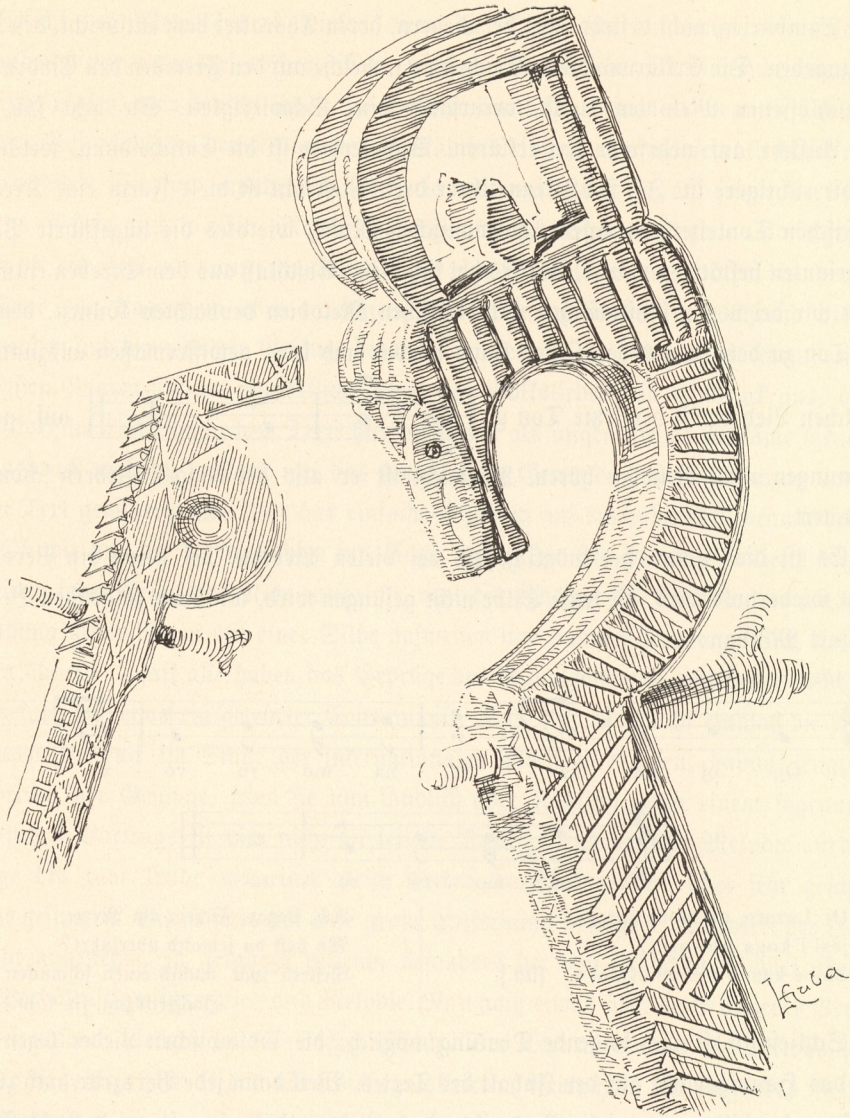
1. und 2. Variante:

Glänzender Stern, glänzender Stern,
Wo hast du heute Nacht gewelt?

3. Variante:

Weilchen, Weilchen,
Auch ich möchte dich pflücken.)

Wir erkennen aus dieser Musikprobe, daß jener Klang, der der ursprüngliche zu sein scheint, wie die reinste phrygische Tonleiter erscheint, während die Form, welche als die jüngste angesehen werden könnte, unstreitig die Dur-Tonleiter mit Halbßluß (auf der Dominante) ist. Und doch sind das nur Variationen auf ein einziges Thema.



Verzierte Gusla-Köpfe aus Trnovo (Bezirk Sarajevo) und Mostar (Hercegovina).

