

ANTIKES UND MODERNES

IM

LITAUISCHEN  
VOLKSLIED

VON

EDWIN GEIST



PRIBAČIS / KAUNAS



*Antikes, modernes*

ANTIKES  
und  
MODERNES

im  
LITAUISCHEN VOLKSLIED

von  
EDWIN GEIST

mit  
einem Vorwort  
von  
VI. JAKUBĖNAS

1940  
PRIBAČIS KAUNAS



K 91 3750

Zeichnungen auf d. S. 19 20 35  
von D. Tarabildienė

Alle Rechte vorbehalten

Sp. „Olimpija“, Vilkaviškis.

Litauen

**MEINER FRAU**



## I N H A L T

Vorwort (Vl. Jakubėnas) . . . . . S. VII

### I

Die Symbolkraft des Volksliedes . . . . S. 1

### II

Geist der Antike

(*Griechenland — Litauen*). . . . . S. 15

### III

Griechische und litauische Musikinstru-  
mente S. 30

### IV

Das alllitauische Volkslied . . . . . S. 44

### V

Sutartinė und Atonalität . . . . . S. 66



## VORWORT

Wir litauische Musiker leben in einem Lande, dessen Volksliederschatz reich und eigenartig ist. Die meisten von uns, wie auch die anderen intellektuellen Schichten des litauischen Volkes, stammen aus dem Bauernstande und sind auf dem Lande aufgewachsen, wo die Quellen der Volksmusik auch heute noch fließen. Seit frühesten Kindheit stehen wir also unter dem Einfluss unserer Volksweisen, die uns so vertraut sind, dass wir leicht den Abstand verlieren, der zu einer kühleren Beurteilung der Originalität dieser Lieder notwendig ist.

Schon zu Beginn der nationalen Wiedergeburt wandten sich die litauischen Musiker — zunächst nur musikalisch begabte Dilettanten — den Volksweisen zu, die sie eifrig harmonisierten und bearbeiteten. Es ist hierbei charakteristisch, dass gerade die eigenartigen, exotischen Dzukenlieder und Sutartinen erst viel später von litauischen Musikern bemerkt und verwendet wurden. Die erst kurz vor Beginn des Weltkrieges von dem für die Volksliedforschung bedeutenden Sabaliauskas neu entdeckten Sutartinen, sind atonal und polytonal gehalten.

tene, kanonförmige Gesänge. Sie wirkten damals so neuartig und „wild“, dass sie selbst Sabaliauskas in seinem Buche „Lietuvių Dainų ir Giesmių Gaidos“ nur als eine kuriose Einzelercheinung bewertete. Erst die Nachkriegszeit mit ihrer Belebung atonaler und polytonaler Musikgestaltung, hat uns diese originellen, rhythmisch prägnanten Sutartinen näher gebracht. Und heute verwenden sie unsere modern geschulten Musiker vielfach in ihren Kompositionen.

Auf den eigenartigen Zusammenhang von Polytonalität und Sutartine ist zwar schon von jungen litauischen Musikern verschiedentlich hingewiesen worden. In dem vorliegenden Buch von E. Geist wird aber meines Wissens zum ersten Male der Versuch unternommen, dieses Thema auf breiterer Basis zu entwickeln. Die Beziehungen zwischen Altertum, litauischer Sprache und Volkskultur sind wohl auch wiederholt erkannt und behandelt worden. Und auf die auffallenden Zusammenhänge zwischen dorischer und litauischer Architektur hat die Forschung gleichfalls hingewiesen. Es ist aber bei weitem nicht genügend bekannt, wie eng die Verwandtschaft der alten litauischen Dainos mit den antiken Tonarten ist. — Die um die Mitte des XIX. Jahrhunderts aus dem Westen kommende Mode der Terzengesänge gab unseren Melodien, die ursprünglich in dorischem oder phrygischem Moll standen, ein etwas künst-

liches Dur und hierdurch ein westlicheres Gepräge, wodurch sie an Eigenart verloren. Diese vor einem halben Jahrhundert durch die Zeitmode beeinflussten Terzengesänge werden heute im litauischen Volke am häufigsten gesungen und von der älteren Generation unserer litauischen Komponisten vorzugsweise verarbeitet. Stimmungsmässig sind diese neueren Lieder oft wirkungsvoll, aber weitaus eigenartiger sind die älteren, noch nicht durifizierten Melodien. Es muss hervorgehoben werden, dass in einem Gebiet, das durch Jahrhunderte unter der Herrschaft des Kreuzritterordens und später Preussens stand und somit ständigen westlichen Einflüssen ausgesetzt war, sich diese exotisch anmutenden Weisen in ihrer rhythmischen und harmonischen Eigenart bis zur zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts so rein erhalten haben. Auch gegenwärtig werden originelle Lieder in der sgn. Dzukija gesungen, die in litauischen Volksweisen selten vorkommende Melismen aufweisen und fast durchweg in alten Tonarten stehen.

Die Sutartinen und die alten litauischen Dainos werden der Volkskunstforschung noch wichtige Resultate erbringen. Das Volkskunstarchiv „Tautosakos Archyvas“ in Kaunas hat in den letzten Jahren eine grosse Anzahl dieser Melodien gesammelt, teils aufgeschrieben, teils auf Platten aufgenommen. Wie wenig aber die alt-

litauischen Lieder und Sutartinen ausserhalb Litauens bekannt sind, erfuhr ich als Student der Berliner Hochschule für Musik im Jahre 1930, als während der musikgeschichtlichen Vorträge von Professor Schönemann, in denen auch die Volkslieder der osteuropäischen Völker behandelt wurden, die baltischen Volksweisen (darunter die litauischen) als uninteressant, ohne eigenes Gepräge, entweder als deutsch oder slawisch gefärbt, bezeichnet wurden. „Terzenlieder“ auf Schallplatten, gesungen von russischen Kriegsgefangenen (Litauern), dienten als Material und stützten gewissermassen die Einstellung des Dozenten. Das Vorhandensein einiger Platten nach Dzukenliedern und Sutartinen hätte genügt, diese Meinung grundsätzlich zu revidieren. —

Der Verfasser des vorliegenden Buches betrachtet sein Thema mehr mit den Augen des schaffenden Künstlers, als mit denen des reinen Theoretikers. Die von ihm intuitiv erfassten Probleme werden konsequent entwickelt und können den Ausgangspunkt zu weiteren Studien bilden. Besonders die Sutartinen sind eine Erscheinung von so starker Originalität und Neuartigkeit, dass die in dem vorliegenden Buche gegebenen Anregungen und Aufschlüsse von uns dankbar begrüsst werden.

*VI. Jakubėnas*  
Kaunas, April 1940

## DIE SYMBOLKRAFT DES VOLKSLIEDES

Jede Art von Musik kommt vom Gesange her. Ob wir uns ein Orchesterstück oder einen Sonatensatz im Geiste vergegenwärtigen, stets wird auch in nicht vokalen Werken die menschliche Stimme das Grundelement bilden. Verfolgen wir nun weiter diesen Gedanken und fragen: woraus ist der Gesang entstanden, so möchte man beinahe annehmen, dass er aus dem Wort entstanden ist. Oder hatten etwa Wort und Ton ursprünglich ein und dieselbe Bedeutung, ähnlich dem Lallen eines Kindes, das für seine ersten sinnlichen Wahrnehmungen nach einem konkreten Ausdruck sucht?<sup>1</sup> Überhaupt nach dem „Wort-Ton“ zu fragen, heisst sich in jene chthonische Welt zurückversetzen, der das Volkslied entstammt.

Bei einigen Naturvölkern kann man jedenfalls noch heutigentags die ursprüngliche Einheit von Wort und Ton nachweisen. Besonders auffallend ist aber die enge Verwandtschaft

---

1) Die Tatsache, dass im Indogermanischen der musikalische Akzent, d. h. die Hervorhebung der betonten Silbe durch Tonhöhe, geherrscht hat, könnte vielleicht als Hinweis in diesem Sinne aufgefasst werden.

Prinzips nicht (oder nicht mehr) fähig ist, der unmittelbare Ausdruck des Übersinnlichen selbst ist.

Mir war nicht nur daran gelegen, auf die organische Entstehung der atonalen Musik aus der Diatonik hinzuweisen; ich wollte vor allem zeigen, dass die Sutartinen einen frühzeitigen, atonalen Musiktypus repräsentieren. Wir dürfen also durchaus in den Sutartinen eine „Vorwegnahme“ der atonalen Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts erblicken.

Ich glaube kaum, dass den mehr oder minder atonal orientierten Musikern, wie Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Ernst Křenek und Paul Hindemith der Begriff der Sutartinė irgendwie bekannt ist, um so mehr, als dieses heidnische Frühlied der Litauer in keinem musikfolkloristischen Werke (mit Ausnahme einiger wertvoller Lokalerscheinungen in litauischer Sprache) erwähnt wird.<sup>1)</sup> Auch der Autor dieses Buches lernte nur durch Zufall einige Sutartinen kennen und merkte zu seinem grossen Erstaunen, dass sich in seinem Musik-Schauspiel: „Die Heimkehr des Dionysos“ zwei sogar der Gesamtstruktur nach sutartinenähnliche Stellen befinden. — Was für die Sutarti-

---

1) I. Strawinsky zitiert in seinem „Sacre du Printemps“ eine litauische Melodie. Dieses Thema ist aber keine Sutartinė, sondern eine Daina.

nen gilt, gilt auch für die atonalen Bestrebungen unserer Zeit: Musik muss man innerlich hören und zu diesem Zweck die Trägheit des äusseren Ohres überwinden, um wissend Musik zu geniessen.<sup>1)</sup>

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt, denn der Kreis hat sich geschlossen. Augenblicklich stehen wir vor einer jener noch rätselhaft anmutenden kulturellen Erscheinungen, die uns genau so traumverloren anstarren, wie etwa die musikalische Bilderwelt Čiurlionis', in der sich ja auch Prähistorik und Modernismus die Wage halten. —

Die musikfreudige Bretagne schenkte der Kunstmusik die Passepieds, Deutschland die Allemande, England den Seemannstanz, die Hornpipe, Polen Polonaise und Mazurka, Italien Siciliana-Rhythmus und Tarantella; Spaniens tänzerischer Reichtum blühte auf in Pavana, Zarabanda, Chacona und Passacalla. Sollte Litauen dazu berufen sein, Westeuropa die Sutartinė zu schenken?

---

1) Viele Feinde der modernen Malerei machen ihr den Vorwurf, dass sie auf einer krankhaften Entartung der Netzhaut beruhe; das ist genau so unsinnig wie die Behauptung, den Anhängern atonaler Musik Ohrenleiden vorzuwerfen.

zwischen Musik und Tanz, und immer wieder weisen deutliche Spuren auf die Abhängigkeit der Musik von der Gebärde. Das rhythmische Element, das diese primitiven, musikalischen Ausdrucksformeln beherrscht, steht im Zusammenhang mit den sogenannten Arbeitsliedern, in denen die körperliche Betätigung in Form von motorischen Rhythmen, wie Händeklatschen, Stampfen und Körperschlagen zum Ausdruck kommt. So sind bei manchen Südseeinsulanern Tanz und Gesang derart innig miteinander verbunden, dass sie Lieder ohne Tanz nicht kennen. Man behauptet sogar, dass sie bei phonographischen Aufnahmen nicht imstande waren, ihre Lieder ohne tänzerische Bewegungen vorzutragen.

Die mannigfachen kultischen Äusserungen mancher Negerstämme in ihrer Fülle von modulationsreichen Ausrufen und ihrer Neigung zur Vokalise sind auch heute noch mit Erscheinungen prähistorischer Zeiten zu vergleichen, in denen Wort und Ton noch nicht voneinander getrennt waren. Ich meine, dass der Schwarze jener Vor-Welt nicht ganz entwachsen ist, während beim Weissen diese Exklamationen nur noch kümmerliche Rudimente bedeuten.

Die ältere Menschheit kannte vermutlich keine bewusste Trennung zwischen Intellekt und Gefühl und daher keine Trennung zwischen Wort, Ton und Gebärde. Die eigentlichen künstlerischen

schen Erscheinungen dieser prähistorischen Zeiten waren wohl primitive, volksliedähnliche Melodien, in denen das Urwesen der Musik schon zum Ausdruck gekommen sein muss. Jedenfalls scheinen auch alle Frühäusserungen der Menschheit zunächst vom Rhythmus bestimmt gewesen zu sein („Im Anfang war der Rhythmus“).

Erst der Geist der Antike und mit ihm das aristotelische Zeitalter lehrte, den menschlichen Intellekt bewusst vom Gefühle zu lösen, und erwirkte hierdurch eine höhere Kunstentwicklung. Wer z. B. die griechischen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides in chronologischer Reihenfolge liest, wird sich leicht von dieser hellenischen Verselbständigung des menschlichen Intellekts überzeugen. Jedenfalls fiel die höhere Kunstbetätigung auf dem Gebiete der Musik und Literatur mit der bewussten Trennung von Wort und Ton zusammen.

Die bewusste Erkenntnis der scheinbaren Eigengesetzlichkeit von Wort und Ton war natürlich einer nur kleinen geistigen Oberschicht vorbehalten. Dies hatte zur Folge, dass das in künstlerischen Dingen gleichsam naiv-anarchische Volk nun nicht mehr nach Herzenslust dichten und musizieren sollte. Die geistige Oberschicht der damaligen Zeit, die ich als Priestertum bezeichnen möchte, schob dem immer wieder einen Riegel vor und sagte: So

musst du singen, anders darfst du nicht! Der höheren Kunst erwuchs natürlich durch diese bewusst-kritische Lehrtätigkeit eine ungeahnte Perspektive, aber es darf uns nicht wundernehmen, wenn diese Pädagogen, mitunter übertreibend, fehl gingen. Bis in die Zeit der deutschen Meistersinger, für die bekanntlich mannigfache kleinliche Regeln bezeichnend sind, ist diese mitunter grotesk anmutende Spaltung zu verfolgen, auf die Richard Wagner in seinen „Meistersingern“ mit ironischer Drastik anspielt.

