

STAND UND AUFGABEN DER ERFORSCHUNG
DER LITURGISCHEN MUSIK
DER GLAGOLITEN IN JUGOSLAVIEN

Ein Forschungsbericht

Das glagolitische Alphabet bei den Kroaten der Adriaküste ist ganz ohne Zweifel ein alter Zeuge, ein altes Relikt der Tätigkeit der Slavenapostel im 9. Jahrh. im Pannonischen Raum, ganz ebenso auch die kirchenslavische Sprache in der Messe, ein Privileg, das von der Kurie nicht gerade oft gegeben wurde.

Wenn nun die liturgische Musik dieser Glagoliten ebenfalls Besonderheiten aufweist, die zu eingehender Forschung geradezu einladen,¹ so legt man sich natürlich die Frage vor, ob da vielleicht

¹ Von diesem allgemeinen Interesse zeugt u. a. der Artikel »Der slawische liturgische Gesang nach westlichem Ritus in IX. Jahrhundert im Donaauraum« von Fr. Zagiba in »Heiliger Dienst« 7. (1953) 131—136; 8. (1954) 6—12, der mir leider bisher unzugänglich war.

Da der vorliegende Bericht aus den Jahren 1953/54 erst jetzt gedruckt werden kann, ist es mir unmöglich auf einige inzwischen erschienenen Arbeiten hier näher einzugehen. Zu nennen sind da in erster Linie:

Žganec, Vinko: Folklore Elements in the Yugoslave Orthodox and Roman Catholic Liturgical Chant. (Journal of the International Folk Music Council.

nicht auch noch Überbleibsel aus der Zeit Kyrills und Methods vorliegen — und das war auch der Grund, weswegen im Jahre 1953 das Altslavische Institut in Zagreb mich zur Untersuchung der Kirchenmusik der Glagoliten nach Südslavien einlud.

Die Frage der glagolitischen Messe ist nicht nur von lokaler Bedeutung, sondern spielt auch eine wichtige Rolle für die Beurteilung der Slavenmission Kyrills und Methods überhaupt. Es ist ja allgemein bekannt, daß dieses Missionsproblem in der Wissenschaft eine außerordentlich breite und zum Teil leidenschaftliche Diskussion gefunden hat. In letzter Zeit ist es durch einige Arbeiten wieder besonders aktuell geworden, vor allem mit Rücksicht auf die verdienstvollen und tiefgehenden Arbeiten von Grivec und das Buch der M^{me} Palikarova — Verdeil: *La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*. 1953. Daß Kyrill und Method in der Kirche singen ließen, unterliegt gar keinem Zweifel, — aber wie gesungen wurde, das ist nicht so sicher wie es vielen scheint.

Bekanntlich haben sich liturgische Gesänge der Slaven bis aus dem 11. Jh. erhalten². Aber diese ältesten Musikhandschriften (in byzantin. Notation) stammen alle aus Rußland. In dem ganzen sogen. »Kanon« *altbulg.* Hss. existiert keine einzige mit solchen byzantinischen Neumen wie diese russischen. Die historischen Quellen aber besagen nichts oder zu wenig über die Art des Meßgesanges. Diese Frage ist aber doch wichtig für die Beurteilung des Streites der Slavenapostel mit den deutschen Bischöfen und des Verhältnisses zur Kurie, die ja doch ausdrücklich die Messe der Slavenapostel mehrfach gebilligt hat. Daß nicht alles was zur russischen Tradition gehört, auch auf Kyrill und Method zurückgeht, hat ja doch der Fall des »kyrillischen« Alphabets zur Genüge gezeigt, denn eben nicht die Kyrillica war die Schrift Kyrills, sondern die Glagolica. Wenn also die Ostslaven auch zweifellos schon im 11. Jh. byzantinische Weisen nach byzantinischen Neumen auf den ins Slavische übersetzten Text gesungen haben, so ist das noch kein Beweis, daß Kyrill und Method (und nun setzen wir vorsichtig hinzu: —) *immer* auch so verfahren sind. Ob sie wohl so ohne weiteres ein päpstliches Appro-

