

Ulrich Morgenstern

Die Musik der Skobari



Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler
Volksmusik im Gebiet Pskov (Nordwestrußland)

Band 1

 Cuvillier Verlag Göttingen

Ulrich Morgenstern

Die Musik der Skobari

Ulrich Morgenstern

Die Musik der Skobari

Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler

Volksmusik im Gebiet Pskov

(Nordwestrußland)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2007

978-3-86727-402-9

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2007

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2007

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86727-402-9

*Meinen Eltern,
Hans und Gisela Morgenstern*

Vorwort

Russen und Deutsche verbindet seit Jahrhunderten ein intensives wechselseitiges Interesse. Die Möglichkeiten für den geistigen Austausch beider Seiten, der selbst in den schlimmsten Zeiten des Zweiten Weltkriegs nie ganz unterbrochen wurde, sind heute günstiger denn je. Gleichwohl treffen wir immer noch häufig auf fest verankerte Klischeevorstellungen und größte Wissenslücken, insbesondere auf deutscher Seite. Wenn eine der landläufigen Vorstellungen über Rußland zutreffen mag, so ist es das Eingeständnis, daß dieses gewaltige Land in seiner Geschichte, wie auch in der Gegenwart, eine Vielzahl von inneren Widersprüchen in sich vereint.

Ein tieferes Verständnis der russischen Kultur ist undenkbar ohne die Auseinandersetzung mit der traditionellen Lebensweise und Mentalität des Bauerntums, welches bis in die jüngere Vergangenheit den überwiegenden Teil der Bevölkerung Rußlands ausmachte. Gerade dieser schillernde Gegenstand jedoch verleitete auswärtige Beobachter seit jeher zu einer mithin höchst selektiven Betrachtungsweise, der es vornehmlich um die Bestätigung der jeweiligen ideologischen Prämissen zu tun war – Verfechter eines westeuropäischen Überlegenheitsdenkens sahen das russische Dorf als einen Hort schierer Barbarei, Romantiker und Monarchisten erblickten glückliche Bauern, die sich ergeben in die gottgewollte Ordnung fügen, Liberale glaubten dagegen, uneingeschränkt von einer Sklavenhaltergesellschaft sprechen zu können, Marxisten schließlich fanden, je nach politischer Zweckmäßigkeit, bald (potentiell) glühende Revolutionäre, bald abermals rückständige Barbaren vor.

Der Alltag des russischen Dorfes war und ist teils immer noch geprägt von einem ständigen Ringen mit der Natur, dessen Härten für den modernen Stadtbewohner nicht mehr nachzuvollziehen sind. Sie haben wenig gemein mit jener beschaulichen Idylle, welche sich manches romantische Gemüt aus sicherer räumlicher – oder zumindest aus zeitlicher Distanz ausmalt. Nichtsdestoweniger kann die Auseinandersetzung mit traditionellen Kulturen auch jene populäre, aber einseitige Sichtweise zurechtrücken, nach der die Lebensweise des „vormodernen“ Menschen sich auf ein passives Hinnehmen feststehender Verhaltensmuster beschränke, die der Entfal-

tung des Individuums nur sehr begrenzten Raum ließe. Zuletzt dürfen die kulturellen Lebensäußerungen in traditionell geprägten Gemeinschaften auch nicht ausschließlich auf eine Kompensation der harten Daseinsbedingungen reduziert werden. Eine solche Haltung ist letztlich einer materialistischen Ideologie geschuldet, welche die geistige Selbstvergewisserung der Gemeinschaft und auch die künstlerischen Regungen des einzelnen als potentielle Hindernisse bei der klassenkämpferischer Überwindung aller irdischen Unbill auffaßt.

Es ist bekannt, daß das Bauerntum bedeutenden Klassikern der russischen Musik, Literatur und Kunst entscheidende geistige Impulse vermittelt hat. Gerade weil solche Begegnungen seit jeher von Mißverständnissen und Projektionen begleitet sein konnten, ist es lohnend, die Kultur des russischen Dorfes aus der Nähe zu betrachten. Es ist dies zweifellos eine Welt, in der der Mensch nicht nur das Bedürfnis, sondern auch vielfältigste Möglichkeiten hatte, sich künstlerisch zu verwirklichen und seine alltägliche Umgebung, seine Sprache und auch seine Musik ästhetisch zu erleben und selbst schöpferisch zu formen. Wir haben es nicht nur – und vielleicht nicht so sehr – mit einer Flucht aus dem Alltag zu tun, sondern mit seiner ästhetischen Durchdringung. Dies ist durchaus keine verklärende Idealisierung, sondern die Anerkennung einer kulturanthropologischen Realität.

Die vorliegende Untersuchung entstand als Ergebnis mehrerer Studien- und Feldforschungsaufenthalte in St. Petersburg und im Gebiet Pskov von 1995 bis 1998. Es ist mir nicht möglich, an dieser Stelle all diejenigen zu erwähnen, die mir bei meiner Arbeit mit Rat und Tat zur Seite standen. Mein besonderer Dank gilt jedoch dem Betreuer des Dissertationsvorhabens, Prof. Dr. Albrecht Schneider, der den Fortgang der Arbeit über den langen Zeitraum ihrer Abfassung mit Wohlwollen und mit viel Geduld begleitet hat. Seine so kritischen wie anregenden Stellungnahmen waren für mich von größtem Nutzen. Ebenso habe ich Prof. Dr. Oskár Elschek zu danken, der wesentliche Passagen des Textes durchgesehen hat und der freundlicherweise bereit war, zahlreiche für mich wichtige methodische Fragen in seinem gastfreien Haus in Bratislava eingehend mit mir zu besprechen.

Der Universität Hamburg bin ich für die Gewährung eines zweijährigen Doktorandenstipendiums vom August 1994 bis Juli 1996 zum Dank verpflichtet. Ohne diese Förderung – insbesondere im Hinblick auf die mit dem Stipendium verbundene Unterstützung der Auslandsreisen durch den

Deutschen Akademischen Austauschdienst – wäre das Forschungsvorhaben nicht durchzuführen gewesen.

Mein Dank gilt auch den vielen Fachkollegen in St. Petersburg, die mit Interesse und mit zahlreichen Anregungen die Entstehung der Arbeit mitverfolgt haben. Ich nenne vor allem die Volkskundlerin und Schülerin Vladimir Propps, Dr. Larisa Michajlovna Ivleva (1944–1995), deren frühes Hinscheiden einen schmerzhaften Verlust für die Petersburger Fachwelt in wissenschaftlicher nicht weniger wie in menschlicher Hinsicht bedeutete. Vor dem Beginn meiner eigenen Feldforschungen im Gebiet Pskov hatte ich vielfach Gelegenheit, Larisa Ivleva auf ihren Forschungsreisen in den Gebieten von Rjazan' und Archangel'sk zu begleiten. Den Wert dieser Erfahrungen für die spätere Forschungsarbeit kann ich nicht hoch genug einschätzen. Nicht weniger wertvoll war die Zusammenarbeit mit dem Ethnomusikologen und Musiker Dr. Aleksandr Vadimovič Romodin und auch mit den Mitgliedern des von ihm geleiteten Ensembles „Studio St. Petersburg“. Ihm verdanke ich meine ersten Feldforschungserfahrungen im südlichen Teil des Pskover Gebiets im Jahre 1989, später auch im Kreis Porchov. Auch Aleksandr Romodin bin ich für die Heranführung an die Möglichkeiten und Methoden der Feldforschung im heutigen Rußland zu großem Dank verpflichtet, wie auch für einen langen und intensiven Gedankenaustausch zu den unterschiedlichsten Aspekten der traditionellen Kultur.

Herrn Prof. Dr. Aleksandr Sergeevič Gerd von der Philologischen Fakultät der Universität St. Petersburg bin ich für nützliche Hinweise und umfangreiche bibliographische Angaben auf dem Gebiet der historischen Dialektologie und der Siedlungsgeschichte dankbar. Professor Gerd ermöglichte mir auch den Zugang zu der für das Thema ausgesprochen ergiebigen Kartei des Pskover Regionalwörterbuchs an der Philologischen Fakultät.

Herrn Dr. Andreas Meyer, Hamburg, danke ich für die kritische Durchsicht wesentlicher Teile des Textes und zahlreiche hilfreiche Anmerkungen. Der Hamburger Komponist Evgeny Roytman leistete umfangreiche Unterstützung bei der Gestaltung und Redigierung der Notenbeispiele. Dr. Andreas Lohmann, Hamburg war mir bei der Digitalisierung der Videoaufnahmen für die Abbildungen im Anhang behilflich.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meinen Gewährsleuten, den Musikern und Sängerinnen der Pskover Dörfer, für ihre Bereitschaft, sich – oftmals nach schwerem Tagewerk – Zeit zu nehmen für meine ausführli-

chen und mithin ermüdenden Fragen, für ihre außergewöhnliche Gastfreundschaft und die eindrucksvollen musikalischen Darbietungen. Auch zahlreichen Kulturbeauftragten bin ich für manche organisatorische Hilfestellung sowie für Hinweise auf besonders herausragende Musiker zum Dank verpflichtet. Stellvertretend für sie sei hier Anatolij Aleksandrovič Alekseev vom Kulturamt der Stadt Ostrov genannt.