Es sei aber hervorgehoben, dass es zu allen Zeiten Priester gegeben hat, die gegen eine allzu starre Bevormundung des Volkes waren. Ich brauche nur auf frühchristliche, gnostische Hymnen hinzuweisen, in denen die Musik einen ekstatischen Niederschlag fand, der nichts mit formaler Schematik späterer Zeiten zu tun hatte. Ernst Ferand weist in seinem Buche „Die Improvisation in der Musik“ auf einen Bericht des Tertullian hin, in dem es heisst, dass nach der Handwaschung und dem Anzünden der Lichter die Anwesenden aufgefordert wurden, sich an den Lobpreisungen Gottes mit Liedern „eigener Erfindung“ zu beteiligen.

Auch die italienische Renaissance weist eine Reihe freigeistiger Köpfe auf, die die Bedeutung des Volkliedes für die Entwicklung der Musik und Literatur erkannten. So war es zur Zeit der Entstehung der Oper, als geistreiche floren-

tiner Aristokraten auf die Idee kamen, zu ihrer Belustigung Stücke mit Musik und Tanz schreiben zu lassen, um zu den allliturgischen, gregorianischen Kirchengesängen ein weltliches Gegenstück zu schaffen und durch Heranziehung der Volksmusik der Kunst eine neue Blutzufuhr zu geben.<sup>1)</sup>

Es ist auch wenig bekannt, dass Martin Luther auf die Entwicklung der westeuropäischen Musik einen restaurierenden Einfluss hatte. Luther erkannte intuitiv die Bedeutung des Volksliedes für den Kirchengebrauch, und ihm in erster Linie ist der protestantische Choral zu verdanken, der zum grössten Teil direkt vom Volksliede abgeleitet werden kann und vielfach im bewussten Gegensatz zu den von den alten Griechen übernommenen Kirchentönen des katholischen Gottesdienstes steht. Heute überblicken wir, dass der „lutherische Choral“ in der wundervollen Architektur Bach'scher Chorwerke seinen Höhepunkt erlebt hat, während andererseits manche Musiker gerade unserer Zeit

---

1) „Der gregorianische Gesang ist der eigentliche Gesang der römischen Kirche, der einzige, den sie von den Altvätern ererbt, den sie jahrhundertlang in ihren liturgischen Büchern eifersüchtig geschützt hat, den sie als den ihrigen direkt den Gläubigen darbietet, den sie in einigen Zeilen der Liturgie ausschliesslich vorschreibt und der durch die neuesten Studien so glücklich in seiner Unversehrtheit und Reinheit wieder hergestellt worden ist“. Papst Pius X., a. d. Motu Proprio über d. Kirchenmusik, 22. XI. 1903.

wieder an die horizontale Spätpolyphonie Palestrinas, d. h. an den bisherigen Gipfel der alten Kirchenmusik, anknüpfen.<sup>1)</sup>

Ich habe in wenigen Zeilen versucht, auf die Bedeutung des Volksliedes hinzuweisen, das von so vielen Musikern unterschätzt wird. Man kann nicht genug hervorheben, dass gerade das Elementar-Primitive und Ursprünglich-Naive des Volksliedes der eigentliche Schlüssel zur Musik ist. Wer ihn besitzt, ist Eigentümer der geheimen Formel, durch die er zu den tiefen Schächten der Musik gelangt. Niemand kennt die Schöpfer jener bunten Liederkränze; unbekannt fuhren ihre Meister, die *musici naturae*, zu Grabe und hinterliessen uns als schönstes Vermächtnis das Urwesen der Musik, das eben im Volksliede am unmittelbarsten und innigsten zum Ausdruck kommt.<sup>2)</sup> — „Der Lehm ist unser aller Bruder“, lautet ein altes litauisches Sprichwort, und mir will es scheinen, dass

---

1) Wie gewaltig die Kraft der Kirchenmusik ist, berichtet die russische Legende, nach der Wladimir im 10. Jahrhundert einige seiner Leute aussandte, um zu erfahren, in welchem Lande die schönste Religion sei. Als sie wieder zurückkehrten, versicherten sie Wladimir, dass sie sich alle beim Anhören der byzantinischen Kirchenmusik in den Himmel versetzt glaubten. Aus diesem Anlass liess sich dann Wladimir taufen und wurde von nun an „Der Heilige“ genannt.

2) Das künstliche, „moderne“ Volkslied mancher Komponisten ist eine bewusste, oft geistvolle Imitation authentischer Volksweisen.

man diesen tiefen Satz auch auf der Volkslieder Symbolkraft anwenden kann!

Das Volkslied ist in den einzelnen Ländern verschieden gefärbt. Diese Färbungen sind u. a. auch durch den Charakter der Landschaft und des Klimas bedingt. Man versetze sich in eine uns fremde Gegend, womöglich in einen andern Erdteil. Das vorwiegend tropische Klima Afrikas z. B. muss natürlich einen ganz anderen kulturellen Niederschlag ergeben, als etwa das Klima europäischer Zonen. Ständiger Sommer, heisse Tage und kalte Nächte ergeben das bekannte äussere Bild tropischer Landstriche. „Wald, Wald, Wald. Bäume von 50, 60, 70 Meter Höhe, dunkelgrün — lianendurchflochten, über braunrotem Sumpf — ein blütenloses Blätterdach und dumpfstickige, lichtlose Luft, — dann und wann ein Dorf viereckiger Mattenhütten, sehr wilde Eingeborene mit kannibalischen Neigungen, dazwischen ein Garten mit Bananen: dieses in wechselloser Ebenmässigkeit, bis ein märchenhaft breiter Strom mit vielen Flusspferden, Sandbänken, Elephanten, Reihernden Waldpanzer durchbricht“ (Frobenius, Kulturgeschichte Afrikas). Die Grausamkeit der Natur begleitet uns auf Schritt und Tritt; ein schnelles, leidenschaftliches Erblühen und ein ebenso leidenschaftliches Absterben tritt unverhüllt zutage. Gewiss, der Eingeborene wird diese, seine Welt mit anderen Augen betrachten

als der Europäer. Aber ebenso selbstverständlich ist es, dass das Blut des Schwarzen schärfer pulsiert und gerade Negergesänge demzufolge in erster Linie vom Rhythmischen ausgehen. Das Ohr des Negers ist, wie bei allen Naturvölkern, an und für sich schon feiner organisiert, als das durch die Zivilisationserrungschaften abgestumpfte Ohr des Europäers. Wer dem entgegenhält, dass der Neger weniger musikalisch sei als wir, dem kann ich nur antworten, dass der Neger dafür in seiner Musikbetätigung eine Polyrhythmik aufweist, deren Kompliziertheit das europäische Ohr nur mit Hilfe der Theorie zu erfassen imstande ist. Dabei handelt es sich meistens um Stücke für Schlagzeug oder Geräuschorchester mit nicht bestimmbarer Tonhöhe. Einzig und allein die motorische Kraft dieser blutvollen Rhythmen, die durch die einzelnen Trommelarten heller oder dunkler getönt sind, ergeben jene aufreizenden Volksweisen, die niemand infolge ihrer suggestiven Kraft vergisst, der sie einmal gehört hat.<sup>1)</sup> Um uns von der Vielgestaltigkeit negroider Rhythmen eine rechte Vorstellung zu machen, erinnere ich nur an die uralte afrikanische Post, die durch Klopfsignale die kompliziertesten Meldungen auf hunderte von Meilen weitergibt.

---

1) Die Jazz-Musik, die eine künstlerische Verflachung von Negerliedern darstellt, sei in diesem Zusammenhang nicht weiter berührt.



Anscheinend gibt es überhaupt nur drei grösse Liedquellen, von denen die eine in Zentralasien liegt, während die andere indoeuropäischen Ursprunges ist; die dritte ist afrikanisch. Der eine Typus, den ich den afrikanischen nenne, ist vorwiegend rhythmisch-motorisch; die anderen beiden, von denen der asiatische zur Pentatonik, der indoeuropäische zur Diatonik neigt (vgl. V. Kap.), stehen dem rhythmisch-motorischen Element ferner und beruhen auf monodischen Bildungen allerprimitivster Art. Leider ist noch nicht genügend festgestellt, welchen Einfluss der afrikanische Typus auf die abendländische Frühkunst ausübte. Er beeindruckte den Südwesten Europas, verschmolz durch die maurische Einwanderung mit der spanischen Musik, und fand seinen Ausklang in einigen Gegenden Südfrankreichs.<sup>1)</sup> Die Bedeutung des zentralasiatischen und indoeuropäischen Liedtypus für die Entwicklung der abendländischen Musik ist deutlicher zu überschauen. Der zentralasiatische Typus beeinflusste vorwiegend Osteuropa, während das indoeuropäische Lied für Ur-Griechenland bestimmend wirkte und somit — rückwirkend — von weitgehendster Bedeutung für die gesamte Kulturentwicklung Europas wurde.

---

1) Das türkische Lied bildet eine interessante Kreuzung zwischen arabischen (afrikanischen) und mongolischen Stilelementen.

Von den Indianergesängen Amerikas, in denen wahrscheinlich die altmexikanische Geisteshaltung der Inkas einen tiefen Ausdruck fand, sei nur soviel bemerkt, dass sie vermutlich zentralasiatischen (asiatisch-mongolischen) Ursprunges waren und in Nordamerika in grauer Vorzeit mit der Einwanderung asiatischer Rassen durch die Beringstrasse in's Land kamen, während Südamerika eine Verwandtschaft mit jener ozeanischen Rasse aufweist, deren Herkunft gleichfalls im mongolischen Asien zu suchen ist.

Natürlich war das Volkslied durch die vielen Völkerwanderungen mannigfachen Wandlungen unterworfen. Auch haben Kriege, besonders die Kreuzzüge, sowie die Beeinflussung verschiedener Religionen ihr übriges dazu beigetragen, dem Volksliede immer neue Tönungen zu verleihen. Es verhält sich hier ähnlich wie mit dem grossen sanskritischen Fabelwerk „Pantschatantra“, dem auch das Volkslied viele Anregungen zu verdanken hat. Dieses Epos hat, obwohl literarisch fixiert, manche Wandlungen erfahren müssen, als es gegen Ende des 6. Jahrhunderts n. Chr. an den Hof des Perserkönigs Khosru Nuschirwan gelangte, hier in's Persische übertragen wurde und später über Arabien nach Europa gelangte.

Es gibt nur wenige Länder, in denen sich das Volkslied so rein erhalten hat, wie gerade in Litauen. Da erst im 12. Jahrhundert die ersten

Missionare nach Litauen kamen, ist man geneigt anzunehmen, dass diese Tatsache mit dem Heidentum in ursächlichem Zusammenhang steht, dessen Einfluss so lange in Litauen erhalten blieb, dass sich noch im Jahre 1638 das Konsistorium des Herzogtums Preussen veranlasst fühlte, eine Schrift herauszugeben, auf deren Kuriosität ich kurz verweise: „*Erwaehnung der Unsitten bei litauischen Hochzeiten*. Desgleichen läuft dabei auch das Unwesen vor, dass sie gemeinlich über der Predigt aufgezogen kommen und mit Trummel und Pfeifen ein grosses Getümmel machen, dadurch Pfarrer und Kirchenbesuch gestört werden. Darum wird solches unzeitiges Getümmel verboten und wenn sie es nicht lassen wollen, sollen ihnen die Trummeln durchstochen und zerschnitten und die Pfeifen zerschlagen, auch der Kirche 3 Mark Strafe erlegt werden“.

Besonders in alten litauischen Gesängen, die sich zum grossen Teil bis heute erhalten haben, findet ein naturfrommes, geradezu pantheistisches Heidentum, das im Gegensatz zur Seelenhaltung der damaligen christlichen Volksmusik steht, ergreifenden Ausdruck und gibt uns einen schlagenden Beweis für die Reinheit litauischer Frühkultur. In manchen litauischen Mythen spielt auch der Schlangenkult eine bedeutsame Rolle, und es ist nachgewiesen, dass noch im 17. Jahrhundert in den Winkeln litauischer Bauern-

häuser Schlangen als Schutzgeister des Hauses verehrt wurden (vgl. auch Chr. Bartsch, Dainų Balsai; Melodien litauischer Volkslieder. Bd. I-II, Heidelberg, 1886-87).

„Je näher der Stadt, desto tiefer die Tümpel, desto schlimmer die Hunde“, sagt der Litauer. Und in der Tat: jede künstlerische Betätigung ist im Grunde so naturverbunden, dass ihr im tiefsten immer etwas Städtefeindliches anhaftet. Wie anmutig sind die vielen Naturvergleiche in den litauischen Liedern, an die uns der Holländer van der Meulen erinnert. Da wird der Jüngling mit weissem Klee verglichen, und das junge Mädchen mit zitterndem Hopfen. Ungelebte Menschen sind Baumstümpfe. Verstorbene haben merkwürdige Beziehungen zur Flora, wie wir aus den Totenklagen ersehen. Der Mond wird zum Vater und die Sonne zur Mutter, während die Sterne Schwestern sind; nur das Siebengestirn wird fast immer mit dem geliebten Bruder in Zusammenhang gebracht. Um mit Goethe zu sprechen, sind diese litauischen Lieder als unmittelbar vom Volke ausgehend anzusehen, welches der Natur, und also auch der Poesie viel näher ist, als die gebildete Welt.