VIII. 1956, 19—22) mit einer trefflichen kurzen Darstellung des Standes der Forschungen.

Karabaić, Nedjeljko: Muzički folklor Hrvatskog Primorja i Istre. — Rijeka (Novi List) 1956. n S., 7 S. Slikovni prilozi, + 5 Grammophon-Platten. Karabaić's verdienstvolles Werk hat mich inzwischen zu einer Stellungnahme veranlaßt, die nächstens in der poln. Zeitschrift *Etnografija* (Krakau) in der Kazimierz Moszyński gewidmeten Festschrift erschien.

² Vgl. Verf.: Die ältesten Novgoroder Hiernolgenfragmente, Liefg. 2 (z. Zt. im Druck: »Abhandlungen der Bayer. Akad. d. Wiss. 1954).

batum erhalten hätten? Ja eines der Schriftdenkmäler des sog. ksl. Kanons scheint hierzu ganz nachdrücklich zu erweisen, daß da nicht immer alles so war wie in Byzanz, nämlich die Kiever Blätter. Ihr Text ist nämlich nicht aus dem Griechischen, sondern aus dem lateinischen Missale übersetzt. Und nun stellt sich obendrein nach den grundlegenden Arbeiten von Vidaković über die lateinischen Sakramentarien des 10. und 11. Jhs. heraus, daß die in den Kiever Blättern bisher als »Akzente« angesehenen Zeichen den in diesen lateinischen Sakramentarien für die Lectio solemnis gebrauchten *lateinischen* Neumen der ekphonetischen Notation entsprechen, wie ich in meinem Artikel im Slovo 1954 (Zagreb) ausführlich zeige. Also vielleicht oder gar wahrscheinlich haben schon Kyrill und Method — wenigstens zeitweise — auch im Gesang nach dem lateinischen Ritus zelebrieren lassen.

Angesichts dieser Tatsachen liegt reichlich Veranlassung vor, die eigentümliche liturgische Musik der Glagoliten zu erforschen.

Aus diesen Gründen fuhr ich zunächst im Herbst 1953 an die Adria, tastete die Küste von Novi bis Rijeka ab und begab mich auf die Insel Krk, wo u. a. im Orte Omišalj reiches Material vorliegt, aus dem dann zu Ostern die Liturgie der Karwoche bis Ostern mit Zagreber Magnetophonbändern vom Staroslavenski Institut aufgenommen wurde.

Nach dem rein äußerlichen Befund ließen sich mühelos drei Schichten unterscheiden:

1. Abendländisches Kirchenlied in dur und moll mit Orgel
2. Gregorianischer Choral wie sonst in der katholischen Kirche
3. Eine Reihe von Responsorien und Antiphonen, vom Chor und teilweise von der Gemeinde zweistimmig gesungen, die unwahrscheinlich falsch klingen. Auch der Küster singt einige derartige Gesänge an die sich unser Ohr nur mit Mühe gewöhnt, ohne indessen zu einer Erfassung vorzudringen.

Während Schicht 1 und 2 für uns hier von keinem besonderen Interesse sind, scheint die 3. Schicht schon auf den ersten Blick einer eingehenden Untersuchung zu bedürfen. Wenn sich im Gesang der Glagoliten irgendwelche alten Elemente gehalten haben, dann nur hier!

Es zeigte sich dann bei näherer Betrachtung sogleich, daß verschiedene Eingeweihte vollkommen recht hatten, die behaupteten, diese liturgische Musik der Glagoliten sei *folkloristisch bestimmt*. Es bot sich nämlich reichlich Gelegenheit Volksmusik in Omišalj

anzuhören, und so konnte die nahe Verwandtschaft beider Gesangsarten ohne weiteres bestätigt werden.