Schließlich danke ich meinen Eltern, die das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit über lange Strecken nicht alleine mit ihren guten Wünschen unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	15
I. 1	Forschungsgegenstand und Zielsetzung	15
I. 2	Zum Stand der Forschung	18
I. 3	Methodische Vorüberlegungen	21
I. 3.1	Ausgangspunkte ethnomusikologischer Forschung	21
I. 3.2	Gestalt und Form (zur Frage der Typologie)	23
I. 3.3	Spiel und Konstruktion	30
I. 3.4	Die Repertoireanalyse	30
I. 3.5	Die musikalische Strukturanalyse	31
I. 3.6	Zur Transkription	41
I. 3.7	Die funktionale Dimension der Instrumentalmusik	44
I. 3.8	Volksterminologie und traditionelle Musikauffassung	45
I. 4	Die Quellen zur instrumentalen Volksmusik im Pskover Kerngebiet	47
I. 4.1	Archäologische Quellen	47
I. 4.2	Rezente organographische Quellen	47
I. 4.3	Ikonographische Quellen	47
I. 4.4	Schriftliche Quellen	48
I. 4.5	Phonographische Quellen	49
I. 4.6	Die Feldforschungen 1995–1998	50
I. 5.	Aufbau der Arbeit	55
II	Das Forschungsgebiet	58
II. 1	Allgemeines zum Gebiet Pskov	58
II. 2	Geschichtlicher Rückblick	59
II. 3	Abgrenzung des Pskover Kerngebiets	64

III	Allgemeines zur instrumentalen Volksmusik der Skobari	68
III. 1	Das Instrumentarium	68
III. 1.1	Idiophone und Membranophone	68
III. 1.2	Chordophone	69
III. 1.2.1	Flügel förmige Gusli	69
III. 1.2.2	Balalaika	86
III. 1.2.3	Gudok	107
III. 1.2.4	Geige	110
III. 1.2.5	Gitarre und Mandoline	114
III. 1.3	Aerophone	114
III. 1.3.1	Handharmonika	114
III. 1.3.1.1	Russische Stimmung (<i>Tal'janka</i>)	115
III. 1.3.1.2	Deutsche Stimmung	118
III. 1.3.1.3	Chromka	119
III. 1.3.2	Kernspaltflöte (<i>Svirel', Dudočka</i>)	122
III. 1.3.3	Klarinetten	124
III. 1.3.3.1	Einzelklarinetten (<i>Žalejka, Rog, Rožok, Svirel'ka, Svireločka, Dudka</i>)	124
III. 1.3.3.2	Doppelklarinetten	131
III. 1.3.3.3	Sackpfeife (<i>Duda</i>)	132
III. 1.3.4	Trompeten	133
III. 1.4	Mouth music (<i>igra pod jazyk</i>)	133
III. 2	Instrumentale Ensemblebildung	135
III. 3	Die wichtigsten Funktionsbereiche instrumentaler Musikpraxis	137
III. 3.1	Dorffeste	138
III. 3.2	Tanzabende	155
III. 3.3	Spinnabende	158
III. 4	Die Musiker	163

III. 4.1	Der Lernprozeß	167
III. 4.1	Zur Frage der professionellen Musikausübung	177
III. 5	Volksterminologie und traditionelle Musikauffassung	179
III. 5.1	Klangideale und allgemeine Ausdrucksqualitäten	179
III. 5.2	Musikalische Strukturelemente.....	182
III. 5.3	Struktur des Repertoires	187
III. 5.4	Ensemblepraxis.....	189
III. 6	Das Repertoire	191
III. 6.1	Ältere Formen.....	193
III. 6.1.1	<i>Pod pesni</i> (Liedbegleitung)	194
III. 6.1.1.1	<i>Novorževskaja</i>	195
III. 6.1.1.2	<i>Porchovskaja (Milaška)</i>	208
III. 6.1.1.3	<i>Gorbatogo</i>	223
III. 6.1.1.4	Weitere Formen der Gattung <i>pod pesni</i>	251
III. 6.1.2	<i>Pod pljasku</i> (Begleitung von Einzeltänzen).....	256
III. 6.1.2.1	<i>Russkogo (Barynja)</i>	257
III. 6.1.2.2	<i>Kamarinskaja</i>	269
III. 6.1.2.3	<i>Rešeticha</i>	270
III. 6.1.2.4	Weitere Formen der Gattung <i>pod pljasku</i>	272
III. 6.1.3	<i>Chorovod</i> (Reigen)	273
III. 6.2	Neuere Formen	275
III. 6.2.1	<i>Pripevki</i>	275
III. 6.2.1.1	<i>Sumeckaja</i>	276
III. 6.1.1.2	<i>Kolotuška</i>	296
III. 6.2.2	<i>Pljaski</i>	298
III. 6.2.2.1	<i>Stradanija</i>	298
III. 6.2.2.2	<i>Cyganočka</i>	299
III. 6.2.3	Paartänze (<i>tancy</i>)	300

IV	Grundlegende musikalische Gestaltungsprinzipien	302
IV. 1	Allgemeine Formgestaltung und Tektonik	302
IV. 2	Tonalität	305
IV. 3	Melodiegestaltung	307
IV. 4	Rhythmik und Metrik	311
IV. 5	Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart	314
IV. 6	Mehrstimmigkeit	316
IV. 6.1	Instrumentale Mehrstimmigkeit	317
IV. 6.1.1	Borduntechniken	317
IV. 6.1.2	Polyphonie.....	318
IV. 6.1.3	Akkordische Stile	320
IV. 6.2	Instrumental-vokale Mehrstimmigkeit	321
IV. 6.2.1	Polyphonie	321
IV. 6.2.1.1	Synchrone Polyphonie.....	321
IV. 6.2.1.2	Asynchrone Polyphonie	322
IV. 6.3	Vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit	324
IV. 6.3.1	Heterophonie	325
IV. 6.3.2	Akkordisch-homophoner Stil.....	325
IV. 7	Harmonik.....	326
IV. 8	Funktionsgebundene Ausdrucksqualitäten	330
IV. 9	Mentale Virtuosität	335
IV. 10	Zur Ethik des musikalischen Vortrags	337
V	Historisch-genetische Aspekte	338
V. 1	Methodische Vorbemerkungen	338
V. 2	Zu den Wurzeln der Instrumentaltradition von Pskov (Hypothesen)	340
V. 2.1	Das Nachwirken der altrussischen Spielmannstradition ...	341
V. 2.2	Reigentanz und Instrumentalrepertoire	347
V. 2.3	Totenklage und Instrumentalklang	349

V. 2.4	Faustkampf und <i>igra pod draku</i>	353
V. 2.5	Gusli und Balalaika	359
V. 2.6	Gudok und Geige	361
V. 2.7	Sackpfeife, Doppelžalejka und Handharmonika	364
VI	Ausblick	370
VI. 1	Perspektiven der skobarischen Instrumentaltradition	370
VI. 2	Revival – künstlerische Herausforderung oder nationale Wiedergeburt?	371
VI. 3	Perspektiven zukünftiger Forschungen	372
VII	Literaturverzeichnis	375

I Einleitung

I. 1 Forschungsgegenstand und Zielsetzung

Wenn in der vorliegenden Arbeit von instrumentaler Volksmusik die Rede ist, so beziehe ich mich, wie bereits an anderer Stelle (Morgenstern 1995), auf die von Oskár Elsček vorgeschlagene Begriffsbestimmung, derzufolge sie „alle Gattungen und Formen der Instrumentalmusik, welche in ihrer Funktion und Stil mit der Kulturtradition und den ästhetischen Normen der Dorfgemeinschaft in Einklang stehen“ (Elsček 1982: 13) umfaßt. Die Beschränkung auf die dörfliche Musikpraxis ignoriert keineswegs die Problematik der Begriffe Volkslied/Volksmusik oder die Ausweitung des Spektrums ethnomusikologischer Forschung der letzten Jahrzehnte. Sie ist in erster Linie dem Vorhandensein einer stilistisch und funktional hochspezifischen, aber weitgehend unerforschten dörflichen Musikpraxis geschuldet, nicht zuletzt aber auch dem Fehlen einer eigenständigen schriftlosen Instrumentalmusik urbaner Herkunft im russischen Nordosten. In historischer Perspektive soll jedoch, wo die schwierige Quellenlage dies zuläßt, die in der Vergangenheit auch in den Zentren stark ausgeprägte professionelle Musikpraxis der Spielleute (Skomorochen) und ihrer möglichen Nachfahren mit berücksichtigt werden. Im Hinblick auf das Repertoire schließt die Untersuchung neben rein instrumentalen auch instrumental begleitete und insbesondere instrumental-vokale Formen (Bojko) mit ein, also diejenigen, bei denen der Instrumentalpart gegenüber dem Gesang eine dominierende Stellung einnimmt. Besonderes Gewicht liegt auf solchen, teils nur noch schlecht erhaltenen Instrumentalformen und Stilrichtungen, die von den Gewährsleuten als alt angesehen werden. Häufig sind dies zugleich die Formen mit höherer lokaler Diversität, stärkeren funktionalen Bindungen und anspruchsvolleren Mitteln der musikalischen Gestaltung.