Es liegt nahe, bei der noch heutigen Reinerhaltung und selbständigen Eigenart des alten litauischen Volksliedes zu fragen, in welches Land verwandte Beziehungen führen. Zu diesem Zweck müssen wir allerdings tief in die Ver-

gangenheit zurückblicken, denn nur im alten Griechenland finden wir eine Antwort auf unsere Frage. Die ungeheure kulturelle Welle, die die dorische Einwanderung auslöste, und die später dem gesamten Abendland ihren Stempel aufdrückte, wird uns hierüber mannigfachen Aufschluss geben. Versuchen wir also im folgenden Kapitel auf Grund dieser historischen Tatsache Alt-Litauen und Alt-Griechenland vergleichend nebeneinander zu stellen.

## II

### GEIST DER ANTIKE GRIECHENLAND — LITAUEN.

Leo Frobenius, der Schöpfer der Kulturkreislehre, vertritt in seinem Buch „Das Unbekannte Afrika. Aufhellung der Schicksale eines Erdteils“ (München 1933) folgenden Standpunkt (S. 9):

„Als die dorisch-griechische, sehr primitive Kultur von Norden her nach Griechenland und damit in das Bereich der asiatischen Kulturauswirkung vorstieß, traf sie als senkrecht mit Wucht herabschiessender Pfeil auf die morsch gewordene Wagrechte der mediterranen Kulturbewegung und hob damit deren versiegende Pendelbewegung ganz auf. Wie ein Hammer Schlag auf einen Glasstab wirkte dieser aus Litauen nach Griechenland erfolgende Stoss auf die zwischen Spanien und Westasien pendelnde Kultur“...

Die nordisch-dorische Einwanderung ist um das 2. Jahrtausend v. Chr. zu denken. Sie lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass der Norden vor vier Jahrtausenden ungleich kälter war als jetzt, während Mittel- und Südeuropa ein



wärmeres und feuchteres Klima aufwies. Die Dorer stiessen auf die vorgriechische Bevölkerung, die Achäer, welche irreführend von manchen Gelehrten mit Pelasger bezeichnet werden. Sie waren kleinasiatischen, karischen Ursprunges und Träger der vorgriechischen, mykenischen Kultur. Durch die dorische Zerstörung von Mykenä war natürlich nicht zu verhindern, dass manche Sitten, kultische Gebräuche, sowie die zivilisatorischen Errungenschaften Vor-Griechenlands die Dorer beeinflussten. Trotzdem behielt das bekannte Formgefühl der siegreichen Dorer, welches indoeuropäischen Ursprunges ist, seine Reinheit, erhielt aber erst in Griechenland volle Bedeutung. Die dorische Welt befruchtete den Geist der Früh-Antike, und Griechenland war es, das dann für die Gesamtentwicklung Europas bestimmend werden sollte.

Um nun die Beziehungen der Frühkulturen von Litauen und Griechenland unter Beweis zu stellen, vergleichen wir zunächst einmal die Sprachen beider Länder. — Das Litauische hat sich bekanntlich bis in unsere Zeit, im Gegensatz zu den anderen lebenden indoeuropäischen Sprachen, hohe Altertümlichkeit bewahrt. „Die litauische Sprache gehört zum grossen indogermanischen Sprachstamme. Indisch und Persisch, Griechisch und Lateinisch, Slawisch, Litauisch und Deutsch, endlich die keltisch genannte Sprache sind die Äste dieses Stammes,

deren jeder sich wiederum mehr oder weniger in Sprachen oder Dialekte verzweigt“. (Einleitung zum „Handbuch der litauischen Sprache“ von Schleicher, 1856). Die Neigung zu Partizipialkonstruktionen, verbundenen und absoluten, sowie zu Infinitivkonstruktionen (vgl. H. Engert, Syntaktische Studien, Archivum philologicum, VI Kn. S. 108 ff), bringt das Litauische in unmittelbarem Zusammenhang mit den antiken Sprachen. Auch erinnert die herbe Schönheit litauischer Wortendungen an die pathetische Vokalisation des Altgriechischen. Und die mannigfachen schmückenden Beiworte, die Epitheta des Litauischen, sind von einer fast homerischen Fülle. Ein eindeutiges Beispiel hierfür bieten die Schlussworte der Platoschen „Apologie“. Der griechische Text lautet nach der Ausgabe von Cron-Uhle:

ἀλλὰ γὰρ ἤδη ὥρα ἀπιέναι, ἐμοὶ μὲν ἀποθανουμένῳ,  
 ὑμῖν δὲ βιωσομένοις· ὁπότεροι δὲ ἡμῶν ἔρχονται ἐπὶ  
 ἔμεινον πράγμα, ἄδηλον παντὶ πλὴν εἰ τῷ θεῷ.

In der litauischen Übertragung von Antanas Smetona heisst dieser Satz:

„Bet jau metas eiti — man mirti, o jums dar gyventi. Katry mūsų geresnė buitīs laukia, to niekas tikrai nežino. Negu tik Dievas“.

„Doch es ist wohl schon Zeit, dass wir gehen, ich zum Tode, ihr zum Leben. Wer aber von uns beiden dem besseren Geschick entgegengeht, weiss niemand als nur der Gott (übers. v. Otto Kiefer)“.

Lesen wir aus Ruhigs „Betrachtung der litauischen Sprache“ folgende Stelle, die in Herders „Stimmen der Völker“ als Vorbemerkung zu seinen litauischen Nachdichtungen steht: „Hier wird es manchen Leuten verdriesslich zu lesen sein, dass man dieser nicht ausgeübten, verachteten Sprache eine Zierlichkeit zuschreiben wolle. Indessen hat sie doch von der griechischen Lieblichkeit an sich. Der öftere Gebrauch der Diminutivorum und in denselben vieler Vocalium, mit den Buchstaben l, r, und t gemengt, macht sie lieblicher, als die vielen Triconsonantes in der Polnischen. Es zeigen davon insonderheit der einfältigen Mägdlein erfundene Dainos oder Oden, auf allerhand Gelegenheit u. f.“

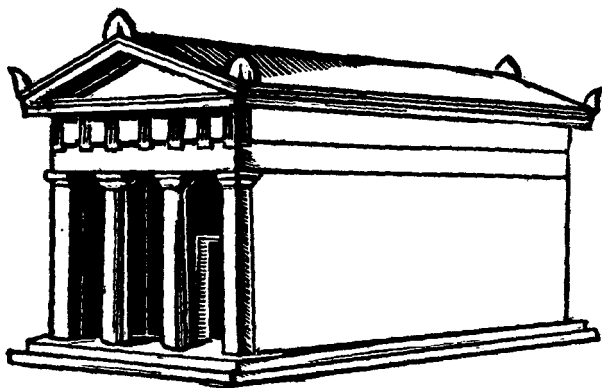
Und wenn wir der Metrik des Wortes die gleiche Bedeutung unterlegen wie der Rhythmik der Musik, so finden wir auch in dieser Hinsicht nennenswerte Uebereinstimmungen zwischen Griechenland und Litauen. — Bei den Griechen entsprach der Versfuss dem Takt in der Musik. Mehrere Versfüsse bildeten einen Vers, und aus der Zusammensetzung der Verse entstanden dann schliesslich die metrischen Sy-



*Klétis*

steme. Die Mannigfaltigkeit griechischer Metrik, mit ihren komplizierten rhythmischen Bildungen und Gliederungen, die auf Archilochus (680—640 v. Chr.) zurückzuführen sind, war zwar in Griechenland von jener bekannten Strenge des Formwillens diktiert — findet aber auch eine interessante Parallele zu vielen litauischen Dainos (Liedern), in denen allerdings die rhythmischen Elemente einen mehr natürlichen als künstlichen Eindruck im Hörer erwecken. Chr. Bartsch (ebenda) behauptet, dass der adonische Vers, welcher den Abschluss der sapphischen Strophe bildet, für manche Dainos typisch ist:





*Megaron*

Genau so bedeutungsvoll wie dieser Hinweis scheint mir die grosse Ähnlichkeit zwischen den dorischen Stilelementen Griechenlands und der litauischen Architektur zu sein. Der frühgriechische Tempel, der Megaron oder Antentyp, entspricht dem Stil des litauischen, aber keineswegs dem des lettischen oder gar estnischen Speicherraumes, der Kléte. Eine Zelle mit einer quadratischen Vorhalle aus einem Stück, bildet den ganzen fensterlosen Komplex, der meistens im Dachboden eine Öffnung hat. Zu beiden Seiten des Einganges befinden sich zwei — mitunter nur angedeutete — Säulen, die unleugbar den Gedanken an die dorische Architektur vertiefen. Selbst die Planung jener Bezirke, die auch in Griechenland unter dem

Namen der „Heiligen Haine“ auf die Nachwelt gekommen sind, findet noch heute eine Parallele in der regelmässigen Anordnung litauischer Gehöfte, mit deren Neigung zu wabenähnlicher Flächenausnutzung des Bodens.

Um nun die altgriechische Musik mit der altlitauischen zu vergleichen, müssen wir uns zunächst mit dem Geist der Antike, d. h. mit dem Formwillen des Dorischen noch ein wenig befassen.

Den Menschen des 20. Jahrhunderts, die nicht umsonst die künstlerischen Errungenschaften der Romantik in sich aufgenommen haben, der Romantik, die den Individualismus an die erste Stelle setzt, fällt es schwer, sich in die formenstrenge Welt des Klassizismus zu versetzen, in der das humanitäre Ideal den Individualismus späterer Zeitläufte verbannte. Die getreuen Nachbildungen einer vergotteten Natur stehen in einem schroffen Gegensatz zur nordischen Romantik, mit deren Neigung alle Dinge zu vermenschlichen. Erstreckt sich doch der „Goldene Schnitt“ so weit, dass z. B. die Proportionen der Architektur mit denen des menschlichen Skelettes übereinstimmen mussten. Aber wie gesund, kraftvoll und edel sind diese dori-schen Schwingungen — noch fern dem arabischen Zierrat korynthischen Stils, der für die Prachtliebe Roms bestimmend werden sollte, bis sich die italienische Renaissance wieder des Bildes attischer Grösse erinnerte.

Die Kunst der Architektur lag der formenstrengen Welt der Griechen weitaus näher als die Musik. Wenn man bedenkt, dass der dorische Grieche die Form über alles setzte, so ist es kein Wunder, dass er vor dem fluktuierenden Charakter der Musik kapitulieren zu müssen glaubte. Den griechischen Kanon der Schönheit auf die mehr chthonische Gefühlswelt der Musik anzuwenden, war ein schwer zu lösendes Problem, da auch der Grieche dazu neigte, die Musik als die gefühlsbetonteste aller Künste zu betrachten. Er erblickte in ihr eine Gefahr für die Erhaltung der Sitten, ja, die Erhaltung des Staates. Musik an und für sich bedeutete für die Griechen zunächst etwas Entnervendes, bis es ihnen schliesslich gelang, gerade durch die Musik jene aristotelisch-ethische Katharsis herbeizuführen, die eine Reinigung von hässlichen Begierden erwirkte und sich sogar auf medizinische Gebiete erstreckte. Somit erhielt die Musik einen tief erzieherischen Sinn.

Nichtsdestoweniger unterscheiden wir in der griechischen Musik deutlich zwei grosse Strömungen: eine dionysisch-kleinasiatische, die vermutlich mit der Urbevölkerung der Achaier in Zusammenhang steht und eine apollinisch-dorische. Wir wissen, dass die kleinasiatische Musik von den apollinischen Dorern bekämpft wurde, da sie in ihr ein formsprengendes Element er-

blickten.<sup>1)</sup> Aus der späteren Vereinigung des Dionysischen mit dem Apollinischen, dem chorischen Dithyrambos, mag dann das „musikalische Drama“ der Antike entstanden sein (Vgl. Fr. Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“).

Von antiken Vasenbildern wissen wir, dass das dionysische Lied von Blasinstrumenten ausgeführt wurde, während das apollinische Lied als Attribut ein harfenähnliches Instrument, die Kithara aufweist, auf das ich im nächsten Kapitel „Griechische und litauische Musikinstrumente“ noch zu sprechen kommen werde.

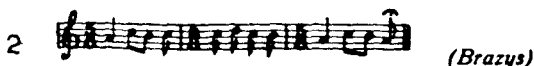
Auch das litauische Lied weist oft jene starke Neigung zum Dorischen auf, die so bezeichnend für den Geist der Antike ist. „Die Liebe ist hier nicht eine ausschweifende Leidenschaft, sondern jene ernste, heilige Empfindung der Natur...“ Dieses Goethe-Wort charakterisiert treffend die alten litauischen Gesänge und gleichzeitig die formenstrenge Heiterkeit der dorischen Welt. — Versuchen wir nun im folgenden durch einige Notenbeispiele die griechische Musik mit der litauischen in Parallele

---

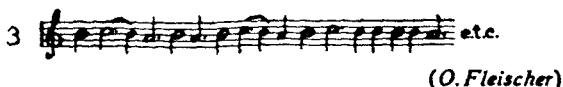
1) Als letzter Nachklang der altgriechischen Lehre, bestimmte Tonfolgen und Rhythmen als verderblich aufzufassen, ist die Anschauung des im 16. Jahrhundert lebenden Schweizer Musiktheoretikers Glareanus zu bezeichnen, der den 5. authentischen Kirchenton, äusserlich unser heutiges C-dur, als „ausschweifenden Ton“ brandmarkt (W. Vetter, Antike Musik).

zu setzen. Schon Chr. Bartsch (a. a. O.) wies auf gewisse Parallelerscheinungen zwischen Griechenland und Litauen hin, die er mit Recht in musikalischen Ausdrucksformeln beider Länder erblicken zu müssen glaubt.