Trotz aller folkloristischen Beeinflussung bleibt aber doch dabei zu untersuchen, ob nicht Elemente der Melodiebildung, der Motive, der Rhythmik, der Skala usw. anderer Herkunft sind und vielleicht die gesuchten Reste Kyrill'schen Meßgesanges darstellen. Man könnte nun diese Reste erhalten, wenn man vom Ganzen dieser 3. Schicht die folkloristischen Elemente in Abzug bringen könnte, und zu diesem Zwecke ist es erforderlich, die Elemente der außerkirchlichen Volksmusik zunächst einmal klar zu definieren, und das macht nicht geringe Schwierigkeiten. Wie man nämlich sofort ganz deutlich hört, weicht diese Musik von unserer Volksmusik ganz außerordentlich ab. Unsereins hat zunächst den Eindruck: *diese Leute singen ja alle falsch!* So drückten sich übrigens auch die Kroaten aus, die aus anderen Gegenden stammten und diesen Gesang zum ersten Mal zu hören bekamen. Aber wenn man dann dasselbe Lied noch einmal von Instrumenten hört, merkt man schon, daß sie doch »richtig« singen, aber eben nur ganz anders als wir, und daß die Zweistimmigkeit in der Grundhaltung doch eine andere Rolle spielt als etwa bei uns.

Das hat natürlich die einheimischen Folkloristen schon lange beschäftigt. Man schob es zumeist auf die Skala und hat verschiedene Darstellungen, besonders der »istrischen Skala« gemacht. Aber trotz eifrigster Diskussion konnte man nicht in allen wichtigen Fragen zu einem gemeinsamen Ergebnis gelangen.³ Das lag zum großen Teil daran, daß man allein dem Gehör die Analyse überließ und dabei zu sehr subjektiven Ergebnissen kam. Ich glaube sogar die Gründe für die Verschiedenheit der Ergebnisse zu sehen und komme nachher noch darauf zurück. Auf jeden Fall wurde viel mit Doppelbes und Doppelkreuzen gearbeitet, was für die Feststellung einer Skala ja nicht unbedenklich ist.

Nun hatten Einheimische oft darauf hingewiesen, daß der Gesang — auch der in der Kirche — durchaus in der Lage des Volksinstruments, der »Sopila«, gehalten sei. Daher erschien ein eingehendes Studium dieses schalmeiähnlichen Instruments erforderlich, das bekanntlich stets paarweise gespielt wird, wie auch die Gesänge alle zweistimmig sind.

Es mußte vor allem eine dem Tonsystem entsprechende Notation geschaffen werden, die nicht die akustischen Töne, sondern den Bau des Instruments und die Griffe auf ihm zur Grundlage hatten.

³ Vgl. Širola, B.: Hrvatska narodna glazba. 1940.

Das Instrument, eine oboenartige Schalmel, ist von Širola⁴ hervorragend beschrieben. Ich muß hier die wesentlichen Daten ganz kurz wiederholen.

1. Die Sopile treten immer paarweise auf, eine große »debéla sopila« mit tieferer Stimmlage, die die eigentliche Melodie zu spielen hat, und eine kleinere, die in höherer Stimmlage die Begleitung spielt (pratnja). Unterschied eine Sexte.

2. Der »sopac«, 'der Sopilebläser', d. h. also in jedem Dorf 2 (und 2 Ersatzleute) betreiben ihre Kunst fast zunftmäßig. Sie gehören als Musiker zu jedem Volksfest (Hochzeit usw.) und erfüllen im folkloristischen Ritual wichtige Funktionen.

3. Die Instrumente werden von einem berufsmäßigen Meister nach älteren Vorlagen gebaut, wobei größter Wert auf die genaue Einstimmung beider Instrumente gelegt wird. Oft werden 10 und mehr Exemplare vernichtet, weil die Einstimmung den Anforderungen nicht genügt. Ich betone das ausdrücklich wegen der oft geäußerten Ansicht, das sei alles falsch und ungenau.

