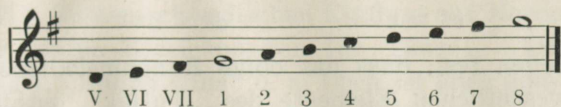




zähligen anderen Fällen konventionell, indem die Melodie von der Unterdominant (Quart) zur Tonika übergeht.

Um die vielen Noten zu vermeiden, wende ich im folgenden zum Vergleichen eine mit dem System von Oswald Koller übereinstimmende Numerationsbezeichnung an, wo die akzentuierten Töne, also zugleich die betonten Silben des Runenverses in Betracht gezogen werden:



Das Melos-Schema der obigen Melodie ist also: a: 1 3, 5 1 b: 4 3, 3 1. In einer dieser nahestehenden Variante (Nr. 748) bewegt sich die Melodie: a: 1 5, 5 3 (oder: 1 2, 5 3) b: 4 4, 3 2; die übrigen drei Varianten (Nr. 742, 743, 745) sind rhythmisch kompliziert, gründen sich jedoch offenbar auf denselben melodischen Typus.

In den in verschiedenen Kreisen gemachten estnischen Aufzeichnungen ist die Vertretung dieses Typus besonders reich. Seine augenfälligsten Entsprechungen sind in der Sammlung „Eesti runoviisid“ die Nummern 437—542, wovon hier ein Beispiel gegeben sei (Nr. 473), mit der Struktur: a: 1 3, 5 3 b: 5 4, 2 1:



Die wichtigste und bezeichnendste Stelle der Melodie, ihr melodischer Gipfel, befindet sich im zweiten Takt der Vorzeile: 5 > 3. Wie die Varianten erweisen, variiert die Melodie im ersten Takt, und zwar setzt sie nicht immer mit der Tonika, sondern oft mit der Terz ein (s. zit. Sammlung Nr. 576, 587—589, 603—608), wie in Nr. 606:



So gelangen wir zur Melodie des „Tuljak“, und zwar zu seiner melodischen Grundform (vgl. auch Nr. 465). Der „Tuljak“ ist jedoch eine vierzeilige Melodie vom Polka-Typus. Seine melodische Analyse ist folgende:

$a^1 : 3\ 3, 5\ 3$	$b^1 : 4\ 2, 5\ 3$
$a^2 = a^1$	$b^2 : 4\ VII\ (od.\ 2), 1\ 1$
$c^1 : 8\ 6, 5\ 3$	$d^1 = b^1$
$c^2 = c^1$	$d^2 = b^2$

Wir stellen fest, dass das obige Runenmelodiebeispiel (Nr. 606) die wesentlichen Elemente des „Tuljak“ enthält; sein  $b$  entspricht dem  $b^2$  (und  $d^2$ ) des „Tuljak“. Wiederum findet man etwas dem zweiten Takt der Zeile  $b^1$  des „Tuljak“ ( $5 > 3$ ), der die Wiederholung des zweiten Taktes der Zeile  $a^1$  darstellt, Entsprechendes in „Eesti runoviisid“, u. a. in Nr. 866:  $a : 5\ 3, 5\ 3$   $b : 42, 53$ . Die einzige Eigentümlichkeit des „Tuljak“, das Moderne an ihm, steckt im Anfang seines Nachzeilenpaares ( $c^1$ ), wo die Melodie die obere Oktav und Sext streift. Aber dieser Gipfel der Melodie ist nicht so beschaffen, dass er uns zwingen könnte, die Melodie des „Tuljak“ von der alten, der Melodie des „Helkaliedes von Rõtvala“ verwandten Runenmelodie zu trennen.

An dieser Stelle wird es angebracht sein, eine Mitteilung Miina Härma's über die Anordnung des „Tuljak“ für den Chor und über seinen Text in „Muusikaleht“ 1936 Nr. 2 zu zitieren:

„Tuljaku“ põhimotiivi kuulsin esmakordselt oma isalt, kes seda mängis viiulil. Seda mängiti tol ajal harilikult pulmatantsuks. Olin aastates 30 ümber, kui säädsin „Tuljaku“ segakoorile. Sõnad koostas praegune advokaat Ferdinand Karlson, kes tol ajal oli veel Treffneri gümnaasiumi õpilane, kuna viisi korraldasin mina.'

Wie aus dem Vorigen hervorgeht, ist der „Tuljak“ ein ursprünglich textloser Tanz, eine typische Polkamelodie.