Es leuchtet ein, daß ein so komplexer Forschungsgegenstand unterschiedliche organologische, stilanalytische, ethnologische, musikpsychologische und andere Aspekte beinhaltet, von denen jeder ausreichend Stoff für eine eigene monographische Abhandlung bieten könnte, die jedoch letztlich nur in ihrem wechselseitigen Zusammenhang zu begreifen sind.

Das geeignetste Feld für eine Untersuchung in diesem Sinne wäre eine Regionaltradition, an der die instrumentale Musikpraxis in ihrer unmittelbaren Wirkungsweise beobachtet werden könnte. Aufgrund des äußerst kritischen Erhaltungszustandes der traditionellen Dorfkultur in Rußland kann diese jedoch in aller Regel nur noch postfunktional untersucht werden, indem Erinnerungen und Fähigkeiten der Gewährsleute durch das bewußte Zutun des Feldforschers aktiviert, mithin auch reaktiviert werden. Gerade dieser wenig erfreuliche Umstand spricht für die aktuelle Notwendigkeit musikologischer Regionalstudien. Leider fehlen solche auf dem Gebiet der russischen Ethnoorganologie nahezu vollständig.¹

Das Gebiet von Pskov erscheint für ein solches Unterfangen aus mehreren Gründen besonders günstig. Vor allem gilt dies für jene Zone, welche nach archäologischen, ethnographischen und ethnolinguistischen Befunden sich immer mehr als *Pskover Kerngebiet* (*pskovskoe jadro*, nach A. Gerd) hervorhebt. Sie verfügt zum einen über ein vielfältiges Instrumentarium und zum anderen über ein reiches und sowohl in geographischer wie auch in funktionaler Hinsicht hochdifferenziertes Repertoire. Zudem kommt in dieser Musiktradition dem instrumentalen Moment ein besonders hoher Stellenwert zu, auch beim Zusammenwirken von Musikern und Sängern. Stilgeschichtlich bedeutsam ist die starke und weitgehend ungebrochene Tradition des Balalaikaspiels, in welcher sich insbesondere die in Rußland fast überall ausgestorbene Bordunpraxis erhalten hat.

Innerhalb des Pskover Kerngebiets lassen sich deutlich profilierte lokale Traditionen der instrumentalen Volksmusik unterscheiden. Sie werden hier

¹ Die vorliegenden Notensammlungen zur russischen instrumentalen Volksmusik (Smirnov 1959b, 1961, 1962; Sokolov 1959, 1962; Galachov 1982, Košlev 1990) sind vornehmlich nach instrumentenspezifischen, weniger nach regionalen Kriterien angelegt. Schon aus diesem Grunde werden in ihnen die innere Strukturierung des Instrumentalrepertoires und seine funktionalen Aspekte entweder überhaupt nicht oder nur am Rande behandelt. Die Monographie von Anna Rudneva (1975) zur Tanzmusiktradition im Gebiet Kursk verbindet choreologische und instrumentenkundliche Betrachtungen, kann jedoch damit nur einen Teilbereich der traditionell für die Dorfgemeinschaft bedeutsamen Gattungen abdecken. Insbesondere in musikwissenschaftlicher Hinsicht wurde die Arbeit Rudnevas in einem kürzeren Beitrag von Tat'jana Starostina (1986) ergänzt. Die unveröffentlichte Dissertation von Jurij Bojko (1982) behandelt eingehend Instrumentarium, Repertoire und Instrumentalstil einer Lokaltradition im Petersburger Gebiet, geht jedoch nur in geringem Maße auf außermusikalische Fragen ein.

in erster Linie durch die Verbreitung des jeweils dominierenden instrumentalen Formtyps¹ definiert. Eine differenzierte Beschreibung dieser Lokaltraditionen nach ethnographischen Gesichtspunkten gehört nicht zu den Zielen der vorliegenden Arbeit. Als Aufgabe für künftige Untersuchungen wäre eine Gegenüberstellung der Grenzen des Instrumentalrepertoires innerhalb des Forschungsgebiets mit ethnographischen oder linguistischen Grenzen jedoch wünschenswert.

Die Feldforschungen wurden (mit unterschiedlicher Intensität) in den zentralen Landkreisen des Gebiets von Pskov durchgeführt. Ich hatte Gelegenheit, rund 70 Musiker aufzusuchen, einige davon mehrfach, und hierbei Ton- und Videoaufzeichnungen anzufertigen (hinzu kommen Sängerinnen und Gewährsleute, die mündliche Zeugnisse lieferten). Freilich hätte das Forschungsgebiet auch enger gefaßt werden können – ein kleineres Areal, eine Ortschaft und durchaus auch die Person eines besonders herausragenden Musikers wären eine eigene Untersuchung wert gewesen. In diesem Fall hätten die jeweiligen lokalen und personalen Stile sowie die Psychologie und Terminologie des schöpferischen Prozesses eingehender berücksichtigt werden können. Im Hinblick auf den ungünstigen Forschungsstand zur instrumentalen Volksmusik erschien jedoch ein Überblick über eine größere Region und über die geographische Differenzierung des Repertoires in den einzelnen Lokaltraditionen sinnvoller. Umgekehrt wäre es ebenso denkbar gewesen, die Forschungen auf einen weiteren geographischen Raum, etwa auf das gesamte Gebiet von Pskov, auszuweiten. Hierdurch hätte eine größere Zahl von musikalischen Formtypen, möglicherweise auch von Instrumententypen, erfaßt und in ihrer geographischen Verbreitung dargestellt werden können. Gleichzeitig hätten jedoch bei einer solchen Vorgehensweise der ethnographische Aspekt, die außermusikalischen Funktionszusammenhänge und die ganze Problematik des musikalischen Denkens in einer Weise vernachlässigt werden müssen, wie dies für eine ethnomusikologische Studie heute nicht mehr zu vertreten ist. So ist diese Arbeit als notwendiger Kompromiß im Spannungsfeld zwischen den komplementären Arbeitsfeldern des Faches zu verstehen.

¹ Zum Begriff des Formtyps s. S. 26f.

I. 2 Zum Stand der Forschung¹

Die Traditionen der instrumentalen Volksmusik des Pskover Gebiets sind bislang noch nicht Gegenstand eigener folkloristischer² oder ethnomusikologischer Untersuchungen gewesen. Gänzlich fehlen die Instrumentalgattungen in der Sammlung von I. D. Fridrich (1936), welche die Folklore der russischen Bevölkerungsgruppen Lettlands dokumentiert (Teile der von Fridrich erforschten Region gehören heute zu den Landkreisen Pytalovo und Ostrov des Pskover Gebiets). In der Sammlung der deutschrussischen Forscherin Elsa Mahler, die in der Gegend von Pečora entstand (1951), bleibt die instrumentale Musikpraxis weitestgehend unberücksichtigt. Die vorliegenden Notensammlungen zu der Flügelzither Gusli³ sowie zur Balalaika (Sokolov 1959, 1962) entstammen weitestgehend dem zum nordrussischen Sprach- und Kulturraum gehörenden Kreis Gdov (ehemals Gouvernement St. Petersburg) und liegen damit außerhalb des Pskover Kerngebiets.

Seit Mitte der fünfziger Jahre wurden überall in Rußland intensive und, dank der Einführung des Tonbandgeräts, ausgesprochen ertragreiche regionale Feldforschungen eingeleitet, bei welchen die instrumentalen Volksmusikgattungen jedoch – zumindest in den jeweiligen Publikationen – kaum

¹ Ende 2002 erschien zum elfhundertsten Jubiläum der ersten Erwähnung der Stadt Pskov der von Anatolij Mechnecov herausgegebene Doppelband *Narodnaja tradicionnaja kul'tura* (Traditionelle Volkskultur), der höchstwahrscheinlich auch Ausführungen zur Instrumentalmusik enthält. Diese auch in Rußland nicht im Handel erhältliche Publikation war mir leider vor Abschluß der vorliegenden Arbeit nicht zugänglich und muß daher an anderer Stelle berücksichtigt werden.