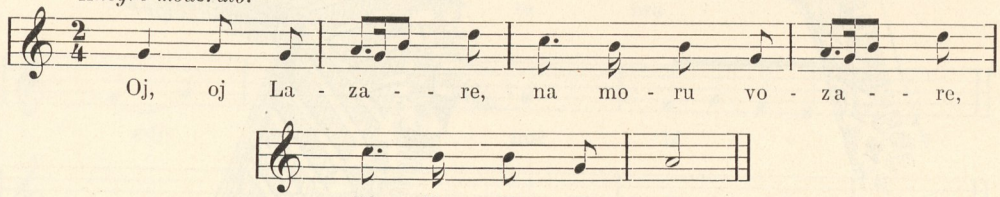
Heute, da das Spiel auf der Tamburica und der Chorgesang des dalmatinischen, kroatisch-slavonischen und serbischen Volkes die Melodien mit harmonischer Begleitung pflegt und diese Fragen durch die Thatsachen schon entschieden sind, läßt sich nur constatiren, daß der größte Theil der südslavischen Gesänge, welche der Dur-Tonleiter angehören und modernes Gepräge haben, mit der zweiten Stufe abschließen, harmonisch also auf der Dominante. In Bosnien und in der Hercegovina muß man also, wiewohl hier absolut nicht im Chore gesungen wird und eine harmonische Begleitung, außer

mit der Tamburica, nicht besteht, doch bei Liedern, deren Charakter dem entspricht, den Halbschluß zugeben. Die Erklärung dieser Erscheinung, welche auf den Fremden den Eindruck von unabgeschlossenen Melodien macht, verursacht keine Schwierigkeit. Sie läßt sich, nach meiner Ansicht, auf mehrfache Art erklären. Schwieriger ist die Entscheidung, welche von ihnen die richtigere ist. Ich selbst kenne ihrer drei. Vielleicht ist diese Form eine Kreuzung der dorischen Tonleiter mit unserer harmonischen Musik, wie dies die angeführte Passage der Varianten bestätigen würde. Oder es hat sich dieser Abschluß aus dem Streben entwickelt, welches wir bei vielen südslavischen und russischen Melodien beobachten können, den vorletzten Ton zu dehnen und den letzten kaum hörbar und kurz, gewissermaßen auszuathmen.

Bei solchen Liedern ist der letzte Ton g  auf geringe Entfernungen nicht mehr zu hören. Vielleicht ist er also bei einigen Liedern schon ganz verkümmert.

Es ist dies umso eher möglich, als bei vielen Liedern, bei denen ein Vers beim Singen wiederholt wird, die letzte Silbe nicht gesungen wird, wie beim folgenden Beispiele aus Stari Majdan:

Allegro moderato.



Oj, oj La - za - - re, na mo - ru vo - za - - re,
na mo - ru vo - za-

Oj, Lazare, na moru vozare,
jesi l' koga prevozio?
Sinoć kasno kićene svatove, [itd.]

Ach, Lazar, Führer am Meere,
Wo hast du jemand überführt?
Gestern spät nachts einen schmucken
Hochzeitszug, [u. s. w.]

Schließlich ist auch folgende Deutung möglich: die südslavischen Lieder legen überhaupt das Hauptgewicht auf den Inhalt des Textes. Weil dann jede Verszeile auch zugleich eine Strophe bildet (so viele Verszeilen das Lied enthält, so oft wiederholt sich die Melodie), würden diese Lieder als ein Ganzes den Eindruck der Zersplitterung ausüben. Dem sucht nun das Volk durch verschiedene Mittel, die ich hier wegen Raum mangels nicht alle anführen kann, abzuhelfen. Durch dieses Streben geleitet, gelangte vielleicht das Volk zum Gebrauche des Halbschlusses, wodurch nun der Sänger auf alle Fälle, sei es wissentlich oder unwissentlich, das Lied zu einem Ganzen verbindet.