Ich zitiere ein bekanntes litauisches Lied, das in der Umgegend des Neris-Flusses (Čiobiškis, Kreis Vilnius) noch heute vielfach gesungen wird.



Um zunächst auf die allbekanntesten Wurzeln indoeuropäischer Kultur und Liedkraft kurz zu verweisen, stelle ich der eben angeführten Melodie den altindischen Gesang Altharva aus der Veda zur Seite, auf den bereits T. Brazys in „Tauta ir Žodis, die Singweisen der lit. Dainos“ (Kauuas, 1926), hingewiesen hat.



Die Stammähnlichkeit beider Lieder ist merklich und wird noch eklatanter, wenn ich sie in Zusammenhang bringe mit einem anderen Liederkreis, den Raudos oder Totenklagen, die eine Vorstufe zu den eigentlichen litauischen

Dainos bilden. Ich selbst hatte Gelegenheit nachstehende Rauda am Totentag (2. November) auf dem Friedhofe in Kaunas von einem uralten Klageweib vorgetragen zu hören. Ich stelle die von mir gehörte rhythmische Variante der von Brazys aufgezeichneten Rauda gegenüber:

4

a)  (Brazys)

b)  (Geist)

Steht diese Totenklage mit ihren müden Wiederholungen und ihrer Eignung zu improvisierender Ausschmückung in unmittelbarer Verwandtschaft mit den Opfergesängen Indiens? Ich glaube wohl und stimme mit Brazys überein, wenn ich die Beispiele 2 u. 3 zu Rate ziehe. —

Um nun die Verwandtschaft zwischen Litauen und Griechenland mehr zu ergründen, verweise ich auf eine Stelle aus der berühmten Pindar-Ode, deren musikalisch-kultische Gesamthaltung, trotz starker Notenabweichungen, mit einem litauischen Liede, das ich anschliessend wiedergebe, übereinstimmt.

#### 5 Pindar-Ode

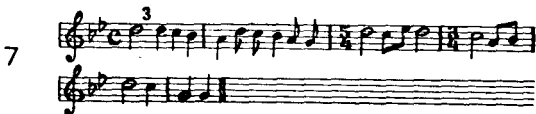
 e.t.c.

(Ambros)

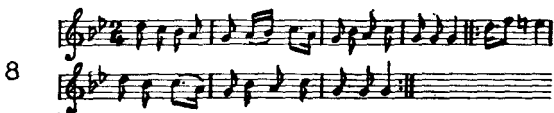
6 *Litauisches Lied aus Semeliškės*



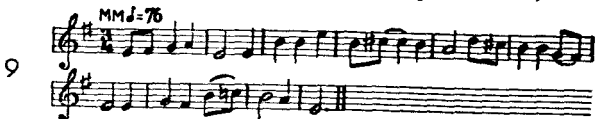
Man ist sogar geneigt, beide Lieder miteinander zu verkoppeln, um dadurch die musikalische Stammähnlichkeit noch mehr zu unterstreichen:



Besonders verweise ich aber auf zwei litauische Lieder, die der reichhaltigen Sammlung des Buches von J. Čiurlionytė (der Schwester des bekannten litauischen Malers und Musikers) „Lietuvių Liaudies Dainos“ entnommen sind.



(man vergleiche auch hier Beispiel 8 mit 5)



Diese Lieder geben uns in ihrer apollinischen Herbheit ein schönes Beispiel zuchtvoller dorischer Musikhaltung. Die Schlussnoten bilden gleichsam den Leitton zur Anfangsnote der Melodie, ein Vorgang, der für das griechische Lied ebenso bezeichnend ist, wie für das litauische.

Aber auch die für den Geist der musikalischen Antike charakteristischen anderen Tonalitätsformungen, wie beispielsweise aiolisch, finden wir im litauischen Liede oft vertreten:



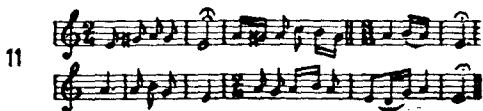
(Čiurlionytė)

Und wenn Plutarch daran erinnert, dass griechische Theoretiker Künstler lobten, die nicht immer alle Töne des Tonsystems verwendeten, so trifft das auch auf litauische Lieder zu, die vielfach streng gesonderte Tonalitätsbegriffe aufweisen. —

Im Gegensatz zu den genannten Beispielen steht das phrygische, dionysische Lied, das kleinasiatischen Ursprunges ist. Bekanntlich lehnte der dorisch-apollinische Geist Griechenlands diesen Liedtypus ab, konnte aber seinen siegreichen Wieder-Einzug nicht verhindern, der zu einer Vermählung mit dem dorischen Elemente und damit zu anderen antiken Tonal-

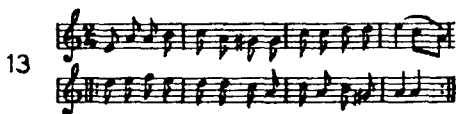
tätsformungen führte. Meines Wissens sind auf diese Weise die vielen bereichernden Tonalitätsballungen wie Myksolydisch, Hypomyksolydisch etc. entstanden, aus denen später der Begriff unserer Tonleiter direkt abgeleitet wurde.<sup>1)</sup> Natürlich blieb die monodische Musik der Antike auf die jeweiligen Tonalitätsformungen angewiesen, da ein monodisches Melos die kadenzierenden Modulationen unseres Harmoniesystems nicht kennen konnte (Vgl. V. Kap.).

Es ist nun merkwürdig, dass wir der phrygischen Form auch in Litauen begegnen, zumal wir vermuten, dass die phrygische Tonalität nichts mit nordischen, also indoeuropäischen Musikformeln zu tun hat. Sollte hier ein polygenetischer Fall vorliegen, dass also an verschiedenen Stellen der Erde zu gleicher Zeit gleichlautende Musikformeln entstanden wären, ohne nachweisbare enge Verwandtschaft der einzelnen Volksstämme?



1) Die antiken Völker lasen übrigens ihre „Tonleitern“ nicht in aufsteigender, sondern in absteigender Linie.

Ein aufmerksamer, dabei musiktheoretisch keineswegs gebildeter Hörer, wird sich mit Leichtigkeit bei den Beispielen 11 u. 12 im weitesten Sinne in den Orient versetzt glauben, während ihm die kontrastierenden dorischen Beispiele 8 u. 9 in ihrer Herbheit die karge Natur nordischer Landschaften vor Augen führen. — Auch die von Bartsch (ebenda) zitierte Daina



ist ein edles Beispiel antiker Musikauffassung. Diese Daina könnte ebenso gut in Griechenland entstanden sein.

Ein Land wie Litauen, das solche Liederschätze birgt, erscheint umso rätselhafter, als es noch andere Gesänge wie Raudos, vor allem aber jene Sutartinen sein eigen nennt, von denen die letzteren nichts mit den obengenannten Liedern gemein haben und dabei doch typisch für Litauen sind. Wir werden Gelegenheit haben, uns im 4. Kapitel mit diesen Formen ausführlich zu beschäftigen.

### III

## GRIECHISCHE UND LITAUISCHE MUSIK- INSTRUMENTE

Seit altersher war das Blasinstrument das Symbol dionysischer Mächte. Ob wir uns der germanischen Luren erinnern, die vermutlich Mammutzähnen nachgeformt sind, oder ob wir uns bei exotischen Völkerschaften Muschelhörner vergegenwärtigen, immer stand der aufreizende Klang der Blasinstrumente mit dem Dionysischen in irgendeinem Zusammenhang.

Anders die Saiteninstrumente: so ist die altgriechische Kithara untrennbar mit dem Begriff des Apollinischen verbunden und es ist naheliegend, zwischen den nordisch-litauischen Kanklės und den südlich-griechischen Kitharen eine Verwandtschaft zu vermuten, die vielleicht genau so durch die dorische Einwanderung bedingt ist, wie die Ähnlichkeit von Sprache, Architektur und Musik.<sup>1)</sup>

---

1) Die Symbolhaftigkeit von Blas- und Saiteninstrument hat sich — cum grano salis — bis zum heutigen Tage im Instrumentarium des nachromantischen Orchesters erhalten.



*Kithara*

Die Kithara, deren Name in der Zither fortlebt, wird geschichtlich erstmalig um 675 v. Chr. in Verbindung mit dem spartanischen Kitharöden Terpander erwähnt. In älteren Zeiten — so ersehen wir aus Vasenbildern — wurde der Resonanzkörper fast wagerecht vor den Leib gehalten, wobei das Tragband, Telamon, mithalf. Die aufrechte Leierhaltung siegte erst um 400 v. Chr.

Statt mit dem Finger wurde die Kithara nunmehr mit einem Stäbchen, dem Plektron, geschlagen, was einen längeren Ton erzeugt haben dürfte (H. J. Moser, die Musikfibel; L. Staack-



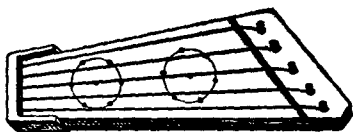
*Kithara*

man n Verlag in Leipzig, 1937. Die Abb. auf S. 31 u. 37 aus dem gleichen Buche). Das Plektron findet heute noch seine Verwendung beim Zitherspiel der Tiroler, während die neapolitanische Mandoline das Plektron in Form eines Dornringes kennt; selbst auf der modernen Pedalarharfe werden in neuester Zeit gewisse Stellen mit dem Mediator, einem plektronähnlichen Stab, „gerissen“.

Die dem Apollon geweihte Kithara bestand aus einem flachen Rumpf, aus dem im Sinn der Deckenebene zwei Jocharme heraustraten und am entgegengesetzten Ende durch ein Querholz verbunden waren. An diesem Querholz hingen, mit klebrigen Wülsten aus Rinderschwarten festgedreht, die Darm oder Sehnensaiten und liefen von hier zwischen den Jocharmen hindurch zum Unterende des Rumpfes. Die Regelzahl der Saiten war sieben, doch wurde sie bis zur Elfzahl überschritten (C. Sachs, Musik der Antike). Natürlich konnten durch Fingeraufsatz der linken Hand die diatonisch gestimmten Saiten chromatisch erhöht werden. — Es ist nur bedauerlich, dass sich meines Wissens bisher niemand gefunden hat, dieses edle Instrument wieder zu neuem Leben zu erwecken.

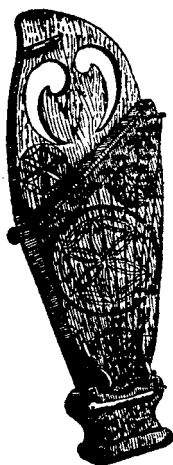
So abweichend in manchen Einzelheiten der Bau der Kitharen von dem der litauischen Brettzithern (Kanklės) auch sein mag — beide Instrumente weisen in der Architektur der Gesamt-

konstruktion so grosse Übereinstimmungen auf, dass man auf eine klangliche Ähnlichkeit von Kanklès und Kitharen durchaus schliessen darf.



*Kanklès*

Nach C. Sachs werden die Kanklès aus einem Stück Tannenholz geschnitzt. In der Aufsicht hat die kantige Schale die Form eines viereckigen, geradseitigen Vogelflügels, während der Querschnitt ein Sechseck bildet. Der obere Rand greift am breiten Ende über, und auf die Vorderöffnung ist eine dünne Tannenholzdecke gepasst, die mit zwei Eisennägeln befestigt wird. Mit dem Zirkel werden ihr zwei Ornamente aus einander schneidenden Kreisen eingeritzt, während in die Schnittpunkte je sieben kleine runde Schalllöcher eingebohrt werden. Das schmale Ende des Schalenrandes ist auf drei Seiten lehnartig überhöht; die beiden Seitenlehnen sind durch einen Eisennagel verbunden, dem man eine Federpose als Mantel gibt. An diesem Nagel als Halter sind fünf Messingsaiten gehängt, die am breiten, überstehenden Ende des



*Kanklès*

**Instrumentes von vierkantigen, hinterständigen Holzwirbeln gespannt werden.<sup>1)</sup>**

Natürlich gibt es verschiedene Typen von Kanklès, aber sie ähneln untereinander so sehr, wie etwa die altgriechische kleine Lyra der

---

1) Bei dem ostasiatischen Instrument K'in, einer siebensaitigen Tischzither, sind die Abmessungen der einzelnen Teile nicht nach der klanglich-musikalischen Wirkung, sondern nach bestimmten Zahlensymbolen gegeben. Die Länge des Instrumentes ist beispielsweise 3 Fuss, 6 Zoll, 6 Linien. Diese Zahlen beziehen sich auf die 366 Tage des Jahres. Die Breite von 6 Zoll soll die Weltrichtung andeuten: Ost, West, Nord, Süd, Zenith und Nadir (Heinitz, Instrumentenkunde).



grösseren Kithara. In Hinterindien trifft man heute noch kanklèsähnliche Instrumente an. All' diese Arten scheinen mit der keltischen Cruth (vermutlich dem ältesten Streichinstrument!) verwandt zu sein. Vor allem aber erinnert an die Kanklès das in einem Alamanengrab des 5. Jahrhunderts n. Chr. gefundene „Freudenholz“, wie es die Angelsachsen im Beowulflied bezeichnen (Moser, ebenda).