² Der Begriff der Folklore und der Folkloristik wird, soweit er in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, im Sinne der russischen Forschung verstanden. Er bezieht sich also auf die mündlich überlieferte Musik und Dichtung, nicht auf Phänomene des Folklorismus. Seit einigen Jahren setzt sich in der russischen Volksmusikforschung immer mehr der Begriff der Ethnomusikologie gegenüber dem der Folkloristik durch, ohne daß dies in jedem Fall mit einer erkennbaren konzeptionellen Umorientierung einherginge, also einer Verlagerung des Schwerpunkts von der eher philologischen auf eine kulturanthropologische Betrachtung.

³ Wenn russische Instrumentenbezeichnungen in der wissenschaftlichen Transliteration, jedoch nicht klein und kursiv wiedergegeben werden, so geschieht dies, um die Einheitlichkeit des Schriftbildes im Hinblick auf die am häufigsten auftretenden und auch im Deutschen geläufigen Bezeichnungen (Balalaika, Harmonika) zu wahren.

berücksichtigt wurden. Eine seltene Ausnahme stellt die 1966 erschienene, klassisch zu nennende Sammlung *Volkslieder des Gebiets von Pskov* von Natalija Kotikova (1906–1981) dar, bei der rund 17% der Transkriptionen instrumentale oder instrumental-vokale Formen ausmachen. Es ist daher sehr zu bedauern, daß sich deren Kommentierung lediglich auf die notwendigen Angaben zu den entsprechenden Tonaufzeichnungen beschränkt – umso mehr, da die Sammlerin durch ihre jahrzehntelange Feldforschungstätigkeit als eine der besten Kennerinnen der Pskover Volksmusiktraditionen gelten kann.

Im Moskauer Musikpädagogischen Gnessin-Institut (heute: Gnessin-Musikakademie) wurde 1975 eine Diplomarbeit F. I. Andreevs zum Thema *Instrumentalstücke des Gebiets Pskov* angenommen. Einige Auszüge hieraus sind in der von dem Moskauer Forscher Aleksandr Banin (1997) vorgelegten zusammenfassenden Arbeit zur instrumentalen Volksmusik Rußlands wiedergegeben. Sie umfassen neben Hinweisen auf die Geigentradition im weißrussischen Grenzgebiet auch wertvolles Material zu der in keiner Veröffentlichung erwähnten, stilgeschichtlich jedoch überaus bedeutsamen Doppelžalejka.

1981 begann die musikalisch-ethnographische Abteilung des Leningrader Konservatoriums unter Leitung von Anatolij Mechnecov eine umfangreiche Sammeltätigkeit im Pskover Gebiet, bei der gerade auch den instrumentalen Traditionen besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Als bedeutender Erfolg kann die Wiederentdeckung der Guslitradiation angesehen werden, zu welcher einige Tonaufzeichnungen veröffentlicht wurden (Mechnecov 1985, auch 1987a, 1987b). In diesen Publikationen fehlt jedoch eine entsprechende wissenschaftliche Dokumentation, weswegen die Äußerungen über die Archaizität der vorgefundenen Tradition einigermaßen spekulativ anmuten. Ähnliches gilt auch für einen kurzen Beitrag von Galina Lobkova (1985), mit dem angesichts der ungünstigen Quellenlage recht kühnen Titel *Das Guslispiel des Alten Rußland*. Zur Untauglichkeit dieses Rekonstruktionsversuchs habe ich mich bereits an anderer Stelle geäußert (Morgenstern 1995: 24–26).

Wertvolle Tonaufnahmen von instrumentaler und instrumental-vokaler Musik enthalten zwei weitere Schallplatten aus der Sammlung des Petersburger Konservatoriums (Mechnecov 1987a, 1987b), die auch einige Anmerkungen zur traditionellen Musikpraxis des Pskover Gebiets mit einschließen. Leider fehlt auf diesen jedoch jeder nähere Verweis auf die

örtliche Herkunft der Aufnahmen, was im Hinblick auf die ethnokulturelle Heterogenität der *Pskovskaja oblast'* (also des Verwaltungsgebiets von Pskov) ihren dokumentarischen Wert einschränkt. Im Gegensatz hierzu ist die von Mechnecov herausgegebene Sammlung *Lieder des Pskover Landes* (Erste Folge: *Rituelle Lieder des Jahresbrauchtums*, 1989) mit ausführlichen ethnographischen Kommentaren versehen. Aufgrund der Spezifik dieser Gattungen ist hier die Instrumentalmusik allerdings nicht vertreten.

Neben den Feldforschungen des Petersburger Konservatoriums im Pskover Kerngebiet sind auch die des *Instituts für die Geschichte der Künste* (St. Petersburg) zu erwähnen. Hier waren es besonders Viktor Lapin und Aleksandr Romodin, die wertvolles Material zur Instrumentalmusik gesammelt haben.

Zusammenfassende ethnographische Darstellungen zur traditionellen Kultur des Pskover Gebiets fehlen bislang völlig. Spezielle Untersuchungen zu einigen ihrer Teilaspekte sind selten, vor allem die vor einiger Zeit erschienene Monographie Galina Lobkovas (2000) zum Erntebrauchtum ist hier zu nennen. Dagegen liegen zur Ethnohistorie und Siedlungsgeschichte des russischen Nordwestens zahlreiche Untersuchungen mit zum Teil recht konträren Interpretationen vor (Laul 1971; Sedov 1974, Bulkin/Dubov/Lebedev 1978, Mačinskij 1986; Gerd/Lebedev 1991), die für das uns interessierende Areal von größter Wichtigkeit sind. Im Zusammenhang mit ethnohistorischen Fragestellungen sind auch die detaillierten Kartierungen unterschiedlicher ethnographischer Phänomene von Izabella Šangina (2001) und T. Zimina (2001) zu verstehen. In dialektologischer und ethnolinguistischer Hinsicht darf das Pskover Gebiet als eine der am besten erforschten Regionen Rußlands angesehen werden, was in erster Linie der Sammel- und Forschungstätigkeit der Philologischen Fakultät der Petersburger Universität zu verdanken ist. Das von B. A. Larin initiierte *Pskover Gebietswörterbuch mit historischen Angaben (Pskovskij oblastnoj slovar' s istoričeskimi dannymi*, seit 1967, im folgenden POS) ist nicht nur eine lexikographische Pionierleistung, sondern auch als volkskundliche Quellensammlung ausgesprochen ergiebig. Dankenswerterweise gestatteten mir die Mitarbeiter der Philologischen Fakultät den Zugang zu dessen Kartei (im folgenden: POS-K), welche die Zahl der veröffentlichten Nachweise um ein mehrfaches übertrifft.

I. 3 Methodische Vorüberlegungen

I. 3.1 Ausgangspunkte ethnomusikologischer Forschung

Bäuerliche Kultur und traditionelle Musik sind seit jeher einer gewissen ästhetischen Geringschätzung aus der Sicht der höheren Gesellschaftsschichten, aber ebenso der Gefahr ideologischer Vereinnahmung aus unterschiedlichsten Motiven ausgesetzt. Diese kann sich durch eine distanzlose Verklärung des „Volkstümlichen“ äußern, bis hin zu einer Blut- und Bodenideologie, oder auch häufig durch die einer anti-elitären, sozialromantischen Haltung entsprungene Identifikation mit der Kultur der „einfachen Leute“, denen vermeintlich ein verfeinerter ästhetischer Anspruch und künstlerische Leistung fremd sind.

Es ist ein Erfordernis der ethnomusikologischen Berufsethik, sowohl ästhetischen Fehlurteilen wie auch romantischen Idealisierungen und jeglichen ideologisch motivierten Mythenbildungen entgegenzutreten. Dies muß keineswegs bedeuten, daß der Forscher seinem Gegenstand ausschließlich mit kühler Distanz zu begegnen hätte. Er würde viel verlieren, wenn er sich in szientistischer Überheblichkeit der unmittelbaren Faszination traditioneller Musikkulturen zu entziehen versuchte. Es läßt sich nicht bestreiten, daß der schöpferische Umgang mit der Musik für so viele anerkannte Fachvertreter zum Ausgangspunkt für spätere theoretische Studien wurde. Führende russische Musikwissenschaftler und Ethnomusikologen der Vergangenheit und Gegenwart sind ihrer Ausbildung nach Musiker oder Komponisten. Der Erkenntniswert des unmittelbaren ästhetischen Erlebnisses sollte also in keinem Fall unterschätzt werden.

Noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein betrachtete die Vergleichende Musikwissenschaft unter dem Einfluß der Kulturkreislehre (Schneider 1976) die außereuropäische Musik und die europäische Volksmusik lediglich als historische „Vorstufen“ der europäischen Kunstmusik. Erst in dem Maße, in dem die Eigenständigkeit der untersuchten „Fremdkulturen“ in den Mittelpunkt rückte, stellte sich die Frage nach deren adäquater Betrachtung durch den auswärtigen Forscher. Eine Grundkonstante des ethnomusikologischen Diskurses ist die schon in Fritz Boses *Musikalischer Völkerkunde* (1953) angedeutete Unterscheidung zwischen interner und externer Perspektive. In jüngerer Zeit wurden im Zusammenhang mit

der emic/etic-Diskussion (Alvarez-Pereyre/Arom 1993, Baumann 1993) wieder verstärkt das Verhältnis von Außenbeobachtung und *native's point of view* erörtert.