Über das Verhältniß zwischen Text und Melodie fassen wir uns kurz. Was den musikalischen Ausdruck anbelangt, der den poetischen Inhalt des Gedichtes unterstützen soll, müssen wir gestehen, daß man diesen Grad noch nicht erreicht hat. Wenigstens auf

das Gefühl des Abendländers wirken, was die Stimmung anbelangt, die Melodien meistens nur unausgesprochen. Man hört manchmal sehr schmeichelnde oder kühne melodische Linien, man lauscht ihnen mit wahrem Entzücken, besonders wenn sie sich wie ein munteres Wässerlein aus den Kehlen kleiner Mädchen ringen, aber man erräth nicht, wovon gesungen wird. Sie sind, möchte ich sagen, so componirt, daß sie auf jeden Text passen. Übrigens ist dem auch so. Eine Melodie dient gewöhnlich mehreren Texten, und so geschieht es, daß oft ein Text mit traurigem Inhalte auf eine Melodie gesungen wird, in der nicht eine Spur von klagendem oder traurigem Ausdrucke zu finden ist, während die stets schluchzenden und weinerlichen Gesänge der Guslespieler oft sehr heitere Hiftörchen berichten. Im großen Ganzen übt der musikalische Theil des Volksliedes den Eindruck aus, als ob die musikalische Einkleidung dem Texte hier noch nicht als angemessenes Costüme diene, das ihm Ausdruck verleiht, sondern nur das sonntägliche Gewand, den Salonanzug vorstellt, der den Text gewissermaßen über das einfache Erzählen auf ein höheres Niveau heben soll.

Ob wir nun die Dorfmelodien ins Auge fassen, die sich dadurch auszeichnen, daß am meisten jeder Silbe eine Note entspricht, oder die Gesänge der Städter, die wieder die Verbindung vieler Noten mit einer Silbe aufweisen und dadurch schwungvollen, lieblichen Figuren ähneln — fast alle haben das Gepräge des Ritualgesanges, erscheinen, wenigstens für uns fast, wie etwa ein gelehrter Contrapunkt. Daß man hier nicht einmal die Absicht hat, einen Eindruck im Sinne der internationalen Musik zu erzielen, davon zeugt auch der Vortrag der Gesänge, seien sie nun ländlich oder städtisch. Von einem sogenannten musikalischen Vortrage ist hier nicht die leiseste Spur zu finden. Jede Melodie wird vom Anfange bis zum Ende mit einer gleich starken, durchdringenden, aber sehr geschulten Stimme gesungen. Sie ist stets auf eine große Entfernung berechnet. Da wirkt der Gesang auch sehr angenehm, ja geradezu reizend, besonders der von Mädchen. Soviel über das innere Verhältnis zwischen Lied und Melodie. Nun noch etwas über deren äußeres Verhältniß. Bei unseren Liedern ist die Sache einfach. Der Text wird unter die Melodie gesetzt und alles ist fertig. Hier ist das alles viel complicirter. Betrachten wir folgendes Beispiel:

Moderato.

Jo - vo gjo - - ga po meg - da - nu vo - - da,
 po meg - da - nu vo da, pre kri - o ga

Jovo gjoga po megdanu voda,
 prekrio ga zelenom dolanom,
 s obje strane do zelene trave u. s. w.

Bosnien und Herzegovina.

Jovo führt seinen Braun am Kampfplatze (herum),
 Er bedeckte ihn mit einem grünen Mantel
 An beiden Seiten bis zum grünen Grase.

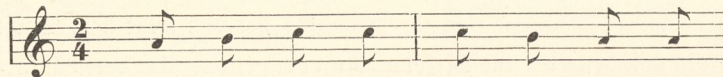
Wer den Text und die Melodie einzeln in die Hand bekäme, würde sie niemals so zu verbinden wissen, wie es das Volk thut. Ein fünffüßiger Vers hat nach jedem zweiten Fuße eine Cäsur. Und dieses spielt eine große Rolle. Wenn das Lied gesungen wird, wird der dritte, vierte, fünfte Versfuß wiederholt, und dazu werden zwei Versfüße der folgenden Zeile angefügt. Die zweite Strophe wird aus der zweiten Verszeile ohne Rücksicht darauf gebildet, daß die beiden ersten Versfüße schon gesungen wurden, und dann werden wieder zwei Versfüße der folgenden Verszeile darangefügt, so daß der Text der zweiten Strophe im Gesange so klingt: *prekrio ga zelenom dolamom / zelenom dolamom / s obje strane* —

Es gibt indeß noch viel complicirtere Fälle; ja es besteht überhaupt ein ganzes umfangreiches System, wonach eine einfache Verszeile in Folge von Wiederholungen, Einschaltungen u. s. w. zu einer langen Strophe erweitert wird.