Wie die griechischen Instrumente von Sagen umspinnen sind, so auch die litauischen. Das zeigt folgendes Märchen, auf das Z. Slaviūnas in seinem Buche „Lietuvių Kanklès“ hinweist.

In einem Lande herrschte die Pest und viele Menschen starben. Nur noch Wenige blieben am Leben, aber es war ihnen langweilig zumute. Um nun die Zeit zu verjagen und sich zu belustigen, verfielen sie auf den Gedanken, Musik zu treiben. Schnell holten sie eine Axt und fällten eine grosse Tanne. Dann schälten sie einen Kloben Holz aus dem Stamm, hobelten ihn fein, brachten oben ein kleines, hölzernes Täfelchen an und nannten das Ganze Kanklès. — Es begab sich nun, dass am Abend ein Mann in seiner Stube auf den Kanklès zu spielen begann. Plötzlich erschien der Tod hinter dem Fenster, hörte eine Weile zu und dachte: „Soll ich diesen Menschen mähen oder nicht?“ Aber der Mann tat ihm leid wegen seiner schönen Kanklès und er mähte ihn nicht nieder. Seit dieser Zeit starben in diesem Lande keine Menschen mehr an der Pest. Und die Kanklès verbreiteten sich weiter und weiter...

Die Kanklès sind das eigentliche Instrument der litauischen Dainos, in denen die nordisch-dionysische Welt zum Ausdruck kommt. Der Klang dieser nordischen Harfe ist nicht so spitz und gläsern wie der der Zither; er scheint mir etwas weicher, runder und voller zu sein. Zwar werden auf den Kanklès des öfteren auch andere Lieder, wie z. B. Sutartinen gespielt, aber der mehr dionysische Charakter der Sutartinen steht in einer stärkeren Bindung zum Blasinstrument.

Wie die Daina und ihr Instrument, die Kanklės, eine Parallele zur apollinischen Musik der Griechen und ihrem Attribut, der Kithara, bilden, so scheinen die litauischen Sutartinen, in Verbindung mit ihren Blasinstrumenten, eher dionysisch-asiatische Beziehungen zu haben. Das asiatische Blasinstrument der Griechen, die Doppelschalmel (Aulós) wird uns hierüber keine Auskunft geben können. Sie sei nur beschrieben, da sie, im Gegensatz zur apollinischen Kithara, genau so das dionysische Prinzip vertritt, wie etwa die verschiedenen litauischen Blasinstrumente der Sutartineu den Gegenpol zu den Kanklės der Dainos bilden.



*Doppelschalmel (Aulós)*

Der sagenhafte Sänger Olympos führte den Aulós aus Kleinasien ein. Der Name deutet hier aber nicht auf den götterbewohnten Gipfel Griechenlands, sondern auf das gleichnamige Gebirge im Nordosten Kleinasiens, das u. a. an Phrygien grenzt. Die phrygische, d. h. dionysische Tonart war das eigentliche Element des Aulós mit Doppelrohrblatt, Überblasloch und 4 — 15 Grifflöchern. Spätere Instrumente besaßen sogar eine Art Klappenvorrichtung (Moser, a. a. O.). Da die beiden Röhren des Aulós in ihrer Länge etwas voneinander abwichen, konnte die eine sicher als brummender Orgelpunkt dienen.<sup>1)</sup> Eine Mundbinde, Phorbeia, sicherte den Luftabschluss.

Der Klangcharakter des Aulós ähnelte wohl am ehesten unserer scharfen Es-Klarinette, war also vom Flöten- oder gar Oboentimbre weit entfernt. Der Aulós war aber nicht nur Träger der bakchischen Welt, sondern wurde auch chorisch bei Trauermärschen verwendet. Im Drama fiel den Auleten die Aufgabe zu, den Schauspielern die Höhe des Tones anzugeben. Mit einiger Kühnheit kann man also behaupten, dass hier eine Parallelerscheinung zu dem Kammer-ton a' von 435 Doppelschwingungen unserer Orchesteroboisten vorliegt. —

---

1) In dem uralten Dudelsack findet ein ähnliches Prinzip seinen Ausdruck, wenn auch dessen humorvoll-sinniger Klang mit dem Aulós nichts gemein hat.

Wenn ich vorhin auf die Symbolik der Blas- und Saiteninstrumente kurz verwies, so möchte ich dem noch hinzufügen, dass selbst den verschiedenen Blasinstrumenten diese Bedeutung zukommt, was wir von den jeweiligen Saiteninstrumenten nicht gerade sagen können.

Wie das Horn das Attribut des Helden (man vergegenwärtige sich „Siegfrieds Hornruf“), so war die Trompete im Mittelalter das eigentliche Instrument des Ritters und durfte nur von Adligen geblasen werden. Die Italiener, urteilt W. Heinitz in seiner Instrumentenkunde, haben noch heute eine heilige Scheu vor der Form des Horns, weil es dem Zauberglauben nach dazu dient, den so gefürchteten bösen Blick zu bannen. Einen traditionellen Rest davon sehen wir in dem Gebrauch der Ratsche (Knarre) im katholischen Gottesdienst während der Zeit des Glockenverbotes.

Nach A. Einstein dienten den Litauern in heidnischer Zeit Birbyne (Pfeife) und Ragas (Bockshorn) als Altarbestandteile. Trimitas oder Triuba (Birkentrompete) war ausschliesslich Kriegsinstrument, während Skudučiais den Schäfern gehörte.<sup>1)</sup> Die streng gesonderten Begriffe der einzelnen Instrumente lassen

---

1) Skudučiais sind aber keine Querpfeifen, wie A. Einstein behauptet, da sie — wie die meisten primitiven Instrumente — nicht seitlich angeblasen werden.

an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig! Betrachten wir nun die 4 wesentlichsten Blasinstrumente der Litauer ein wenig genauer, die in den letzten Jahren durch Geige und Klavier schon verdrängt wurden.

Da ist zunächst die *Triuba* zu nennen, die in manchen Gegenden Litauens auch mit *Tri-mitas* bezeichnet wird.



*Triuba*

Die aus Tannenholz hergestellten Instrumente sind dicht mit Birkenrinde umwunden und werden vielfach an einem grossen Bande wie eine Flinte getragen. Man unterscheidet fünf verschiedene Typen, von denen der kleinste eine Rohrlänge von 52 cm. aufweist, während die des grössten 83 cm. beträgt. Das Ende ist ziemlich breit und rund geformt, ähnlich dem Schalltrichter einer Posaune. Der rauhe, barbarische Ton der *Triuba* ist dem des schweizer Alphorns sehr ähnlich. Das Klangvolumen ist ausserordentlich weittragend und noch in einer Entfernung von 12 km. zu vernehmen. Vielleicht diente die *Triuba* in frühen Zeiten zur Dämonenabwehr, ähnlich dem Anblasen des Alphorns

bei anbrechender Dunkelheit. Der zur Stimmverstellung dienende Schalltrichter mag hierbei von Wichtigkeit gewesen sein. C. Sachs hält die alte litauische Rindentrompete, die Triuba, der wir bei vielen Völkern begegnen, für ein asiatisches Instrument, zumal sie paarweise geblasen wird. Diesen paarweisen Gebrauch findet man sowohl bei den Tibetanern als auch bei den Indern.

Der Ragas (Bockshorn) ist ein einfaches Hirteninstrument, das eine Länge von 38 cm. aufweist, während der Umfang 9.5 cm. beträgt. Dieses „Hörnchen“, wie es in mancher Daina genannt wird, hat zur Skala die Töne f, g, a, b und c.<sup>1)</sup>



*Ragas*

Des weiteren ist die Birbyne (Pfeife) zu nennen, die gleichfalls 38 cm. lang ist, während die Breite nur 3 cm. beträgt. Es handelt sich

---

1) Der Ragas scheint dem altgermanischen Stierhorn verwandt zu sein, das Richard Wagner im „Ring des Nibelungen“ (Hunding, Hagen) und in den „Meistersingern“ als Nachtwächterhorn verwertete.

hierbei um ein blockflötenähnliches Instrument mit mehreren Schallöchern<sup>1)</sup>)



*Birbyne*

Vor allem aber möchte ich auf die Skudučiai hinweisen, auf denen manche Sutartinen geblasen werden. Die Skudučiai sind für die litauische Volksmusik genau so typisch wie Triubos und Kanklės.



*Skudučiai*

Auch diese Holzinstrumente werden vorwiegend im Freien, im Walde geblasen, bei der Arbeit und zu Feierlichkeiten. Vor dem Regen sollen sie besser klingen und in frühen Zeiten durfte vor einem Gewitter nicht auf ihnen musiziert werden. Die Skudučiai bestehen aus einem einzigen Stück Holz (wie alle litauischen Instrumente) und ihr Klang erinnert an sehr weiche Okarinen. Jedes dieser Instrumente kann — im Gegensatz zu den Birbynen — nur einen

---

1) Zu erwähnen ist noch der Vamzdelis (Lumzdelis, lamzdelis), ein Holzblasinstrument mit klarinettenähnlichem, konischen Schalltrichter, dessen Klangcharakter der Birbyne ähnelt.

einzigem Ton erzeugen. Hierdurch ist wohl der paarweise Gebrauch zu erklären. Doch gibt es auch Instrumentalisten, die sogar drei Skudučiai abwechselnd, also in diesem Falle gleichzeitig spielen.—Die mit Bast zu einem Bündel geschnürten skudučiaiähnlichen Instrumente, Pansflöten genannt, wie sie in aller Herren Länder, selbst in Perù, seit frühesten Zeiten bekannt sind, trifft man in Litauen nicht an.

Habe ich an anderer Stelle versucht, auf die Verwandtschaft der dorischen Daina mit der griechisch-apollinischen Musik hinzuweisen, so glaube ich die Richtigkeit dieser Behauptung durch den Nachweis der Beziehungen von Kanklės und Kithara erhärtet zu haben. Dagegen gehört die Sutartinė, in Verbindung mit dem litauischen Blasinstrument, einem anderen, jedenfalls nicht griechischen Kulturkreise an. — Lassen wir nun die litauischen Lieder weiter sprechen, denen manche dieser eben angeführten Instrumente Sinn und Bedeutung geben.

## IV.

### DAS ALLLITAUISCHE VOLKSLIED

Der starke musikantische Reiz, den die alten Dainos auslösen, beruht darauf, dass in ihnen im weitesten Sinne die heidnische Welt einen zwingenden und überzeugenden Ausdruck gefunden hat. Im vertraut-musikalischen Umgang mit ihnen, glaubt man wie Faust zu den Müttern herabzusteigen; so geheimnisvoll muten diese kurzen, magischen Gebilde an. Dabei sind diese Zauberformeln wohlgeordnet, und es haftet ihnen nichts Chaotisches an. Im Gegenteil: die ernste Würde der Dainos ist von Licht umfungen, von jener nordischen Helligkeit des Dorertums, dessen treibende Kräfte auf grosser Wanderung in Griechenland ihr lang ersehntes Ziel fanden.

Zu den uns überlieferten Melodien gehören vor allem schwermütige Erntelieder, Hirtengesänge und schalkhafte Hochzeitsweisen. In manchen dieser vorchristlichen Gesänge glaubt man Ausrufe an eine Gottheit zu vernehmen, vielleicht auch Warnungssignale vor dem Feinde. Oder sie gleichen der Bitte eines frommen Heiden um Sonne, Regen und Fruchtbarkeit.

Dzukija ist der Name jenes litauischen Gebietes, dem wir die schönsten Dainos dieser Art zu verdanken haben.<sup>1)</sup>

Texte von Dainos wurden schon von Herder, der um das Jahr 1778 den Begriff des Volksliedes prägte, in seine Sammlung „Stimmen der Völker“ aufgenommen, und in neuester Zeit von H. Engert im Silbenmasse der Originale nachgedichtet. Goethe verwertete eine der bei Herder abgedruckten Dainos für sein Singspiel: „Die Fischerin“. Von Chamisso besitzen wir eine Reihe den litauischen Dainos nachempfunderer Dichtungen, von denen ich hier nur das Gedicht: „Der Sohn der Witwe“ erwähne. Endlich hat Dehmel 15 litauische Volkslieder in freier Verdeutschung veröffentlicht, die wohl auf Nesselmanns Übersetzungen beruhen. — Lessing erwähnt die Dainos im „33. Briefe, die neueste Literatur betreffend“: „Es ist nicht lange, als ich in Ruhigs 'Litauischem Wörterbuch' blätterte, und am Ende der vorläufigen Betrachtungen über diese Sprache eine hierher gehörende Seltenheit antraf, die mich unendlich vergnügte. Einige litauische „Dainos“ oder Liederchen nämlich, wie sie die gemeinen Mädchen

---

1) Die in Dzukija gelegene Ortschaft Dainava (man erinnere sich des litauischen Wortes Daina für Lied) ist auch die Heimat des litauischen Malers und Musikers Čiurlionis, in dessen Werken die Transzendenz mancher Dainos einen allegorischen Niederschlag gefunden hat.

dasselbst singen. Welch' ein naiver Witz! Welch' reizende Einfalt!“ — Was das Verhältnis von Text und Melodie zu einander anlangt, so äussert sich darüber Nesselmann in der Einleitung zu seiner Sammlung „Litauische Volkslieder“ (Berlin, 1853, S. IX; vgl. auch V. Jungfer „Litauen, Antlitz eines Volkes“) folgendermassen: „Es ist ungemein schwer, das Metrum einer Daina zu bestimmen, wenn man nicht im Besitze der Melodie ist, weil die Scansion der Dainos unabhängig ist von dem sonst geltenden Wortaccent. Der Litauer selbst macht den Unterschied zwischen dem musikalischen Accent und dem Wortaccent, und spricht auch, wenn er den Text einer Daina hersagt, nicht nach diesem, sondern nach jenem; er nennt diese Art von Vortrag: ant balso skaityti, nach der Stimme d. h. nach der Melodie lesen. So lautet z. B. der Anfang von Nr. 87 nach dem Wortaccent also:

Ant tiltùžio stovėjau<sup>1)</sup>

Su mergýte kalbėjau.