Auch der russische Ethnomusikologe oder Folklorist ist aufgrund seiner sozialen Herkunft im bäuerlichen Milieu fast immer ein Außenstehender (was freilich für den ausländischen Feldforscher in ungleich stärkerem Maße gilt). Die übergroße Mehrzahl der heute in Rußland wirkenden Forscher hat erst während ihrer Ausbildung an Musikfachschule oder Konservatorium die ersten Eindrücke von der traditionellen Musikpraxis erhalten (die sowjetischen Massenmedien haben in aller Regel die bloße Existenz einer überlieferten Folkloretradition hartnäckig verschwiegen). Aus diesem Grunde ist die Berücksichtigung des *prinzipiellen Unterschieds* zwischen externer und interner Perspektive unabdingbare Voraussetzung für jede ernsthafte Beschäftigung mit der traditionellen Kultur, ganz gleich, ob diese wissenschaftlich-theoretisch ausgerichtet oder künstlerisch-praktischer Art ist, etwa im Rahmen der traditionsorientierten Revival-Bewegung, die in Rußland seit geraumer Zeit ihre Wirkung zeigt. Eine Verdrängung dieser soziokulturellen Ausgangssituation, wie sie von neo-slawophilen Traditionalisten betrieben wird, führt nicht nur zu sachlichen Fehlschlüssen, sie kann auch verheerende ideologische Konsequenzen nach sich ziehen.

Die hier umrissene perspektivische Unterscheidung soll in keiner Weise eine Gleichsetzung der internen Perspektive mit einem rein intuitiven und emotional bestimmten Zugang und der externen Perspektive mit einer rein empirisch-rationalen Betrachtung suggerieren. Zum einen sind dem traditionellen Musiker rational-analytische Überlegungen und Methoden keineswegs fremd, zum anderen sollte sich eben auch der Ethnomusikologe nicht von vornherein scheuen, dem ästhetischen Moment in seiner Betrachtung einen gebührenden Platz einzuräumen. Er hat durchaus das Recht, die Wirkung eines Musikstücks, eines Stils oder einer Gattung vor dem Hintergrund eigener ästhetischer Erfahrung zu interpretieren. Diese Interpretation sollte freilich so oft als möglich mit Belegen über die Wirkungsweise der Musik innerhalb des traditionellen Milieus, also mit der internen Perspektive, in Beziehung gesetzt werden. Dies betrifft auch die Frage nach einer Charakterisierung der spezifischen Ausdrucksqualität einer untersuchten Ausführung – auch im Hinblick auf die Transkription. In der modernen Dokumentationspraxis ist es kaum üblich, einer Transkription eine Ausdrucksbezeichnung voranzustellen. Gleichwohl erscheint dies in solchen

Fällen angemessen, in denen die Atmosphäre der Vortragssituation und insbesondere die emotionale Grundhaltung der Ausführungen eine solche Interpretation erlauben.

Die ästhetischen Betrachtungen können mithin die Frage nach der *Bewertung* eines Musikstücks oder auch eines Individualstils aufwerfen, womit wir uns einer Tabuzone der ethnomusikologischen Forschung nähern. Nachdem lange Zeit in der Musikwissenschaft wie in der musikalischen Öffentlichkeit den traditionellen europäischen und außereuropäischen Musikpraktiken ein künstlerischer Wert abgesprochen wurde, vermieden zahlreiche Forscher in ihrer als extern verstandenen Analyse jeden Ansatz einer Wertung – sei es, daß man von der vollkommenen Unvereinbarkeit externer und interner ästhetischer Kategorien überzeugt war, sei es, daß man die Tauglichkeit ästhetischer Begriffe für die untersuchte Musikkultur generell in Frage stellte.

Nun zeigen aber gerade die Äußerungen unserer Gewährsleute, daß erstens ein Anspruch an das Künstlerische der traditionellen Musikauffassung nicht fremd ist und daß zweitens nicht alle Musiker diesem Anspruch in gleichem Maße gerecht werden. Auch hier sollte sich der Forscher der ästhetischen Dimension nicht von vornherein verschließen und – wiederum unter größtmöglicher Berücksichtigung des *native's point of view* – Fragen der künstlerischen Leistung in seine Interpretation mit einbeziehen.

I. 3.2 Gestalt und Form (zur Frage der Typologie)

Ein Grundgedanke der Systematischen Musikwissenschaft ist die von Vladimir Karbusicky formulierte „Unterscheidung zwischen der konkreten *Gestalt* und der abstrakten *Form*“ (1979: 69). Sie ist besonders für die Ethnomusikologie von Bedeutung, da sie den Blick für die Vielgestaltigkeit und das schöpferische Wesen traditioneller Kulturen öffnet. Wie sich zeigen wird, sind auch dem Volksmusiker diese theoretischen Kategorien durchaus vertraut. Ihre Vermischung führt immer wieder zu unangemessenen schematischen Vereinfachungen und zu einer verzerrenden Interpretation des realen Strukturlebens, insbesondere auch in der historischen Perspektive. Wissenschaftsgeschichtlich sind sie eine Errungenschaft des ästhetischen Strukturalismus, sie werden jedoch oft auch ohne direkten Bezug auf die Prager Schule verwendet. Dies gilt nicht zuletzt auch für die

russische Wissenschaft, in der der Begriff des Strukturalismus häufig noch immer mit einem technizistischen, selbstzweckhaften Verfahren der Formanalyse verwechselt wird. In persönlichen Gesprächen mußte ich immer wieder feststellen, daß gerade solche Fachvertreter, die das dynamisch-prozessuale Element in der traditionellen Musik betonen, dieser Mißinterpretation unterliegen. Sie läßt sich (wiederum strukturalistisch) durch das etwas unglücklich gewählte Wortsymbol „Strukturalismus“ erklären, welches schon durch seinen unangenehm harten Klang und das ideologisch-autoritär wirkende Suffix *-ismus* Assoziationen mit lebloser Statik und *verkrusteten Strukturen* des Denkens weckt, die nichts mit dieser Musikauffassung gemein haben.

Der Umgang mit den Kategorien *Gestalt* und *Form* ist schon deshalb untrennbar mit der Arbeit des Ethnomusikologen verbunden, da dieser es ständig mit einer Vielzahl von Realisationen und Varianten zu tun hat, ohne daß diese sich auf eine konkret greifbare Klanggestalt zurückführen ließen, wie dies in den Variationszyklen der europäischen Kunstmusik immer noch möglich ist. Marius Schneider hat dies im Hinblick auf die Musikkulturen des Mittelmeerraums folgendermaßen ausgedrückt:

Nun gibt es auch eine Kompositionsform, in der die motivische Grundstruktur viel stärker verhüllt ist. Niemals tritt hier die führende Idee so auf, daß man sie auch nur annähernd fixieren könnte. In diesem Fall handelt es sich um ein Gestaltthema (Schneider 1963: 9).

Der von Schneider gewählte Terminus ist nicht ganz treffend, da es sich bei dieser schwer zu bestimmenden Grundstruktur streng genommen weder um eine Gestalt noch um ein Thema handelt. Geeigneter erscheint das von Kuckertz (1970) verwendete Begriffspaar *Melodiemodell – Realisation*, welches dem Spannungsverhältnis zwischen den im Bewußtsein des Musikers präsenten Strukturen und dem akustischen Resultat des schöpferischen Aktes Rechnung trägt. Wenn nun aber das kognitive Modell nicht mit einer der konkreten Realisationen gleichgesetzt werden darf (etwa durch die Postulierung einer mehr oder weniger willkürlich herausgegriffenen „Hauptvariante“), so wäre es umso weniger angemessen, es mit einer rekonstruierbaren „Urfassung“ zu verwechseln (vgl. hierzu u. a.: Brandl/Reinsch 1992: 18, 115).

In der russischen Ethnomusikologie war es vor allem Izalij Zemcovskij, der in seinem Aufsatz *Das Problem der Variante im Lichte der musikalischen Typologie* (1980) auf die oben angesprochenen Zusammenhänge aufmerksam gemacht hat:

In der Realität stellt uns die Folklore nur <Varianten> zur Verfügung, nicht aber das, was variiert wird; folglich haben wir es mit so etwas wie <Varianten ohne Thema> zu tun. (. . .) Sie sind Varianten nur im Verhältnis zueinander (. . .). Dies zwingt uns, den Schlüssel zu dem Variierbaren auf anderen Ebenen der realen Praxis der Folklore zu suchen: Es ist hierbei nötig, die soziologischen, psychophysiologischen und ästhetischen Grundlagen des Schaffens in der Folklore zu erforschen (1980: 38).