Eine wirkliche Stimmung, und zwar eine dem Texte angemessene zu erzeugen, ist nur den Tanzliedern gegeben, aber wieder nicht allen, sondern nur den städtischen und einigen scherzhaften Inhalten.

Sie werden entweder „kolo“, wenn sie für den Tanz bestimmt sind, oder „igra“, wenn sie nur gespielt werden, genannt, wiewohl der Ausdruck „igrati kolo“ davon zeugt, daß zwischen „igra“ und „kolo“ kein wesentlicher und großer Unterschied besteht. Die Tanzlieder sind fast durchwegs im Zweiviertel-Tacte, Allegro, abgefaßt, und die Melodien bestehen gewöhnlich aus scharfen Achtelnoten (wobei auf jede Silbe eine Note entfällt). In melodischer und rhythmischer Hinsicht sind sie die einfachsten. Hier das Beispiel eines solchen Tanzliedes (Igračica):

Allegro.



Komar veli: ženiću se,
veli muha: udaću se,
komar veli: uzeću te,
muha veli: poći ću ti.
Kad su bili prve noći,
prve noći u gjerdeku:
„Skidaj čizme, mala muho!“
„Bogme, ne ću, komar baša.“ [itd.]

Der Gelserrich sagte: ich werde eine Frau nehmen,
Es sagt die Mücke: ich werde einen Mann nehmen,
Die Gelse sagt: ich werde dich zur Frau nehmen,
Die Mücke sagt: ich werde dich zum Manne nehmen.
Als sie die erste Nacht verbrachten,
Die erste Nacht im Brautgemach:
„Zieh' aus die Stiefel, kleine Mücke.“
„„Bei Gott, ich will nicht Gelsenhäuptling““ u. s. w.¹

Es erübrigt noch der Instrumentalmusik zu erwähnen. Die in Bosnien und der Hercegovina üblichen Instrumente sind folgende: 1. Die „Gusle“; 2. die „Bugarije“ oder „Šargije“, auch „Tamburica“ genannt; 3. die „Zurna“; 4. verschiedene Arten von

¹ Gelse (komar oder komarac) ist im Bosnischen männlich. Die beiden Geschlechter (siehe 3. und 4. Zeile) haben im Bosnischen ihre besonderen Worte für „Heiraten“.

Pfeifen, wovon ich die hölzerne „Svirala“, die ebenfalls hölzerne „Dvogrlca“, eine Doppelpfeife (im nördlichen Bosnien) und die metallene „Frula“ (in der südlichen Hercegovina, in der Nähe von Montenegro) und 5. den Dudelsack: „Diple“ nenne. Die „Gusle“ ist das verbreitetste, älteste und ein wirklich originelles Instrument. Sie ist gewöhnlich nicht ganz einen Meter lang, aus einem Stücke geschnitten, einem



Bosnische Musikanten aus Jezero.

riesigen Löffel gleich ausgehöhlt und regelmäßig an der Spitze, die von einem Wirbel für eine einzige Seite durchbohrt ist, zierlich geschnitzt (gewöhnlich ähnelt sie dem Kopfe einer Gemse). Über die Höhlung ist ein dünnes Leder gespannt, das mit einigen Resonanzlöchern versehen ist; darauf befindet sich ein einfacher Sattel („konjič, kenjac“), der ein Rosshaarsträhnen stützt, welches die Saite bildet. Der Bogen (Gudalo) ist auch eine Rosshaarschnur, die auf eine gewöhnliche gebogene Gerte gespannt ist. Auf dem Rücken der Gusle ist gewöhnlich Harz zum Anstreichen des Bogens aufgeträufelt. Der Guslespieler entlockt