Dagegen nach der Melodie:

Ant tiltùžio stóvėjáu

Sù mergýte kàlbėjáu.“

Die Melodie wirkt gleichzeitig auf das Tempo bestimmend ein, in Abhängigkeit von dem je-

---

1) „Auf der Brücke stand ich einst,  
Mit dem Mädchen redet' ich“.

weiligen Gefühlsgehalt eines Liedes. Bei einer längeren Textzeile wird die Melodie in kleinere rhythmische Einheiten zerspalten; bei einer kürzeren Zeile werden die melodischen Einheiten wieder ausgedehnt: auf diese Weise bleibt die Struktur der Melodie unantastbar, wenn wir von Ausnahmen absehen.

Es ist bezeichnend für diese alten Lieder, dass sie fast immer apollinisch, nie dionysisch sind, und deshalb meistens von Frauen und jungen Mädchen gesungen werden. „Das Volkslied aller Völker ist wohl zur Hälfte von Frauen erfunden und gesungen worden“, behauptet C. A. Bernoulli (J. J. Bachofen und das Natursymbol, Basel 1924, S. 446f.). Und W. Danckert glaubt zu bemerken, dass das Frauen und Männerlied in letzter Verwurzelung auf sehr alte, urtümliche, vorgeschichtliche Kulturvermächtnisse weist, auf matriarchalische und patriarchalische Lebensformen (Grundriss der Volksliedkunde, 1939 by Bernhard Hahnfeld Verlag, Berlin, S. 41).

Bartsch zeigt sehr deutlich, dass bei den Dainos die Kombination daktylischer und trochäischer Rhythmen vorherrschend ist. Die meisten Lieder sind syllabisch gebaut, d. h. auf eine Silbe kommen nur 1—2 Töne. Zweifellos lässt sich hierdurch der Mangel an Auftakten erklären, der uns mitunter so fremdartig berührt (Nast). Verzierungen, sogenannte Manieren, wie

sie bei orientalischen Liedern, besonders bei phrygischen vorkommen, sind bei den Dainos höchst selten anzutreffen; an Stelle der Schlusskadenz stehen lang ausgehaltene Formaten. Infolge ihres diatonischen Baues, des Mangels grosser Intervalle und einer zärtlichen Abwechslung von Terz und Quartenstufen, erhalten diese Lieder einen warmen Unterton, der aber niemals weichlich und sentimental wirkt. Wie hoffnungsfreudig muten uns die aufsteigenden Quarten der Dainos an und wie niederschlagend das abfallende Prinzip.<sup>1)</sup>

Goethe, dem wohl das musikalische Element dieser Lieder noch verschlossen war, gibt uns eine genaue Beschreibung der Texte und erreicht dadurch unbeabsichtigt eine ausgezeichnete Charakteristik ihrer Musik: „Eine ernste Wehmut, eine sanfte Melancholie verbreitet über diese Lieder einen wohlthätigen Trauerflor. Die Liebe ist hier nicht eine ausschweifende Leidenschaft, sondern jene ernste heilige Empfindung der Natur, die den unverdorbenen Menschen

---

1) Das musikalische Intervall erfährt in manchen Ländern sogar eine kosmische Auslegung: In China besteht zwischen Frühling und Herbst ein Quarten-, zwischen Frühling und Winter ein Quintenintervall.

Nach Pythagoras bilden Saturn und Venus einerseits, Jupiter und Merkur andererseits ein Quintenverhältnis; Jupiter, Venus Mars und Merkur stehen in Quartenbindungen.

anlässt, dass etwas Höheres und Göttliches in dieser wundervollen Seelenneigung liegt.“

Das lettische Lied weist infolge seines mehr balladesken Charakters, der ja in unmittelbarem Zusammenhang mit heroischen Gesängen steht, rhapsodisch-bardische Züge auf. Hierin ähnelt es mehr dem deutschen Lied, vornehmlich alten Landknechtliedern, während estnische Gesänge überhaupt einem anderen Kulturkreis angehören, nämlich dem finnisch-mongolischen (vgl. meinen Aufsatz: „Über das lettische Volkslied“, *Lietuvos Aidas*, Kaunas 23.X. 39.).

Mitunter werden die einstimmigen litauischen Vokalmusiken auf den *Kanklės* begleitet. Auch darin der altgriechischen, apollinisch-dorischen Musik ähnlich, wie ich bereits im 3. Kapitel ausführte, sind diese Begleitungen meistens unisono, selten heterophon, was besagen will, dass die ungelenkten, improvisierten Ausführungen des Instrumentes eine primitive Vorstufe zur eigentlichen Kontrapunktik bilden. Vielleicht ist auch die Neigung der Instrumentalisten, mit der Melodie mitunter in slawische Terzverwandtschaft zu treten, als eine Urform des zweistimmigen Satzes aufzufassen. Letzten Endes vertragen antike Musikformen überhaupt keine Begleitungen. So können wir mitunter beobachten, dass z. B. das Moll einer aiolischen Melodie litauischer *Dainos* infolge der Begleitung sich in nichtssagendes *Dur* verwandelt (Bartsch).

Am interessantesten erscheinen mir die eigenwilligen Abwechslungen von 2 oder 4 -teiligen Taktphrasen mit 3-teiligen, wie auch die häufig wiederkehrende Form von  $5/4$  und  $3/4$  Takt. Im Notenbeispiel 2 sind drei Takteinheiten vereint: zwischen zwei  $5/8$  Takten ist ein einzelner  $4/8$  Takt zwanglos eingeschoben. Das Beispiel 6 ist in dieser Hinsicht noch merkwürdiger: eine 6 Takte umfassende  $3/8$  Periode schliesst mit einem einzelnen  $5/8$  Takt, dem auf dem Fusse ein  $4/8$  Takt folgt; die letzten 4 Takte stehen dann wieder im  $3/8$  Takt. Die quadratischen Lieder der Deutschen weisen niemals eine solche Variabilität des Taktes auf. Die strenge Form macht die Anwendung wechselnder Taktarten fast unmöglich, während die freiere Struktur der Dainos — abgesehen von der Gesetzmässigkeit ihrer antiken Tonalität — gerade in der Vielfalt des Taktlichen ein formbildendes Element erblickt. Mir scheint es keineswegs angebracht, diese Formulierungen der Dainos mit einem primitiven Dilettantismus zu vergleichen oder sie gar rhythmisch zu korrigieren und damit zu fälschen.<sup>1)</sup>

---

1) Es sei aus diesem Anlass an die zwar virtuose, aber fragwürdige Bearbeitung des Mussorgski'schen „Boris Godunoff“ durch Rimsky-Korsakoff kurz erinnert; die Urgestalt dieser genialen Volksoper ist ungleich reicher, worauf schon I. Strawinsky in seinen „Erinnerungen“ hinweist. — Da ich

Es ist von vielen Autoren bemerkt worden, dass das litauische Volk, ohne jegliche Fachschulung seine Lieder ganz selbständig zu harmonisieren versteht. Man braucht bloss an Feiertagen in's Freie zu gehen, um sich von dieser schönen Eigenart litauischer Volkskunst zu überzeugen. Allerdings entstammen diese Gesänge meist neuerer Zeit und die enge Lage ihrer Harmonik ist, im Gegensatz zu der mehr weiten der Slawen, vorwiegend als westeuropäisch zu bezeichnen. Auch hier können wir wieder beobachten, dass das eigentliche Volkslied nur schwer Harmonisationen verträgt, da

---

an dieser Stelle das Kunstgenre der Oper erwähne, möchte ich noch etwas über die Wort- und Ton-Behandlung sagen, die in der Oper eine besonders problematische, ja kämpferische Note erhält: gerade dem Typus der Volksoper, den vorwiegend die slawische Musik aufweist (Mussorgskis „Boris Godunoff“, Borodins „Fürst Igor“, Smetanas „Verkaufte Braut“, Dvořaks „Undine“, Janáček's „Jenufa“), war es vorbehalten, infolge der Betonung mitunter sogar authentischer (also nicht künstlicher!) Volksweisen, ein klares Bild auf die ursprüngliche Wort- und Ton-Einheit des Volksliedes zu werfen. In der Volksoper ist diese Einheit stärker gewahrt, als in den mit dem Text oft lose verknüpften verschiedenen anderen musikalischen Bühnenwerken (ich erinnere nur an die Opern des jungen Verdi) oder den durch die bildenden Künste oft philosophisch beschwerten Musikdramen. Dafür hat allerdings die Volksoper den Nachteil allzu grosser Primitivität der Gesamtdiktion. (Vgl. meinen Aufsatz „Die Volksoper“, Muzikos Barai, Kaunas, April 1939).

sowohl Harmonik als auch Instrumentalbegleitung mehr in das Gebiet der Kunstmusik weisen.

Wie sinnvoll künstliche Harmonisationen von Volksliedern mitunter sein können, beweisen jene zwei Dainos des litauischen Malers und Musikers Čiurlionis, die ich hier erstmalig wiedergebe. Das eine Lied ist für dreistimmigen Männerchor gesetzt, das andere — vierstimmige — für Klavier. Die Gefahr, die darin besteht, monodische Melodien zu harmonisieren

14

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system features a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

(Čiurlionis)

(und noch dazu nachträglich!), scheint hier glücklich vermieden zu sein und das ganze Problem eine befriedigende Lösung gefunden zu haben. An künstlerischer Bedeutung stehen diese Lieder auf gleicher Stufe wie die Volksliedmelodien der Volksoper und des Kunstliedes, bei denen Melos und Harmonik (und auch Wort und Ton) untrennbar sind, da sie der gleichen Zelle entstammen.

15

The musical score for 'Čiurlionis' consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system continues the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

(Čiurlionis)

Im Zusammenhang mit den Dainos stehen die litauischen Kirchengesänge. Wahrscheinlich entstammen die von mir angeführten (ursprünglich von Hoffheinz in Tilsit zitierten) beiden choralähnlichen Lieder neuerer Zeit:

16

The musical score for two litauische Kirchengesänge consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system continues the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.



Das Beispiel 16 bildet eine geistreiche Kombination von heidnischem Dainos-Charakter und Christentum. (Man vergleiche das choralähnliche Lied 16 mit der Daina 13). Aber das zweite Beispiel (17) ist trotz elementarer Frische gänzlich unlitauisch und dabei nicht volksliedhaft; es könnte beinahe der Feder Händels entstammen.

Wahrscheinlich ist diese „Modernität“ auf deutschen Einfluss zurückzuführen, der sich besonders um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Litauen geltend machte. Leider wurde auch hierdurch das antike, diatonische Melos vieler Dainos im Sinne der westeuropäischen Musik verändert. Der weiter zurückliegende slawische Einfluss tat dann sein übriges, die litauischen Lieder durch grosse Intervallsprünge zu russifizieren.

In hartem Gegensatz zu den in diesem und 2. Kapitel angeführten Dainos stehen die Sutarinen, welche nur in Grosslitauen gesungen werden. Zwar bezeichnet man alle litauischen Lieder mit Dainos, aber der kultisch-künstlerische Kontrast, der sich bei der Gegenüberstellung

von Daina und Sutartinė mit einer ausserordentlichen Deutlichkeit fühlbar macht, veranlasst mich, die Sutartinė von der Daina auch begrifflich zu trennen. Die Herkunft der Sutartinė ist unbekannt und ihre Liedkraft — es sei nochmals hervorgehoben — hat mit den bisher behandelten Gesängen nichts gemein. Auch findet die merkwürdige Struktur der Sutartinė, auf die ich noch zu sprechen komme, in keinem Lande eine deutliche Parallele. Dass die europäische Kunstmusik des 20. Jahrhunderts in vielem der Sutartinė ähnelt, ist eine fast mystisch anmutende Tatsache, mit der wir uns am Schlusse meines Buches beschäftigen werden.

Wir haben im Verlaufe unserer Untersuchungen erkannt, dass der indoeuropäische, vornehmlich litauische Musikstamm nach Griechenland gekommen war. Jedoch die Sutartinė nimmt einen Sonderplatz sowohl in Litauen, als auch in der musikalischen Folklore ein. Stellen die Dainos mehr die Lichtseiten des menschlichen Gefühlslebens dar, so glaube ich, in der musikalischen Grundhaltung der Sutartinen mehr die Nachtseiten des Menschenlebens erblicken zu dürfen. Namen, wie Tanz-, Hochzeits- und Arbeitssutartinen, können uns darüber nicht täuschen.