Gleichzeitig verweist Zemcovskij zu Recht auf die Notwendigkeit, zwischen ethnomusikologischer und intrakultureller Modellbildung zu unterscheiden:

Noch hat niemand bewiesen, daß die abstrakten Modelle (. . .), welche von Fachleuten und Analytikern formuliert worden sind, tatsächlich die Grundmuster [*stereotip*] des realen Bewußtseins der Träger der Folkloretradition widerspiegeln (1980: 40).

Für die textkundliche Folkloristik ist die Problematik der Variabilität eingehend von Boris Putilov behandelt worden (1994), der sich vor allem auch mit der historisch spekulativen Konzeption der „Urgestalt“ kritisch auseinandersetzt (bereits 1960: 19, vgl. Zemcovskij 1980: 44). Nichtsdestoweniger ist eine Verwechslung der Kategorien *Form* und *Gestalt* bzw. die teilweise historisierende Überbewertung einzelner Gestaltvarianten in der russischen Forschung immer noch weit verbreitet. So stellt beispielsweise Anna Rudneva einer Flötenversion der *Kamarinskaja*¹, welche durch einen ungewöhnlichen Melodieverlauf gekennzeichnet ist, eine vermeintlich „allgemein verbreitete Variante“ gegenüber (1975: 169). Diese erinnert in ihrer schematischen Sequenzfolge am ehesten an eine vereinfachte Fas-

¹ In der russischen Fachliteratur werden gemeinhin Form- und Titelbezeichnungen groß geschrieben, nicht jedoch Gattungsnamen. Dieses Prinzip wurde bei der Transliteration in der vorliegenden Arbeit beibehalten.

sung des Tanzthemas aus Glinkas bekanntem Orchesterwerk, hat jedoch mit der Melodieführung der allermeisten rezenten Instrumentalversionen, welche untereinander stark differieren, nur wenig gemein. Aleksandr Banin, der ebenfalls eine Instrumentalversion der *Kamarinskaja* untersucht hat, stellt zwar die Variabilität der vokalen Melodiebildung in Rechnung, kann sich jedoch nicht ganz von der Vorstellung einer „vokalen Primärquelle“ trennen: „als Urbild und Primärquelle dienen in den meisten uns interessierenden Fällen lokale Varianten des Liedes, die sich nicht selten wesentlich von der Primärquelle unterscheiden“ (Banin 1974: 143). Produktiver erscheint dagegen ein Verständnis der Variante (nicht nur der lokalen, sondern auch der individuellen), nach dem diese als „*der spezifische Seinsmodus* des Werks“ (Zemcovskij 1980: 40) anzusehen ist. Es sei bemerkt, daß der Werkbegriff, der in der russischen Folkloristik häufig vorkommt, von Zemcovskij zu Recht relativiert wird (1980: 7).

Auch Galina Lobkova unternimmt in dem bereits erwähnten Beitrag den Versuch, „Generalversionen“ zweier Tanzmusikformen zu konstruieren, wobei sie auch die Herangehensweise der Volksmusiker mit berücksichtigt. Die Forscherin verweist zunächst darauf, daß für den Musiker eine mental präsente und vokal realisierbare „Kernmelodie“ eine wichtige Orientierungshilfe bei der Erarbeitung von mehrstimmigen Strukturen darstellt. Dies ist eine äußerst wichtige Beobachtung, gleichwohl übersieht Lobkova dabei, daß die Vokalversionen, die gleichzeitig als Imitationen bereits vertrauter instrumentaler Spielpraktiken (*mouth music*) wie auch als Realisationen kognitiver Modelle betrachtet werden können, allenfalls für den einzelnen Musiker, nicht aber für die Tradition im ganzen verbindlich sind. In der Praxis kann ein und derselbe Formtyp durch Kernmelodien repräsentiert werden, die tonräumlich stark differieren, wie etwa in den Vokalimitationen der *Porčovskaja* (№ 40–44¹) oder der *Sumeckaja* (№ 143–45). Lobkova, die im Hinblick auf die den jeweiligen Instrumentalformen entsprechenden Liedmelodien eine erhebliche Varianz im Melodieverlauf bemerkt und dies durch eine synoptische Auflistung konkreter Transkriptionsfragmente (1985: 100) verdeutlicht, stellt diesen nun eine ebenso konkrete Kernmelodie voran, ohne über deren Herkunft Rechenschaft abzule-

¹ Mit <№> werden im Text immer die Transkriptionen im Anhang bezeichnet, während <Notenbeispiel> auf Transkriptionsfragmente im Text verweist.

gen. Dieses *motiv* (was in der Volksterminologie eher dem Gestaltbegriff entspricht) soll nun für den jeweiligen Formtyp grundlegend sein: „Das <motiv> vereinigt in sich die grundlegenden typologischen Charakteristika des Instrumentalstücks: die rhythmische Formel, die Kontur der linearen Gestalt [*intonacionnyj kontur*] und die mit diesen verbundene strukturelle Gliederung des Stücks“ (1985: 99). Eben diese integrative, *typologische* Funktion kann eine willkürlich herausgegriffene Einzelvariante niemals im Hinblick auf die gesamte Spielpraxis erfüllen. Erstaunlicherweise handelt es sich bei dem von Lobkova postulierten „*motiv*“ der *Barynja* (Tabelle 37) um eine stereotype Floskel aus dem Repertoire der „Volksorchester“ sowie der akademisch geschulten Balalaika- und Bajanspieler, die nach den veröffentlichten Ton- und Notenaufzeichnungen, einschließlich der genannten Schallplattenpublikationen des Petersburger Konservatoriums, sowie nach den mir vorliegenden Feldaufnahmen zu urteilen, für die instrumentale Spielpraxis (nicht nur im Gebiet Pskov) gänzlich untypisch ist. Es ist schon erstaunlich, wie die Klischees der sowjetischen Repräsentations- und Exportfolklore selbst im Bewußtsein erfahrener Feldforscher fortleben.

In der vorliegenden Arbeit werden formale Ordnungsbegriffe verwendet, die durch einen unterschiedlichen Abstraktionsgrad zwischen der konkreten Aufzeichnung und dem unterstellten Modell gekennzeichnet sind. Ein *Formtyp* ist durch wiederkehrende Merkmale der musikalischen Grundstruktur definiert; dies kann ein harmonisches Schema sein oder auch – zumindest streckenweise – eine mehr oder weniger stabile Abfolge von Stütztönen. Der Begriff entspricht in vielem dem des Melodietyps, deckt sich jedoch nicht ganz mit diesem, da seine realen Vertreter im Melodieverlauf stark differieren können oder auch als rein akkordische Strukturen auftreten. Grundsätzlich sind periodische und aperiodische Formtypen zu unterscheiden. Die Periode ist hierbei als ein sich als Ganzes wiederholendes Segment des musikalischen Verlaufs definiert, das eine relative Abgeschlossenheit aufweist wie etwa die Strophe in der klassischen Liedform. Die Perioden können hierbei in melischer wie in harmonischer Hinsicht voneinander abweichen, ihre Länge ist jedoch immer konstant. Eine *Variante* faßt überindividuelle strukturelle Modifikationen innerhalb eines

Formtyps zusammen.¹ Die individuelle *Version* ist immer an den jeweiligen Musiker gebunden. Ein und derselbe Musiker kann hierbei mehrere funktional oder überindividuell bestimmte Versionen eines Formtyps unterscheiden, ohne daß diese notwendigerweise mit einer der strukturell definierten Varianten korrelieren müßten. Hierhin gehören auch bewußte Entlehnungen aus dem Repertoire eines anderen Musikers. Eine *Fassung* ist durch die von einem Musiker getroffene Wahl des jeweiligen Instruments, durch dessen Stimmung oder durch das Vorhandensein oder Fehlen eines Gesangsparts definiert. Die *Realisation* entspricht der durch die Tonaufzeichnungen einmalig dokumentierten Ausführung und ist prinzipiell nicht wiederholbar.

Betrachtet man die typologischen Ansätze in der russischen Liedforschung, so fällt auf, daß in den abstrahierten Modellen der lineare Melodieverlauf nur eine untergeordnete Rolle spielt. Das vorgefundene Melodienmaterial ließ infolge seiner erheblichen tonräumlichen Streuung – sowohl der solistischen Varianten, als auch der Einzelstimmen bei realer Mehrstimmigkeit – keine Reduktion auf konstante Stütztöne zu, wie dies etwa im Rahmen des *tune-family concept* in der anglo-amerikanischen Forschung möglich ist (Cowdery 1990: 82–87). Schon Evgenija Linëva, die Begründerin der vergleichenden Liedforschung in Rußland, mußte feststellen, daß sich ihre ursprüngliche Absicht, „die Stütztöne der Melodie festzustellen und gleiche Töne, die sich regelmäßig und zur gleichen Zeit, an gleicher Stelle in allen Varianten wiederholten, zu finden“, nicht verwirklichen ließ, da „Wiederholungen vollkommen gleichartiger, gleichsam kristallisierter Melodiefiguren, welche man als unverzichtbare Kennzeichen des jeweiligen Liedes, der jeweiligen Weise, ansehen könnte, nicht zu finden sind“ (Linëva 1909: VII, vgl. auch Istomin 1985: 21).