4. Die Maße sind für die große Sopila folgende: ganze Länge 63,5 cm, Mundstück 9,4 cm, Mundstück — 1. Loch: 15,1 cm, Loch zu Loch 3 cm, beim vierten Schritt 7,8 cm, also das Doppelte.

Die kleine Sopila ist 45,5 cm lang. Die Löcher sind genau gleichmäßig voneinander entfernt (2,8 cm etwa).

Um die Funktion und Wirkung dieses Instruments beurteilen zu können, muß man es spielen können. Mir war das als altem Flötisten klar, die anderen Untersucher haben das oft wohl nicht so deutlich empfunden. Wollen wir also in die Gesänge tiefer eindringen, so müssen wir tiefer mit dem Instrument vertraut sein. Man erklärte zwar allgemein, ich würde daß Sopile-spielen oder gar Singen doch nicht erlernen, aber ich ließ mich nicht abschrecken, und nahm beim Organisten, Tischler Tome Lesica Unterricht im Sopile-Spiel, und das war durchaus nicht so ganz erfolglos, wie viele vorausgesagt hatten.

Sicher erscheint mir zunächst: alle Auseinandersetzungen über die Skala können nur mit der Sopile beginnen. Jede Gehörsanalyse muss damit rechnen, daß der betr. Sänger nicht richtig singt, ja daß der Analytiker bestimmten Täuschungen unterliegt. Ein »Drücken« oder auch ein »Herunterziehen«, d. h. eine »Detonation«, passiert ja auch den geübtesten Sängern, besonders im A-capella-Chor. Solche Entgleisungen sind in unserem

⁴ Širola, Božidar: Sopile i zurle. — Zagreb 1932. 67 S. 8^o Mit reicher Literatur.

Falle eine starke Fehlerquelle. Solange wir uns in unserem Ton-system bewegen, haben wir es nur mit 2 bzw. 3 uns bekannten Skalen zu tun, mit Dur oder Moll (harmonisch oder melodisch) und eine Detonation, wenn sie nicht gerade die kleine oder grosse Terz betrifft, deuten wir ohne Schwierigkeiten in unser System, d. h. unsere Skala hinein. Diese Skala kennen wir ja!

Anders ist das natürlich mit der Deutung der Detonation dort, wo wir die Skala nicht kennen und aus der Ausführung des Gesanges erschliessen müssen. Der Sänger kennt sie natürlich (auch ohne sie theoretisch und bewusst zu verstehen), und jede Detonation kann von ihm in die Skala hineingedeutet werden. Der Analytiker aber, der sich die Skala aus dem Gesang erst bewusst machen und theoretisch aufstellen will und eben noch nicht kennt, weiss bei einer Detonation natürlich nicht, ob sie eine Detonation oder ein echtes, leitereigenes Intervall ist, und auch der einheimische Analytiker hat in dieser Bewertung offenbar seine Schwierigkeiten, denn sonst hätte die Skala ja nie ein Problem werden können.

Das ist bei einem Blasinstrument doch ganz anders. Jeder Bläser weiss zwar, dass auch er sehr wohl bei vollkommen richtigem Griff doch detonieren kann. Diese Möglichkeit liegt im Lippenansatz und in der Anblasekraft, wobei z. B. eine Flöte um mehr als $\frac{1}{4}$ Ton, fast um $\frac{1}{2}$ Ton, detonieren kann. Diese Ansatzschwankung aber wird bei den Orchesterinstrumenten dieses Typs vom Instrumentenbauer nie für Hervorbringung leitereigener Intervalle ausgenutzt, sondern nur für Stimmungsausgleichung freigehalten. Es wird also — mit Ausnahme der Oktaven — nie ein Intervall (z. B. e-f) bei gleichem Griff durch Ansatzänderung hervorgebracht — und das ist, wie Sopilebläser ausdrücklich versichern, bei diesem Volksinstrument auch nicht anders. Die Skala ergibt sich also ganz rein, wenn die Töne der Reihe nach ceteris paribus geblasen werden. Eine mir von einem Fachmann gemachte Einwendung, das Instrument sei keine sichere Quelle für die Skala, weil die Bohrungen nie genau stimmen und der Bläser ja den gleichen Griff höher oder tiefer blasen könne, versucht zu unrecht, die Intonationsschwierigkeiten, die der Sänger prinzipiell für eine Analyse bietet, auf den Bau des Instruments zu übertragen. Es unterliegt aber keinem Zweifel: nennenswerte Fehlbohrungen, die zu einer ganz falschen Analyse der Skala führen könnten, liegen normalerweise bei einer Sopila nicht vor. Sie zu umgehen, ist ja das ganze Kunststück des Instrumentenbauers.