Ehe wir uns aber mit der Struktur der Sutartinė näher befassen, müssen wir noch jene mehr improvisatorischen Erscheinungen frühzeit-

licher litauischer Musikausübung streifen, für die die Totenklagen oder Raudos bezeichnend sind. Auch das Frühlied der Inder und Griechen zeigt Merkmale von Improvisation, wie sie noch nach Jahrhunderten im Kunstgesang der Koloratur anzutreffen sind, mit dem die Äusserungen der Vokalise (z. B. des ornamentalen Alalá des Spanischen) im Zusammenhang stehen. Doch ist es falsch, in der Kunst besonders frühzeitiger Improvisation ein Zeichen von schwächerer Musikalität zu erblicken, als in der Ausübung von gesetzmässig festgefügtten Musikformen; das allgemein-künstlerische Unterscheidungsvermögen und mit ihm der Sinn für musikalische Logik war wohl bei den Primitiven nur schwach entwickelt.<sup>1)</sup>

Hand in Hand mit der Eigentümlichkeit improvisatorischer Kunstbetätigung stehen derwisch-ähnliche Wiederholungen kurzer, primitiver Musikfolgen. In dieser Hinsicht besteht eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen dem afrikanischen (besonders arabischen) und dem

---

1) Im Sinne der Urvision (Paul Bekker) spielt die Improvisation beim Komponieren eine führende Rolle. — Einen Höhepunkt improvisatorischer Kunstausübung bildete das Cembalo-Zeitalter mit dessen Neigung zur Variationskomposition, wie wir sie bei Bach, Haendel, Mozart und Beethoven nachweisen können. Ja, die Hinzufügung der Orgel (ad libitum) in modernen Orchesterwerken ist als letzte Ausstrahlung improvisatorischer Musikausübung aufzufassen.

asiatischen Liedtypus. Auch für den Balkan, wie für Kleinasien sind solche kreisenden Gebilde bezeichnend. Wie sind sie zu erklären? Bei Naturvölkern, die noch Träger des uns verlorengegangenen sechsten Sinnes sind, ist diese Musikbetätigung in erster Linie eine Angelegenheit kultischer und magischer Ziele. Kein Wunder also, dass durch die vernunfteinschläfernde, stereotype Wiederholung gewisser Rhythmen und monodischer Bildungen hypnotische Kräfte im Menschen ausgelöst werden sollen.

Auch das Klagelied gehört zu dieser Kategorie von kultischen Gesängen. Es ist so alt wie das Leid der Welt, gehört also mit zu den ersten musikalischen Äusserungen der Menschheit. Dem Morgenlande ist sein Begriff ebenso bekannt wie dem Abendland. In Litauen wird es ausschliesslich von alten Frauen (Klageweibern) gesungen und ich selbst hörte die im Notenbeispiel 4 angeführte Rauda wohl zwanzigmal ununterbrochen vorgetragen, was die schmerzbetäubende Monotonie nur noch mehr erhöhte.

Vielleicht bildet die Rauda eine Vorstufe zum eigentlichen Volkslied, was ich von der Sutariné keineswegs behaupten kann. Bei der Rauda ist noch deutlich die ursprüngliche Verschmelzung von Wort und Ton zu erkennen, die den Vortrag, die psalmodierend — rezitativische Art rechtfertigt. Melodisch im Sinne der späte-

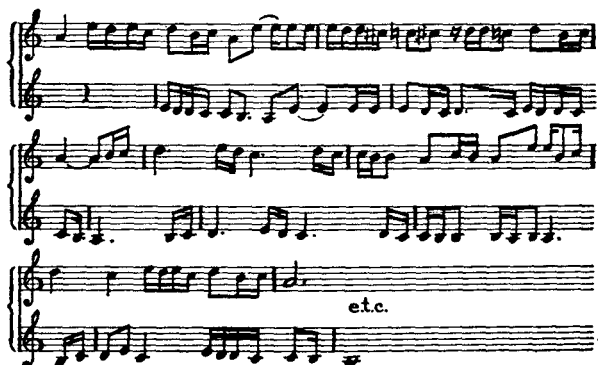
ren Dainos sind die Raudos nicht. Sie sind Stosseufzer einer gemarterten Natur, die, hilflos in ihrem Schmerz, zu den Göttern ihre Bitten, Wünsche und Klagen emporstammelt.

In der Sutartinė tritt uns jener andere Teil des Lebens gegenüber, den ich mit der Nachtseite menschlicher Empfindungen bezeichnete. Hart klingen diese vokalen oder instrumentalen Stücke, aber sie sind von einer anderen Härte als die litauischen Arbeitsdainos, deren freudiger Rhythmus das hohe Lied der Arbeit lautmalerisch wiedergibt, aus dem sich dann später in den Werkstuben der chorische Refrain entwickelt haben mag. Nein, die Härte der Sutartinen wirkt dämonisch und ihre rhythmischen Gebilde sind unmittelbarer Ausdruck eines übersinnlichen Geschehens, vor dem der Mensch sich scheu zurückzieht. Die Einsamkeit des litauischen Flachlandes, die bedrückende Enge nordischer Urwälder, die nur hie und da durch einen anmutigen Hain von Birken gemildert scheint, muss man vielleicht zu Rate ziehen, um diesen einzigartigen Stimmungsgehalt der Sutartinen zu begreifen.

Br. Schiffer verweist in anderem Zusammenhang auf ein kanonisches Lied, das die Einwohner der Oase Siwa vorzutragen pflegen:

(Br. Schiffer: „Die Oase Siwa und ihre Musik“. Diss. Berlin, 1935)

18



Der Autor bemerkt hierzu, dass die Einwohner der Oase Siwa in ihrer Musik bis zu einer Art Mehrstimmigkeit vorgedrungen sind, indem die anfängliche Heterophonie nach einem kurzen Vorspiel einen kanonischen Charakter annimmt. Es handelt sich dabei um eine Mehrstimmigkeit von Instrument und Gesang. Sowohl die kanonische Neigung, als auch besonders die eigenwillige Rhythmik bringt dieses Lied in einen zwar losen, aber trotzdem rätselhaften Zusammenhang mit den Sutartinen. //

Dass der Schöpfung der Sutartiné, im Gegensatz zu der Daina, von vornherein ein gleichsam kompositionstechnischer Plan zugrunde liegt, geht schon aus der Bezeichnung „Sutar-

tiné“ hervor. Sutartis heisst Vertrag, und wenn man will, hat dieser Vertrag eine ähnliche Bedeutung wie das Concerto der Kunstmusik, das sich aus den Stammsilben con — mit, und certo — bestimmt, zusammensetzt (vergleiche meinen Aufsatz: „Vom litauischen Volkslied“, Schweizerische Musikzeitung 1. Jan. 1939). Mit anderen Worten ist also die Sutartinė ein von mehreren Musikanten ausgeführtes Stück, für das zwar ein improvisierter, aber immerhin in einem gewissen Grade festumrissener, primitiver Ausdruckswille bezeichnend ist.

Die Anzahl der Takte der Sutartinė schwankt zwischen 2 — 8, während der Ambitus die Ziffern 4 — 6 aufweist (8 trifft man selten an und wird niemals überstiegen). Alter und Primitivität sind aber gerade durch den Ambitus am deutlichsten zu erkennen. Je älter das Lied, desto enger seine melodischen Grenzen. Das trifft auch für die Sutartinė zu. Sie mag schon im 2. Jahrhundert n. Chr. aufgetaucht sein, aber mir will es scheinen, als seien ihre dämonischen Kräfte weitaus älter.

Das rhythmische Element der vokalen Sutartinė droht oft das metrische Gefüge zu sprengen. So ist die rhythmische Form, mit bewusster Hervorhebung der Synkopenbildung, manchmal derart raffiniert, dass das Wort seinen Sinn verlieren muss (oder noch nicht gefunden hat), denn Sprach- und Melodieakzent decken sich

nicht. Immer schleichen sich in diese primitiven Texte sinnlos-lautmalerische Worte ein, deren akustischer Reiz auf einer refrainähnlichen Wiederholung beruht. Sollten diesen Liedern heidnische Sprüche zugrunde liegen, die einstmals dazu dienten, böse Götter abzuwenden und gute anzuziehen?

Die Struktur der Sutartinė (oder Giesmė) weist drei Typen auf, für die nicht die eigentlichen Melodien bestimmend sind, sondern der musikalische Vortrag, d. h. die Art des Singens.

Die eigentliche Melodie der Sutartinė besteht immer aus zwei Teilen, von denen der zweite Teil den Kontrapunkt zum ersten bildet.

a) Die Sutartinė zu zweien (dviejinė, dvejos) wird mit gleichem Text kontrapunktisch gesungen; mitunter verändert der 2. Sänger den Text dadurch, dass er ein oder zwei Worte frei hinzufügt.



(*Sabaliauskas*)

b) Die Sutartinė zu vieren (keturinė, keturios), die das gleiche kontrapunktische Prinzip aufweist wie die Sutartinė zu zweien, unterscheidet sich nur darin von ihr, dass der 2.

Sänger meistens einen anderen Text singt, der als Refrain aufzufassen ist.

Hervorgehoben sei, dass man bei den von 4 Sängern vorgetragenen Sutartinen die erste Stimme „Sammler“ (rinkėjas) nennt und die zweite „Unterstützer“ (patarėjas). „Rinkėjas renka rinkini“, „der Sammler sammelt die Sammlung, den Text“, sagt bezeichnend das litauische Volk, d.h. dass der „Unterstützer“ im Refrain den „Sammler“ „unterstützt“.

c) Die Sutartinė zu dreien (trise, trijos) ist kanonisch und besteht aus einer zweiteiligen Melodie. Sobald der 1. Sänger den ersten Teil beendet hat, setzt der 2. Sänger mit dem ersten Teil der Melodie ein.

20 à 3.



(Sabaliauskas)

Aus den angeführten beiden Beispielen (A. Sabaliauskas, Lietuvių Dainų ir Giesmių Gaidos) ist die Art des Vortrages leicht ersichtlich.

Zwar gibt es noch Untertypen, die aber höchst selten vorkommen, wie z.B. dreistimmige kontrapunktische Sutartinen, die aus drei verschiedenen Melodien und verschiedenen Textunterlagen bestehen. Bei der einen Art setzen die Sänger gleichzeitig ein, während bei der anderen die Vortragenden nacheinander beginnen.

Wie wir bereits wissen, gibt es auch Instrumentalsutartinen, die mitunter auf den Kanklės 2 — 3 stimmig gespielt werden. Diese Instrumental-Sutartinen sind gleichsam Transskriptionen der vokalen Gattung. Vokale Sutartinen mit Instrumental-Begleitung kommen nicht vor.

Das Beispiel 21 a, b und c zeigt drei auffallend schöne Blas-Sutartinen, a und b für Skudučiai, c für Triubos, während Beispiel 22 eine Kanklės-Sutartinė ist. Diese Instrumental-Sutartinen sind oft pentatonisch gebaut (man beachte die Ganztöne, die bei der Sutartinė für Kanklės besonders auffallen). Dementsprechend werden auch die Saiten der Kanklės pentatonisch gestimmt. Gerade die Neigung zur Pentatonik ist es aber, die der Instrumental-Sutartinė, im Vergleich mit der vokalen Gattung, eine gewisse Sonderstellung gibt. Ausser Litauen wüsste ich kein anderes europäisches Land zu nennen, in dem sich zwei so grundverschiedene Welten, wie die Welt der diatonischen Dainos und die der oft pentatonischen Sutartinen einander begegnen.

a

MMJ=84

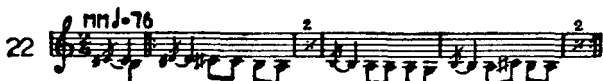
b

MMJ=80

c

I MMJ=72

(J. Čiurlionytė)



(Z. *Slaviūnas*)

Leider ist die Sutartinė schon im Schwinden begriffen, wird noch hie und da von den Alten gesungen, während die Jugend sie kaum noch kennt. J. Čiurlionytė erwähnt in ihrem Buche die Worte eines alten Sängers, aus denen hervorgeht, dass es in früheren Zeiten nur Sutartinen gegeben habe. Dainos sollen erst mit dem Beginn der Leibeigenschaft aufgetreten sein und die Sutartinen verdrängt haben. —

Wenn es ein kosmogonisches Gesetz gibt, nach welchem nichts verloren geht, was einmal lebensträchtig war, so müssen wir versuchen, auch in dem Schwinden der Sutartinė nur ein scheinbares Welken zu erblicken. Die mystische Brücke, die von der Sutartinė zu manchen musikalischen Erscheinungen unserer Zeit führt, ist ein Beweis, dass dieser Typus eines litauischen Frühliedes nicht untergegangen ist. Nach fast zwei Jahrtausenden stehen wir wieder am Anfang—und die dazwischen liegenden grossen Zeiträume bedeuten im Grunde nichts anderes, als eine musiktechnische Bereicherung. Die Musik ist die gleiche geblieben, und ihr Kreislauf gleicht dem Rade Buddhas.

## V

### SUTARTINÉ UND ATONALITÄT.

Haben wir uns zuletzt mit der ästhetischen und struktiven Bedeutung der Sutartiné beschäftigt, so wollen wir zum Schluss versuchen, ihr klangliches Charakteristikum näher zu beleuchten, um manche Eigentümlichkeiten, die die Sutartinen mit der Jetztzeit gemein haben, unter Beweis zu stellen. Um nun diese Übereinstimmung zu erhärten, halte ich es für angebracht, die Entstehung und Entwicklung des harmonischen Systems in grossen Zügen zu erklären.

Es scheint erwiesen, dass die musikalischen Äusserungen früher Zeiten einstimmig, monodisch waren. Die verschiedenen Typen antiker Tonalität, die Tetrachorde, vertrugen keine Harmonisation, wie aus dem mittelalterlichen, gregorianischen Choral, der ja auf antiken Tonalitätsformungen basiert, noch deutlich hervorgeht. An der Eigenart antiker Tonalität ist zu erkennen, dass den Alten die Harmonik ein unvorstellbarer Begriff gewesen sein mus.<sup>1)</sup>

---

1) Auch die orientalischen Musikäusserungen sind „harmoniefremd“ und damit ureigentlich Volksweisen.