Einige Forscher wie Kvitka, Hošovskij und Banin suchten die typologischen Gemeinsamkeiten vorzugsweise im zeitlichen Verlauf des „generalisi-

¹ Unabhängig hiervon kann sich die Bezeichnung *Variante* auch im allgemeinsprachlichen Sinne auf konkrete strukturelle Ausprägungen beziehen, etwa, wenn von rhythmischen oder melischen Varianten die Rede ist. Eine Verwechslung mit dem genannten Begriff im Sinne der Variante eines Formtyps muß in solchen Zusammenhängen jedoch ausgeschlossen sein. Außerdem wird generalisierend von unterschiedlichen instrumentalen Ausprägungen eines Formtyps als von Balalaika- oder Harmonikaversionen gesprochen.

sierten Silbenrhythmus“ (Banin 1983: 80f.). Zemcovskij (1975: 42–44.) dagegen wählt als grundlegendes typenbildendes Analyseverfahren die Prüfung der „melodischen Kompatibilität“, d. h. die Bildung konsonanter Mehrklänge bei der synchroner Projektion rhythmisch äquivalenter Melodien. (Bemerkenswerterweise wurde dieses Verfahren an den Liedern des Jahresbrauchtums entwickelt, also an einem ausgesprochen archaischen Gattungskomplex, welcher zweifellos am wenigsten einer kunstmusikalischen Beeinflussung im Sinne der westeuropäischen Funktionsharmonik ausgesetzt war.) Auch der Petersburger Forscher Michail Lobanov gründet seine Definition des Melodietyps auf die Äquivalenz der rhythmischen Grundstruktur und die quasi-harmonischen Eigenschaften der Stütztöne, welche – bei einem tonalen Zentrum e^1 oder g^1 – nach ihrer Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zu dem Akkordkomplex $e^1-g^1-h^1$ klassifiziert werden (Lobanov 1977: 19)¹. Als analytisches Verfahren wird die synchrone Projektion auch von dem Moskauer Musikwissenschaftler I. Istomin angewandt (s. hierzu auch Abschnitt I. 3.5).

Für die ethnoorganologische Forschung hat Evgenij Gippius (1936: 110) im Hinblick auf die Handharmonikamusik eine generalisierende Darstellung des Instrumentalparts durch das *harmonische Schema* vorgeschlagen, die auch von Jurij Bojko verwendet wird. Hierbei wird der harmonische Ablauf (die *harmonische Formel*) mit Hilfe von Funktionsbezeichnungen dargestellt, die in ein Taktschema eingefügt werden. Diese Formel läßt sich oft leicht aus der Baßbegleitung der Harmonika oder aus der Akkordfolge bei Balalaikastücken in der sogenannten Gitarrenstimmung ablesen. Boris Smirnov (1962: 14) hat indessen diese Konzeption, die insbesondere auf die stilbildende Rolle des Instruments abhebt, verworfen und versucht die tonalen und harmonischen Eigenheiten der Harmonikamusik mit dem Einfluß der traditionellen Liedmelodik und älterer Instrumentalformen zu erklären. Nicht ganz zu Unrecht vermißt dieser Forscher, der das Nachwirken etwa der aerophonen Hirteninstrumente in der Handharmonikatrdition noch durch eigene Feldbeobachtungen belegen konnte, die Berücksichtigung der melischen Komponente.

¹ Wenn in Lobanovs Beitrag der Hinweis auf die als klassisch anzusehende Arbeit Zemcovskijs fehlt, so ist dies wohl auf Verzögerungen bei der Drucklegung zurückzuführen.

I. 3.3 Spiel und Konstruktion

Vladimir Karbusicky hat in seinem Buch *Kosmos – Mensch – Musik* (1990: 63) im Hinblick auf den kompositorischen Schaffensprozeß und allgemeiner: auf die Interaktion zwischen dem ästhetisch aktiven Subjekt und der lebendigen Kraft des Materials (im Sinne Mukařovskis) die Gestaltungsprinzipien von *Spiel* und *Konstruktion* hervorgehoben. Das erste entspricht mehr der Improvisation und auf der mentalen Ebene der unmittelbaren Inspiration, während für das zweite mehr der bewußte Gestaltungswille und die rationale Reflexion des Schaffensprozesses kennzeichnend sind.

Beide Prinzipien haben in schriftlosen Volksmusiktraditionen ihren Platz, wobei ihre Gewichtung in den jeweiligen Kulturen, aber auch in der Persönlichkeit des einzelnen Musikers, durchaus schwanken kann. Sie sind sowohl im Hinblick auf den Lernprozeß des angehenden Instrumentalisten von Bedeutung wie auch für die Spielpraxis des erfahrenen Musikers.

I. 3.4 Die Repertoireanalyse

In der vorliegenden Untersuchung wird aus zweierlei Gründen auf eine quantitative Analyse des Repertoires verzichtet. Zum einen hängt dies mit der äußerst begrenzten Anzahl der lokalen Formtypen zusammen, die für die Pskover Tradition, aber auch für zahlreiche andere Regionaltraditionen der instrumentalen Volksmusik in Rußland kennzeichnend ist (die Anzahl zumindest derjenigen Formtypen, die bis in die zwanziger Jahre hinein in einem Dorf in Gebrauch waren, übersteigt selten drei bis fünf). Zum anderen ist die statistische Verteilung innerhalb der Gesamtheit der Tonaufnahmen wenig aussagekräftig, da diese in aller Regel nicht unter Live-Bedingungen, sondern bei eigens vereinbarten Aufnahmetermeninen entstanden sind, bei denen mitunter eine gewisse Beeinflussung des Musikers stattfand, um eine ausreichende Berücksichtigung lokaltypischer und älterer Formen, nach Möglichkeit in unterschiedlichen Versionen, zu gewährleisten.

Für die Charakterisierung der Pskover Regionaltradition ist nicht die statistische Häufigkeit der instrumentalen Formtypen von Bedeutung, sondern ihr Stellenwert in dem jeweiligen lokalen Gattungssystem und insbesondere die Frage, inwieweit es sich bei einem gespielten Stück um einen substantiellen Bestandteil der Tradition, oft mit bestimmten funktionalen

Bindungen, oder lediglich um einen späteren Import zur Bereicherung eines individuellen Repertoires handelt. In dieser Hinsicht kann gerade auch die Arbeit mit weniger versierten Musikern aufschlußreich sein, denen nur noch ein kleiner, aber für die Tradition umso wichtigerer Teil des Repertoires vertraut ist.

Kriterium für die Auswahl und die Gewichtung der jeweiligen Formtypen sind ihre regionale und lokale Spezifik, ihre geographische Verbreitung innerhalb des Forschungsgebiets und ihre Bedeutsamkeit innerhalb der jeweiligen Lokaltradition. Insgesamt werden ältere Formen ausführlicher dargestellt als Neuentwicklungen des Repertoires, zumal wenn diese überregionalen Charakter haben und bereits an anderer Stelle behandelt wurden.

Die Frage nach der gattungsmäßigen Gliederung des instrumentalen Repertoires setzt eine genauere Kenntnis der jeweiligen Funktionsbereiche voraus und wird im Abschnitt III. 6 näher behandelt.

I. 3.5 Die musikalische Strukturanalyse

Bei einigen Vertretern der europäischen Volksmusikforschung ist zuweilen eine gewisse Reserviertheit gegenüber strukturanalytischen Operationen zu spüren. Kotikova etwa nennt Fedosij Rubcov anerkennend als „überzeugten Gegner des Versuchs einer Anwendung der strukturalen Analyse in der Folklore“ (Rubcov 1973: 7). Den strukturanalytischen Ansatz sieht Kotikova hier in deutlichem Gegensatz zu Fragestellungen der Funktionsgebundenheit und Semantik. Ein Grund für diese Zurückhaltung bei der Analyse musikalischer Phänomene ist einerseits die beständige Gefahr ethnozentrischer Mißinterpretationen, welche ja auch dem kunstmusikalisch geschulten russischen Forscher unterlaufen können. In dem Unbehagen gegenüber generalisierenden Abstraktionen (vgl. Schneider 1997: 18) wird andererseits aber auch die Auffassung von dem Musikstück als einem *lebendigen Organismus* wirksam, an dem sich der Forscher nicht nach Belieben vergreifen dürfe. Jede typologische Modellbildung beruht auf einer Reduktion der individuellen Gestaltelemente zugunsten der konstanten Merkmale. Dieser zeitweilige *Abschied von den lebendigen Klanggestalten*, dem Ergebnis eines einmaligen individuellen oder gemeinschaftlichen Schaffensprozesses, kann auch von dem analysierenden Forscher durchaus schmerz-

haft erlebt werden. In der etwas makabren Metapher der „Skelettmelodie“ manifestiert sich unmittelbar dieses Versiegen der lebendigen Kraft.