Im Jahre 1913 phonographierte ich in Nordestland in dem Bezirk Kuusalu von einem Sackpfeifer eine polkaverwandte, auf Hochzeiten vorzutragende Melodie (Ms. Nr. 506), deren melismatisches Vorzeilenpaar der  $a^1$ - und  $b^2$ -Zeile des „Tuljak“ entspricht. In derselben Gegend wurden auch zweizeilige Runenmelodien gesungen, in denen der hier zu untersuchende melodische Zug so

wohl bei einem den gleicheiligen Rhythmus vertretenden Typus (a:35, 51) als auch bei einem den dreiwechsligen Rhythmus vertretenden (a:15, 53) vorkommt (Ms. Nr. 531, 575). Diese Umstände sind hervorzuheben, weil die Besonderheit des „Tuljak“, der Beginn seines Nachzeilenpaares (8 6, 5 3), auch an derselben Stelle eines Reigenliedes vorkommt, das bei der schwedischen Bevölkerung in Nyland (Finnland) aufgezeichnet worden ist (Nyland III—IV, Nr. 381). Späten schwedischen Einfluss auf Nordestland beweisen zwar einige Bezeichnungen für Tänze: „Vingerpolka“ (‘Fingerpolka’), „Hoppa stilla“ u. a. Doch ist auch eine entgegengesetzte Richtung bei der Wanderung von Tänzen festzustellen. So ist ein in Finnland allgemeiner Polka unter der Benennung „Viron polkka“ (‘Estnischer Polka’) bekannt — diesen Tanz, „Polka“ benannt, habe ich auch in Kuusalu aufgezeichnet (Ms. Nr. 499) — und in dem wichtigen Vorzeilenpaar verläuft die melodische Bewegung gerade: 15, 53. In denselben Kuusalu-Aufzeichnungen findet sich zufällig auch eine Tanzmelodie (Ms. Nr. 529), deren Nachzeilenpaar 85, 53 beginnt (vgl. „Tuljak“). Meinerseits halte ich also dafür, dass die Entstehung des „Tuljak“ auf der Grundlage der estnischen Runenmelodie wahrscheinlich ist. Zur Beleuchtung dieser Frage dürfte sich weiteres Material im Eesti Rahvaluule Arhiiv finden.

In Finnland ist das Reigenlied „Tyttö (poika) suruissansa kadonneesta ystävästä“ (‘Das Mädchen [der Bursche] betrauert seinen verlorenen Freund’) sehr landläufig gewesen. Bei seiner Melodie ist das erste Zeilenpaar eine evidente Entsprechung der Melodie des Ritvalaer Helkaliedes (s. Suomen kansan sävelmiä II, Laulusävelmiä, Nr. 69, 70, 74, 78—9, 82, 103, 4639, 4644—5, 4647—8, 4650—2). Diese Melodie vertritt die dreiteilige Liedform, d. h. dem Zeilenpaar  $a + b$  folgt repetiertes  $c + d$ , wonach von neuem  $a + b$  als wiederholtes Zeilenpaar erscheint ( $c: 6\ 6, 6\ 5$   $d: 4\ 4, 4\ 3$ ). Schon dieser entwickelte, in den finnischen sog. Rekieliedern (Gassenhauern) selten zutage tretende Formenbau weist darauf hin, dass eine verhältnismässig späte Entlehnung aus dem Westen in Frage kommt. Das beweist auch die einer Melodie (Nr. 69) beigegefügte Bemerkung eines Aufzeichners, dass die Worte „schwedisch“ seien.



Wo ist der Ursprung der fraglichen, sich den alten finnisch-estnischen Runen anlehrenden Melodie zu suchen? Die Entscheidung wird leichter, wenn man die Anfangszeilen des langsamen Teiles der sog. Paukenschlag-Symphonie von Joseph H a y d n in Erinnerung bringt:

a: 1 3, 5 3 b: 4 2, VII V.

Der Komponist hat sich eine alte deutsche Kinderliedmelodie zum Thema genommen, die einen der von B ö h m e klassifizierten allgemeinen Melodietypen darstellt (Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. LV). Schon A r m a s L a u n i s hat zur Melodie der Helkalieder von R i t v a l a bemerkt: „ihr entsprechende Melodien waren, nach den Angaben von Erk-Böhme zu urteilen, im Mittelalter in Deutschland allgemein bekannt, und es ist ziemlich wahrscheinlich, dass die Melodie schon damals auch in Finnland bekannt geworden ist.“ (Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien, 114.) Indem ich mich diesem Standpunkt anschliesse, möchte ich annehmen, dass der fragliche Typ auch nach Estland direkt aus dem Ursprungsland gelangt ist. Den frühen deutschen Einfluss auch auf andere Ostseeländer als Estland und Finnland erweist noch nachdrücklicher eine andere in den Kinderliedern und -spielen allgemein übliche Melodie, in deren wichtigem zweitem Takt wiederum die charakteristische Kadenz  $5 > 3$  erscheint, deren erstem Takt jedoch die Bewegung  $5 > 6$  typisch ist (z. B. Ringel, ringel, Reihe: 5 6, 5 3). Indem ich auf diese Frage hier nicht näher eingehe, möchte ich zum Schluss noch bemerken, dass das spezifische Merkmal der im Obigen behandelten Melodiebeispiele, die Terzkadenz in Dur ( $5 > 3$ ), die ja auch für die deutschen Volksmelodien kennzeichnend ist, allgemein ebenso in der das Deutschtum vertretenden klassischen Kunstmusik erscheint.

#### Ritvala Helkalaulude ja „Tuljaku“ viisid.

Autor ühendab selles kirjutises Ritvala helkalaulude viisi „Tuljaku“ omaga ning leiab mõlemad põlvnevat teatud saksa lastelaulu-viisist, mida ka Joseph H a y d n oma nn. Paukenschlag-sümfoonia teemana on kasutanud. Laenamaine võis eestlastel ja soomlastel toimuda paralleelselt.