Ich habe schon darauf hingewiesen, dass durch die mannigfachen Kombinationen antiker Tonarten die ursprünglichen Einheiten wie dorisch, ionisch u.a. erweitert werden. Diese Erweiterungen und Ergänzungen mussten schliesslich und endlich über das vollendete System der Antike, das „Systema téléion“, zur Entstehung unseres diatonischen Systems, der Tonleiter, führen und in Verbindung mit ihr zu jener kadenzierenden Harmonik (Tonika—Dominante — Tonika, als Urformel), die die eigentliche Lehre der Harmonisierung bildet.<sup>1)</sup>

Die vielfache Annahme, dass dem Geist der Antike z. B. Vierteltöne nicht fremd waren, glaube ich dahin zu deuten, dass diese Sensitivierung musikalischen Hörens mit dem monodischen Prinzip im Zusammenhang stand. Da es also dem Menschen der Antike nicht möglich war, seine Melodien harmonisch zu hören (und sie im Laufe der Zeit zu verfeinern), setzte

---

1) Wie schwer sich das diatonische System durchsetzte, ersehen wir aus der Einstellung des kirchlichen Mittelalters, das die antike Do-Leiter ablehnte. Die Do-Leiter ist nämlich als Vorläufer des neuzeitlichen Dur-Begriffes aufzufassen und wurde von den mittelalterlichen Musiktheoretikern als Singweise des fahrenden Volks und der niederen Spielleute bezeichnet. Immerhin bewahrte noch das Lydische als „Tonart des Landmannes“ bei Guido von Arezzo (um 980-1050) einen Abglanz seines altheidnischen Ethos (W. Danckert, Grundriss der Volksliedkunde).

diese Verfeinerung bei der Monodie ein. So mögen intuitiv die Vierteltöne entstanden sein, denen man bei den Alten eine ganz andere Bedeutung zubilligen muss, als den mehr konstruktiv-rationalistischen Versuchen der Neuzeit durch F. Busoni („Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst“), A. Hába u. a.

Wenn man die Werke Palästrinas, die die letzten Ausläufer und gleichzeitig die Hochblüte der Gregorianik darstellen, auf ihre antike Tonalität hin untersucht, ist also der Mangel an Harmonik leicht erklärlich. Aus der Anwendung antiker Tonalität konnte sich zwar der Wunderdom gotisch-linearer Vielstimmigkeit erheben, aber niemals das harmonisch bedingte Melos. Die vielen kadenzierenden Möglichkeiten, die auf den chromatisch-enharmonischen Formeln von Konsonanz und Dissonanz beruhen, in Verbindung mit der männlichen Welt des Dur und der weiblichen des Moll, kurz, nur die reine, absolute Diatonik konnte das harmonisch bedingte Melos schaffen, aus dem sich später eine andere Polyphonie entwickeln musste, als die aus der Monodie entstandene horizontale Kontrapunktik.<sup>1)</sup> Das harmonisch bedingte Melos, die vertikale Harmonik (und Harmonik ist immer vertikal gelagert) schuf

---

1) Die kontrapunktische Satztechnik entstand also vor der harmonischen!

schliesslich andere vielstimmige Gebilde, die am Ende zu homophonen Gipfelleistungen führten. Wir haben also gesehen, dass unser ganzes abendländisches Musiksystem auf antiken Tonformeln beruht, die sich über die mittelalterliche Gregorianik zur vollendeten Diatonik entwickelt haben.

Im Gegensatz zu diesen 24 Dur und Mollskalen steht die Pentatonik. Vermutlich ist sie altchinesischen Ursprunges, hat sich im Laufe der Zeit nicht gewandelt und ist ein Merkmal der Sutartinen, besonders der instrumentalen Art.<sup>1)</sup> Die Pentatonik, in Form der Ganztonleiter, wurde bestimmend für den französischen Impressionismus, da sie für die schwebende Tonalität des absoluten Klanges besonders geeignet erschien. Das wäre allerdings noch kein Grund, gerade die Sutartinen mit dem neueren Kunstschaffen in Vergleich zu stellen, da viele Äusserungen des Ostens pentatonisch sind. Aber die Sutartinen weisen noch zwei andere Merkmale auf, die man nur im Sinne einer atonalen Richtung deuten kann: hiermit verlassen wir das 19. Jahrhundert der Impression und tre-

---

2) Ob jene Mollskala, bei der nur die 2. und 6. Stufe fehlen, als ein Bindeglied von Diatonik und Pentatonik darstellt, ist eine andere Frage. Béla Bartók erwähnt sie in seinem Buche „Das Ungarische Volkslied“. Das Moll der Zigeunertonleiter ist dagegen mit diatonisch zu bezeichnen.

ten in unmittelbare Berührung mit dem 20., das den Begriff der Atonalität geschaffen hat.

Die beiden atonalen Merkmale der Sutartinė sind Quartengebilden, sowie die fast ständige Verwertung dissonierender, paralleler Sekundengänge. Die Quartengänge der Sutartinen haben natürlich nichts mit der Quartenneigung der Dainos zu tun, da die Daina ein monodisches Prinzip vertritt und die steigende oder fallende Quart als zwar typisches, aber durchaus nur melodisch bedingtes Intervall aufzufassen ist. Die Quart der Sutartinė ist aber monodisch nicht zu erklären, da alle Sutartinen von vornherein kontrapunktisch-kanonische Formen darstellen. — An dieser Stelle sei nochmals hervorgehoben, dass die lichtvollen, nordisch-diatonischen Dainos mit den nächtlich-pentatonischen Sutartinen nichts gemein haben!

Ich habe bereits erwähnt, dass ein Merkmal mancher Instrumental-Sutartinen die Pentatonik ist. Die Pentatonik, oder besser, die Ganztonskala ist aber auch in der Zwölftonreihe atonaler Musik eingeschlossen und wird natürlich in diesem Sinne ausgewertet. In der Zwölfteilung der Oktave findet man die bekanntesten Zerstörer der Tonalität wieder, vom Tritonus angefangen bis zur Ganztonleiter. Wenn wir uns vorstellen, dass die Auflösung unseres diatonischen Systems, die auf der Erkenntnis der Obertontheorie beruht, zur Gleichberechtigung

der 12 Halbtöne führte, so ist es begreiflich, dass man die Oktave ebenso gut halbieren kann, wie auch die Möglichkeit besteht, sie in drei Drittel oder vier Viertel zu zerlegen; die sechs Sechstel der Zwölftonreihe ergeben dann nichts anderes als die — Ganztonskala. In diesem Sinne ist also die pentatonische Sutartine den atonalen Bestrebungen verwandt, zumal sie jene Quartan und Sekunden aufweist, die sich auch aus der konsonanzfeindlichen Akkordik des Zwölftonsystems ergeben. Nicht die dem diatonischen System entgegengesetzte, gleichsam „isolierte“ Pentatonik, wie wir sie von asiatischen Liedern her kennen, und wie sie u. a. Debussy verwertet hat, ist ein Merkmal der Sutartinen, sondern die aus dem atonalen Zwölftonsystem rekrutierende Pentatonik, die dementsprechend eine andere, d. h. bewusst konsonanzauflösende Akkordgestaltung zur Folge hat. Deshalb wird der expressionistischen, konturharten Pentatonik auch eine andere ästhetische Bedeutung zuteil, als der des Impressionismus.

Die Sutartinen klingen niemals „schön“; ihrem klanglichen Reiz fehlt jede Sinnlichkeit und die Assoziation der Zwölftonmusik liegt — trotz aller Primitivität — sehr nahe. Auch darin der Atonalität verwandt, ist die Wirkung der Sutartinen eine graphisch-architektonische, wenn dieser Ausdruck für eine phonetische Wahrneh-

nung gestattet ist. Es wird doch niemand ernstlich behaupten wollen, dass parallele Sekunden „schön“ klingen; aber vergessen wir nicht, dass auch ein Gesetz des „Hässlichen“ denkbar ist, wenn die Möglichkeit zur Symmetrie besteht.

Sollte das mit ein Grund sein, weshalb die atonale Musikrichtung zu festen, konzertanten Formen greift, um das „Klanglich-Hässliche“ durch die Macht der Form zu adeln? Jedenfalls ist es merkwürdig, dass auch die Sutartinè, die einen gleichsam früh-kontrapunktischen Typus repräsentiert, die plastische Form des Kanons an die erste Stelle setzt. Und wenn man noch die Vielgestaltigkeit ihrer rhythmischen Gliederungen hinzuzieht, zu der ich die Vorwegnahme der Synkope rechne, so stehen wir wohl vor einem der eigenartigsten Phänomene der Musikgeschichte.

Selbstverständlich fehlen den Sutartinen kompliziertere dissonierende Attribute der Atonalität, wie z. B. jene stalaktitischen, getürmten Akkorde, die mit Nebendominanten bezeichnet werden. Das darf uns nicht wundern, denn wir dürfen nicht vergessen, dass der Atonalität die musikalische Erfahrung zweier Jahrtausende zugrunde liegt. Ferner fehlen den Sutartinen die auf den Akzidentien der Kirchentonarten beruhenden alterierten Bildungen und schliesslich „vagierende“ Akkorde. Auch die berühmten verminderten Septimakkorde Webers, die über-

mässigen Dreiklänge der „Walküre“ und zuletzt der „Tristan-Akkord“, die schon bei vielen tonalen Werken den ersten Keim zu jener „Umwertung aller Werte“ aufweisen, fehlen den Sutartinen. Grosse Intervalle, die dazu dienen, den Begriff der Kadenz, der ja im Grunde den Modulationen der menschlichen Sprache abgelauscht ist, zu zerstören, finden wir bei den Sutartinen auch nicht. All' diese Gebilde sind von aphoristischer Kürze, die sie mit atonalen Stücken der Neuzeit gemein haben, da das Fehlen der Kadenz eine starke Komprimierung erfordert.

Ausser den Quartenneigungen, den scharfen, schneidenden Parallelesekunden und der Betonung von Ganztonschritten haben die Sutartinen nur noch etwas mit der Atonalität gemein, aber dieses „Etwas“ ist bedeutungsvoller als alle anderen Parallelismen: die Sutartinen können nämlich nicht kadenzieren! Jeder gewaltsame Versuch dieser Art würde Melos und Struktur der Sutartinen vollkommen zersetzen. Somit sind die Sutartinen unmittelbarer Ausdruck eines übersinnlichen Geschehens und stellen sich dadurch in die Reihe der atonalen Kompositionen; denn die tonal bedingte Kadenz bringt ja in ihren feinsten Verästelungen die Sehnsucht nach Erlösung, den Wunsch nach dem Aufgehen in das absolute Nichts zum Ausdruck, während eine Musik, die des kadenzierenden

Prinzips nicht (oder nicht mehr) fähig ist, der unmittelbare Ausdruck des Übersinnlichen selbst ist.

Mir war nicht nur daran gelegen, auf die organische Entstehung der atonalen Musik aus der Diatonik hinzuweisen; ich wollte vor allem zeigen, dass die Sutartinen einen frühzeitigen, atonalen Musiktypus repräsentieren. Wir dürfen also durchaus in den Sutartinen eine „Vorwegnahme“ der atonalen Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts erblicken.

Ich glaube kaum, dass den mehr oder minder atonal orientierten Musikern, wie Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Ernst Křenek und Paul Hindemith der Begriff der Sutartinė irgendwie bekannt ist, um so mehr, als dieses heidnische Frühlied der Litauer in keinem musikfolkloristischen Werke (mit Ausnahme einiger wertvoller Lokalerscheinungen in litauischer Sprache) erwähnt wird.<sup>1)</sup> Auch der Autor dieses Buches lernte nur durch Zufall einige Sutartinen kennen und merkte zu seinem grossen Erstaunen, dass sich in seinem Musik-Schauspiel: „Die Heimkehr des Dionysos“ zwei sogar der Gesamtstruktur nach sutartinenähnliche Stellen befinden. — Was für die Sutarti-

---

1) I. Strawinsky zitiert in seinem „Sacre du Printemps“ eine litauische Melodie. Dieses Thema ist aber keine Sutartinė, sondern eine Daina.

nen gilt, gilt auch für die atonalen Bestrebungen unserer Zeit: Musik muss man innerlich hören und zu diesem Zweck die Trägheit des äusseren Ohres überwinden, um wissend Musik zu geniessen.<sup>1)</sup>

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt, denn der Kreis hat sich geschlossen. Augenblicklich stehen wir vor einer jener noch rätselhaft anmutenden kulturellen Erscheinungen, die uns genau so traumverloren anstarren, wie etwa die musikalische Bilderwelt Čiurlionis', in der sich ja auch Prähistorik und Modernismus die Wage halten. —

Die musikfreudige Bretagne schenkte der Kunstmusik die Passepieds, Deutschland die Allemande, England den Seemannstanz, die Hornpipe, Polen Polonaise und Mazurka, Italien Siciliana-Rhythmus und Tarantella; Spaniens tänzerischer Reichtum blühte auf in Pavana, Zarabanda, Chacona und Passacalla. Sollte Litauen dazu berufen sein, Westeuropa die Sutartinė zu schenken?

---

1) Viele Feinde der modernen Malerei machen ihr den Vorwurf, dass sie auf einer krankhaften Entartung der Netzhaut beruhe; das ist genau so unsinnig wie die Behauptung, den Anhängern atonaler Musik Ohrenleiden vorzuwerfen.