der Gusle nur drei Töne und singt gewöhnlich mit ihr unisono. Es gibt im Allgemeinen nur die drei Ausnahmen: 1. Er beginnt mit einem höheren Tone und senkt die Stimme glissando zur Erzielung des unisono mit der Gusle. Dies ist, streng genommen, das einzige, nicht musikalische Element in der Production. 2. Im Verlaufe des Gesanges fällt seine Stimme unter den Ton der Gusle um die große Secunde. 3. Schließt er ausnahmslos mit dieser Secunde, die er sehr gedehnt singt, während er früher noch in raschen Tönen ein Zwischenspiel beginnt, das mit dem Vorspiel übereinstimmt, etwa auf folgende Weise:

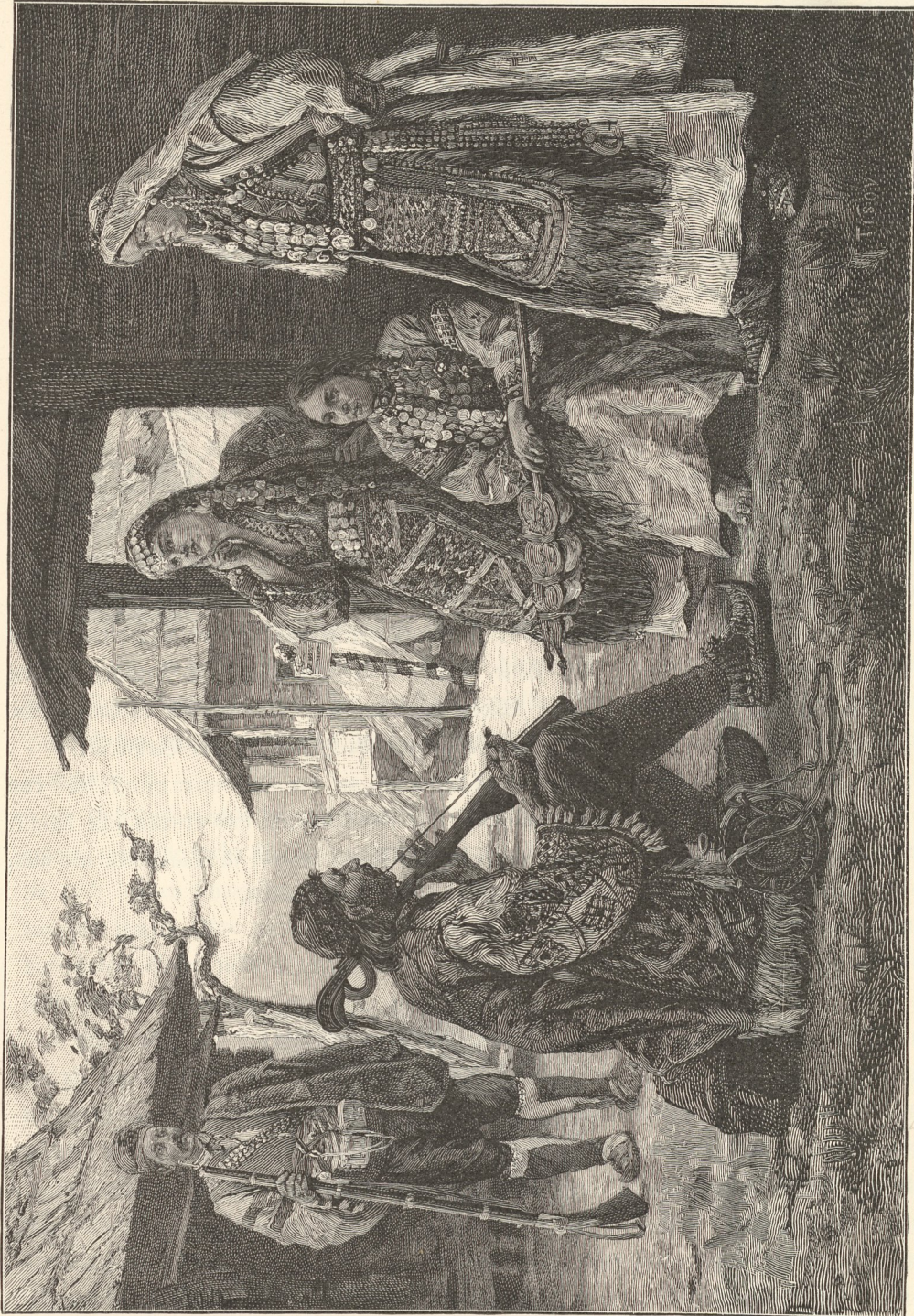


Die Melodien ändern sich fortwährend, allerdings in den Grenzen dieser wenigen Intervalle. Die Gusle ist in den Bauernhäusern verbreitet, und besonders darf keine Schänke ohne sie sein. Ihr Zweck ist die Begleitung epischer Gesänge, die bisher die hauptsächlichste geistige Nahrung des Volkes bildeten.

Nach der Gusle am verbreitetsten sind die verschiedenen Arten der Tamburica, die, wenn sie groß ist, „Sargije“, wenn sie klein ist „Bugarije“ genannt wird. Die Gusle repräsentirt das autochthone Slaventhum, die Tamburica den übernommenen Mohammedanismus. Daher wird sie besonders in den Städten gepflegt, wiewohl sie unter der Bevölkerung aller Confessionen beliebt ist. Es ist eigentlich eine Laute mit kleinem Rumpf (Körper) und langem Halse. Die vier Metallsaiten sind folgendermaßen aufgezo-



Der Musikant hält sie wie eine Guitarre, aber anstatt mit den Fingern versetzt er die Saiten mittelst eines kleinen hölzernen Plättchens oder eines Kieles in Schwingung. Der städtischen Bevölkerung dient sie als Musikinstrument beim Tanze. Meistens werden Gesänge damit begleitet. Die Begleitung ist unseren Begriffen von der Harmonielehre meist