Wie sieht also die Skala der Sopile aus?

Ich habe also in Omišalj im Sopilespielen Unterricht genommen, denn ohne das war mir die Aufgabe zu schwierig, und bemühte mich zunächst um eine Notation. Mit unserer gewöhnlichen Notenschrift kam ich wegen der Skalendeutung nicht aus, ich erfand daher eine Art Tabulatur, die eben nur die Griffe schreibt. Ich setzte den tiefsten Ton, bei dem alle 6 Löcher geschlossen sind, direkt unter das 5 Liniensystem



und ließ jeden folgenden Ton ganz einfach um einen Schritt im System steigen:



(0, 1. 2. 3. 4. 5. 6 Löcher offen). Dabei sind zunächst die Intervalle nicht durch die Notation ausgedrückt, sondern es ist nur das Griffsystem des Instruments notiert, und zwar auf zunächst nur das der großen Sopile.

Zur Freude meines Lehrers war es damit möglich ein Lied nach seinen Griffen zu notieren und -- auch abzuspielen. Nun galt es noch die kleine Sopile zu notieren. Dazu stellte ich den Ton fest, der zum tiefsten Ton der großen Sopile die Oktave bildet. Ich notierte ihn auf der 4. Linie von unten



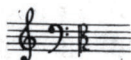
so daß wenigstens äußerlich ein Anklang an unsere Notenschrift entstand. Dieser Ton war nicht der tiefste Ton der kleinen Sopile. Sie besitzt noch zwei tiefere. Ich ließ alle anderen Töne dieser Oktave des tiefsten Tones der großen Sopile nach demselben Prinzip folgen



und so erhielt ich die Möglichkeit, beide Instrumente in einem System zu notieren. Diese Notation erwies sich als ebenso spielbar wie die erste, und ich konnte nun das aufgezeichnete Lied sowohl als 1. (große) Sopile als auch als 2. Sopile mit meinem Lehrer zusammen blasen.

Wir pflegen nun in unserer Notenschrift jeder Notierung den unentbehrlichen Schlüssel voranzusetzen, damit wir dadurch die

Einreihung zweier Halbtonschritte in unsere sonst diatonische Durskala kennzeichnen:



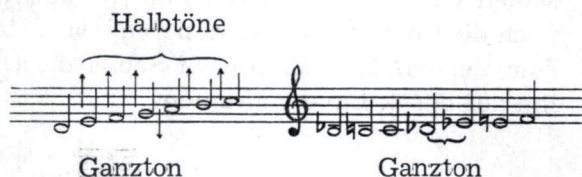
Einen Schlüssel oder so etwas ähnliches zu geben, war ich nicht in der Lage, solange ich die Skala des Instruments nicht kannte, denn meine Notierung bedeutete ja zunächst nur Griffe, und nun ging's an die Skala.

Dabei gab es nun für mich — aber auch für meine Gewährsmänner — eine Überraschung. Wenn man gewisse Intervalle der Leiter übergeht, so entsteht eine ganz einfache Molltonleiter im Umfang einer Quinte.