entgegen, und mir scheint, daß die Zuhörer den Hauptgenuß an dem metallenen Klange dieser klirrenden Musik haben. Quinten und Quartan sind die vorherrschenden Intervalle, und würden auch uns Abendländern einen angenehmen Genuß bereiten, wenn die häufig hervortretenden Secunden dies nicht hindern würden. Ein kleines Beispiel möge einen Begriff von einer solchen Production geben.

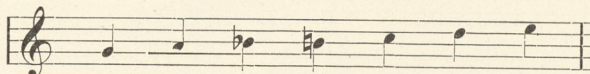


Guslar (Gefährte der Frau, ehemals Türken-Grauboden).

Tamburica (šargija, bugarija).



Die Zurna ist eine primitive Klarinette von etwa 40 Centimeter Länge. Sie hat sieben Lücken, die auf folgende Intervalle gestimmt sind:



Sie ist eine ziemlich seltene Erscheinung, und eine noch seltener ist eine gutgestimmte Zurna. Ihr Klang ist zwar in der Nähe durchdringend, dafür aber in der Ferne sehr schön und poetisch. Die Melodien, welche der Zurna entlockt werden, sind melancholische Improvisationen, welche man nicht festhalten kann, außer mittelst des Phonograph's. Eine zweifache Zurna mit einem ledernen Sacke stellt den höchst primitiven balkanischen Dudelsack „Diple“ vor. Die Musik ist dieselbe wie bei der Zurna. In Bosnien und der Hercegovina ist er übrigens mit Ausnahme des Ramathales eine ziemlich seltene Erscheinung. Die Töne, welche man mittelst Pfeifen hervorzubringen vermag, können vom Sammler nur schwer fixirt werden. Die Pfeifen enthalten eine Anzahl von Tönen und bilden das Hauptvergnügen der Hirten auf der Viehweide.

Der Zigeunermusik, welche besonders das Spiel auf der Tamburica pflegt, fehlt das heimische Gepräge. Sie ist kosmopolitisch wie die abendländische und orientalische Musik, und wir begegnen ihr und den Liedern dieses Völkchens sowohl in Slavonien als auch in Bulgarien und Serbien, oder in Bosnien und der Hercegovina.