Est ist dabei kein unserem System unbekanntes Intervall von $\frac{1}{4}$ Ton oder »verminderter kleiner Terz« zu finden. Diese Leiter muß ich folgendermaßen notieren

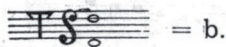


Die ausgelassenen Töne sind Halbtonschritte, so daß die ganze Skala so aussieht:



Das heißt also **wir haben im Umfang einer Quinte eine chromatische Skala vor uns mit einem Ganztonschritt als 4. Intervall.**

In dieser Notation soll der Schlüssel die Gestalt T S haben = Tabulatura sopilae mit



Dementsprechend werden nun wohl manche bisher aufgestellte Skalen zu berichtigen sein. Natürlich ist es möglich, daß regional verschiedene Sopilenbauarten bestehen, wie Širola a. a. O. S. 28 ausführt. Welche und auf welchen Gebieten, das müßte m. E. jetzt festgestellt werden. In Omišalj gibt es nur diese eine Art, und diese beherrscht, wie mir von meinen Gewährsleuten gesagt wurde, die ganze Insel Krk.

Nun werden in der üblichen Notenschrift alle Notierungen auf dem 5-Liniensystem mit einem Schlüssel versehen. Zweck dieses Schlüssels ist es, die Lokalisierung eines akustischen Tones auf dem System anzugeben, der gleichzeitig die Tonika einer Durskala bildet, so daß mit ihm klare Hinweise auf die Verteilung der beiden Halbtöne unserer Dur-Skala verbunden sind. Wir haben ja in der abendländischen Musik — von den neueren Strömungen abgesehen — aus dem reichen Schatz der Mittelalterlichen Skalen der Kirchentöne nur 2 »Tongeschlechter« bewahrt: Dur und Moll, die sich nur durch die Verteilung zweier Halbtöne auf die Oktave unterscheiden. (In Dur an dritter und 7. Stelle, in Moll an 2. und 7. (bzw. 5.) Stelle in der »melodischen« Moll Leiter). Je nach dem Ausgangston (»Tonika«) der Skala aber unterscheiden wir verschiedene Transpositionsskalen (C-Dur, D-Dur, A-Dur usw.), die an sich durch verschiedene Schlüssel angezeigt werden könnten. Man hat es aber bekanntlich vorgezogen, diese vielen Schlüssel durch die Verwendung von Versetzungszeichen weitgehend auf eine Grundskala (C-Dur) zu beziehen und überflüssig zu machen. Diese Transpositionsskalen sind ja nötig durch den akustisch sehr verschiedenen Umfang der Stimmen und der Instrumente, wobei man durch die verschiedenen Schlüssel immer den Umfang der Stimme möglichst in die 5 Linien hineinbrachte, um die lästigen Zusatzstriche zu sparen. Bei den Instrumenten aber kommt eines hinzu, was sie hier von der Stimme unterscheidet, sie haben meistens eine Naturskala, die durch ihre Bauart bedingt ist, z. B. die D-Flöte: D-Dur, die B-Klarinette: B-Dur usw. So hat das Klavier: C-Dur. Auf diesen Instrumenten müssen alle anderen als die Naturskala durch Alterationen hervorgebracht werden (sozusagen die »schwarzen Tasten« des Klaviers). Vom Schlüssel ist nun also abhängig die Verteilung der Halbtöne und der Ausgangspunkt der Skala. Wir können also bestimmen: im Sopile-Schlüssel ist 1) die Skala chromatisch, nur an 4. Stelle steht ein Ganzton-Intervall. 2. die Tonika

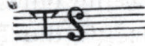


ist b (das kleine b) und das Ganztonintervall ist des/es



3. Die Skala umfaßt nur eine Quinte.

Den Schlüssel nenne ich da Ts = Tabulatura sopilae mit der Bezeichnung der Tonika



Die obere Sopile kennt nur Halbtonschritte. Ihr tiefster Ton ist as, denn zwischen den beiden untersten Griffelöchern ist als Halbton, der nicht mehr untergriffen werden kann, das as von hinten eingebohrt.

In diesem Schlüssel können wir also Volksmusik der Sopile aufzeichnen, ohne die Übertragung in einen Einheitsschlüssel vorzunehmen und ohne die Skala auf unser Dur zu beziehen. Ich setze nun das Lied: *Lipo moje spod Omišalj more* in dieser Notation als Beispiel hierher

Li · po mo · je spod Omišalj mo · re Li · po mo · je roži · ce spod O mi · šalj more

Ni · na · ni · ne · na si tra · va ze · le · na ni · na ni · ne · na ni · na ni · na · naj

In unserer Notenschrift:

In dieser Weise wird das Lied intoniert, wenn es von einer Männer- und einer Frauenstimme gesungen wird, oder von 2 Sopile gespielt wird. Zwei Männer gleicher Stimmlage oder eine Dvojkinje intonieren es so, daß die Oberstimme um eine Oktave verlegt wird:

Ohne Schwierigkeiten sieht man hier, daß die beiden Stimmen sich viel in dissonanten Parallelen bewegen, an den Halbschlüssen und dem Hauptschluß kadenzieren, am Hauptschluß in der Oktave oder Prime. Die Kadenzen der Halbschlüsse unterscheiden sich dabei von der des Vollschlusses ganz deutlich, insofern als Oktave und Prime im Vollschluß auf der Finalis stehen, in den Halbschlüssen dagegen im Leittonverhältnis zur Finalis, die selbst dissonant bleibt. Dieses Verhältnis $c < \begin{matrix} \text{des} \\ h \end{matrix}$, $h < \begin{matrix} c \\ \text{ais} \end{matrix}$, $\text{ais} < \begin{matrix} h \\ a \end{matrix}$, ruft uns den Eindruck von

deutlichen Modulationen hervor und »latenter« Harmonien, und zwar hier in chromatischer Folge mit enharmonischen Verwechslungen und das macht die Tonart für unser Ohr so schwer erfaßbar und ruft den Eindruck der fremden Intervalle hervor, da wir diese Intervalle nach unserer Harmonik in (alterierte) Septakkorde ergänzen, die den Sängern fernliegen dürften. Das aber ist auch der Grund, aus dem es so leicht ist hier zu »detonieren«. Rein chromatische Gänge sind für uns schwer zu singen, da die Halbtöne in unserem System⁵ Leittonfunktion haben.

Wenn nun die Leiter chromatisch ist, erhebt sich natürlich die große Frage, ob dann nicht verschiedene Skalen bestehen und das eine Lied in dieser, das andere in jener Skala steht. Ich möchte diese Frage noch nicht endgültig beantworten, bevor nicht das ganze Material zugänglich ist. Aber die Kenner haben mir versichert, daß die Finalis stets der *tiefste Ton der Sopile*,⁶ d. h. also das kleine b ist, so daß eigentlich nur eine Tonart (Tongeschlecht) mit der Tonika b vorliegt — und ich kann nach meinen Erfahrungen nicht widersprechen. Auf jeden Fall ist die Oktavkonsonanz am Schluß von großer Kraft und Eindringlichkeit.

Im *Leittonverhältnis* steht beim Vollschluß in der großen Sopile das h, bei der kleinen h oder a. Aber es scheint, daß auch sonst bei den Halbschlüssen ein Leittonverhältnis vorliegt.

Die *Melodiebildung* scheint ganz außerordentlich die Bewegung von der Tonika nach oben und dann in breiter Entwicklung wieder nach unten zu bevorzugen. Dabei wird von größeren als Halbtonschritten nur ausnahmsweise Gebrauch gemacht, wenigstens in der großen Sopile.

Die *Rhythmik* erlaubt an Hand meines geringen Materials noch kaum eine Verallgemeinerung.

Der *Vortrag* scheint mir stark an das Rufen der Hirten zu erinnern, die durchdringende Lautstärke (mit Pressen) gehört besonders hierhin. Am Vollschluß ist ein Juchzer der kleinen Sopile über die Skala nach oben besonders charakteristisch.

Die *Stilgattungen* sind ziemlich zahlreich und streng voneinander geschieden. Sie beruhen auf den verschiedenen rhythmischen

⁵ Verschiedene Tonsysteme sind bekanntlich nicht miteinander vertauschbar wie verschiedene phonologische Systeme. Substitutionen aber aus dem eigenen System erschweren die Interpretation eines fremden. Ein fremdes stellt z. B. auch auf Grund des Instrumentes vorzüglich Beching dar in: Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos (Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale. VIII/IX. 1933, 144—153).

⁶ So auch in allen Sopilestücken bei Karabaić a. a. O. S. 10—27.

Schemen, die je nach dem Inhalt des Textes gewählt sind. Es werden da z. B. unterschieden: *Kanta* — lyrisches Lied; *Polka* — Tanzlied; *Mazurka* — Tanzlied; *Mantinja* — lyrische Morgenstimmung (nur instrumental); *Tarakanje* — lustiges, temperamentvolles Tanzlied ohne Text (für Singstimmen!).

Wenn nun auch ganz einwandfrei feststeht, daß in unserer 3. Schicht der liturgischen Gesänge bei den Glagoliten Elemente der Volksmusik enthalten sind, so bleibt noch die Frage offen: wie kommen diese folkloristischen Elemente in die Kirche? Hier sind nämlich verschiedene Möglichkeiten. Einmal nämlich kann es sich natürlich um ein einfaches Eindringen von Volkselementen in die Kirche handeln. Es kann aber vielleicht auch dieses Element in der Volksmusik aus der Kirche ins Volk gedrungen sein und dort sozusagen als »gesunkenes Kulturgut« weiterleben. Mit welcher Methode diese Frage angegangen werden kann, vermag ich vorläufig noch nicht zu sagen.

E. Koschmieder (München)

LITERATUR ZUR SOPILE

Am wichtigsten:

- Širola, Božidar: *Sopile i zurle*. Zagreb 1932. 67 S. 8^o (Etnološka biblioteka. Uređuje prof. Vladimir Tkalčić. 17) (mit »Literatura« auf S. 65 und »Zusammenfassung« auf S. 63—64) (22 Titel!)
- Kuhač, Franjo Š.: *Prilog za povjest glasbe južno-slovenske*. (Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti XLV (45). 1878, 8. 11—19)
- Širola, Božidar: *Hrvatska narodna glazba. Pregled hrvatske muzikologije*. — Zagreb: Matica Hrvatska 1940. 168 S. 8^o. (Mala knjižnica Matice Hrvatske. Kolo V, Svezak 30).
- Štefanić, Vjekoslav: *Narodne pjesme otoka Krka*. — Zagreb, Hrv. drž. tiskara 1944, 240 S. 8^o.
- Matetić-Ronjgov, Ivan: *Čakavsko-primorska pjevanka. 128 dvoglasnih čakavskih melodija za omladinu sviju vrsti škola*. — (Kastav 1939). 94 S. 8^o (o. Verl.)
- Žganec, Vinko: *Tako zvana »istarska« ljestvica*. — (Sveta Cecilija. God. 1921, str. 8—10)
- »Sveta Cecilija« (enthält eine Fülle von Artikeln Matetić's, Taclik's, Žganec's u. a.)
- Matetić-Ronjgov, Ivan: *Crkveno pjevanje na otoku Krku*. (Sv. Cec. 1931, sv. 6, str. 205-6)
- Taclik, Rudolf: *Razlikujmo dobro. O bilježenju primorskih i istarskih narodnih melodija*. (»Sklad« br. 5 i 6 god. 1932)
- Dugan, Franjo: *Ivan Matetić-Ronjgov, Čak.-primorska pjevanka*. (Sv. Cec. god. 1940, str. 84).
- Kirigin, Ivo: *Akustički temelji istarske ljestvice*, (Muzičke novine) 1946.