ανάλυσις = Auflösung, Ende, Tod; Erlösung von etwas; Aufbruch

Wenn wir eine Musikstruktur analysieren, so unternehmen wir einen Versuch, sie in einer anderen Struktur aufzulösen (. . .). Sie geht sozusagen darin unter, sie findet hier ihr Ende, um in einem verwandelten Bild neu zu erscheinen (Karbusicky 1979: 196).

Der Erkenntniswert dieses verwandelten Bildes besteht in der Möglichkeit des Vergleichs. Diese Vorgehensweise ist nicht nur unverzichtbar für die Arbeit des Ethnomusikologen, der nach Orientierungspunkten im unermeßlichen Formenreichtum der von ihm untersuchten Musikkultur sucht, ihr kann auch innerhalb der Tradition eine hohe Bedeutung zukommen, insbesondere im Hinblick auf den Lernprozeß. Es wird sich zeigen, daß sowohl die (horizontale) Segmentanalyse wie auch der Umgang mit abstrakten Größen hier ihren Platz haben. Auch die erwähnte Metapher der Skelettmelodie ist kein rein wissenschaftliches Konzept – *skeletos* ist als lokaler Terminus der Volksmusiker auf Karpathos im griechischen Dodekanes nachgewiesen (Brandl 1995: 1701).

Die musikalische Strukturanalyse bleibt in der vorliegenden Untersuchung kein Selbstzweck; sie soll immer wieder auf die Frage bezogen werden, wie eine Musik beschaffen sein muß, damit sie bestimmte ästhetische und andere Funktionen erfüllen kann, und welches die künstlerischen Leistungen sind, die der Musiker hierbei erbringen muß. Sie soll zudem von der Frage nach den kognitiven Grundlagen der Instrumentalpraxis geleitet werden, auch wenn die analytischen Ergebnisse auf keinen Fall mit diesen gleichgesetzt werden dürfen.

Ein Schwerpunkt bei den in der vorliegenden Arbeit zu leistenden Analysen soll auf dem Verhältnis von realer und möglicherweise latent vorhandener Harmonik liegen. Wie in Abschnitt I. 3.3 bereits deutlich wurde, spielen in der russischen Volksliedforschung die vertikale Dimension und die Abstrahierung von quasi-harmonischen Klangkomplexen eine wichtige Rolle für unterschiedliche typologische Konzepte. In der Organologie werden zudem reale Akkordfolgen als Orientierungshilfe herangezogen. Die oben erwähnte Abstraktion der „harmonischen Formel“ (Gippius, Bojko)

ist für unsere Zwecke allerdings aus drei Gründen nur von begrenztem analytischen Wert: Erstens impliziert sie eine Folge vollständiger Drei- oder Vierklänge, die zwar mechanisch durch die Akkordtasten der Harmonika erzeugt werden können, deren Stufen im Bewußtsein des Musikers und in den melischen Figuren jedoch nicht von gleicher Bedeutung sein müssen; zweitens gibt diese Formel nicht über die tonräumliche Position und die quantitative Verteilung der Einzeltöne Auskunft; drittens unterscheidet sich die Pskover Instrumentaltradition von zahlreichen anderen Regionalstilen der russischen Volksmusik gerade darin, daß die häufig spürbare harmonische Bewegung hier weniger an bestimmte Funktionen gebunden ist, sondern bei relativ stabiler Position des Hauptakkords eine erhebliche Streuung von untereinander austauschbaren Nebenakkorden aufweist.

Eine differenzierte Berücksichtigung der melischen Einzelstufen finden wir in dem erwähnten Beitrag Istomins, der, offenbar unabhängig von den Arbeiten Zemcovskijs und Lobanovs, ein eigenes Verfahren der synchronen Projektion entwickelt hat.¹ Der Autor ist bemüht, eine der russischen Volksmusik als Ganzem zugrunde liegende latente Harmonik nachzuweisen. Die Projektion beschränkt sich hierbei nicht – wie bei Zemcovskij und Lobanov – auf den Formverlauf rhythmisch äquivalenter Liedstrukturen, sondern wird auch auf kleinere Segmente ausgedehnt:

Der Vergleich aller musikalischen Formelemente, den der Hörer bei deren Wahrnehmung vollzieht, wird zu einer eigenen analytischen Prozedur erhoben. Ihr Resultat ist eine Segmentgliederung (Zäsurierung), welche aufgrund von Ähnlichkeit (Harmonisierung [*garmonirovanie*]) der musikalischen Formelemente entsteht (Istomin 1985: 41).

Methodisch ist hierbei einzuwenden, daß die Kriterien für die Segmentierung in den Arbeiten Istomins unklar bleiben (hierzu auch kritisch: Banin 1983: 90) und insbesondere in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht

¹ Nichtsdestoweniger bleibt unverständlich, daß Istomin in seiner Arbeit, trotz ihrer starken forschungsgeschichtlichen Ausrichtung, jede Erwähnung der beiden Petersburger Fachkollegen unterläßt. Auch verwendet er Zemcovskijs oben erwähnten Gedanken von den Variationen, deren „Thema“ lediglich mental vorhanden ist (1985: 96), ohne auf dessen Aufsatz zu verweisen. Dies ist umso unverständlicher, als dem Autor der entsprechende Sammelband bekannt ist (1985: 40).

nicht ausreichend abgesichert sind. Es entsteht der Eindruck, daß hier so lange verschnitten und verglichen werden soll, bis sich die gewünschten Ähnlichkeiten einstellen. Zudem wählt Istomin die zu analysierenden Beispiele nach Belieben aus den vorhandenen Sammlungen aus, womit er von vornherein einer statistischen Überprüfung seiner Ergebnisse aus dem Weg geht.

Istomins aus den Stütztönen abstrahierte Akkordkomplexe sind für uns insofern von Interesse, da sie nicht nur auf die typologische Einordnung von Melodien abzielen, sondern hier auch die Frage nach der formbildenden Funktion der akkordischen Bewegung gestellt wird, welche tatsächlich in den instrumentalen Gattungen eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Gleichwohl wird das Problem der quantitativen Verteilung der Tonstufen innerhalb der Akkorde auch von Istomin nicht gelöst.

Kritisch erscheint zuletzt die Überbewertung der eigenen theoretischen Konstrukte in Istomins Arbeit, die eine gewisse szientistische Abkoppelung von der lebendigen Volksmusikpraxis erkennen läßt. Der Autor nennt die Akkordkomplexe in bewußter Anlehnung an die Mikrobiologie und selbst an die Verfahren der Typographie „Matrizenwendungen“ (*oborot-matrix*), die „als eine Art musikalisches Gen auftreten, in dem das Entwicklungsprogramm des ganzen Werkes eingeschrieben ist“, das seinerseits „ähnlich dem lebendigen Organismus als Resultat der Entwicklung einer Struktur interpretiert werden kann“ (1985: 51). Hier verliert die Metapher von dem lebendigen Organismus der Musikstruktur ihre ursprüngliche Inspirationskraft und verkommt zu einem biologistischen und gleichzeitig mechanistischen Denkschema. Wiederum wird – nicht gerade bescheiden – die theoretische Abstraktion des Forschers mit den kognitiven Grundlagen der Volksmusiktradition vermischt: „Im schöpferischen Akt tritt die Matrizenwendung als <Ursache> und die reale Harmonie und Melodie als <Folge> auf; in der Forschungssituation erweist sich umgekehrt die Generalharmonie als <Folge> und die reale Melodie und Harmonie als <Ursache>“ (1985: 53). Es ist gleichwohl schwer, sich einen so beschriebenen Akt überhaupt noch als „schöpferisch“ vorzustellen.

Eine ähnliche, aber rhythmisch differenziertere synchrone Projektion nimmt auch Bojko anhand vokaler und instrumentaler Melodiefragmente

der *Spasovskaja* vor (1993: 30). Dieser asynchrone¹ instrumental-vokale Formtyp aus dem Petersburger Gebiet weist zahlreiche Analogien zur Pskover Tradition auf. Der analytische Wert dieses Verfahrens liegt vor allem in der Darstellung der melischen Varianz analoger Formsegmente. Dort, wo sich durch die Projektion der verwendeten Tonstufen komplexere „Mehrklänge“ ergeben – Bojko hat beim Vergleich der Vokalversionen ausgedehnte diatonische Cluster bemerkt –, stellt sich unvermeidlich die Frage nach der Häufigkeitsverteilung der Einzeltöne, die der Autor jedoch offenläßt. Genauer ist hier eine von Ol’ga Veličkina bei der Analyse der südrussischen Panflötenmusik angewandte Methode, bei der für jedes Achtel die Häufigkeit der auftretenden Melodietöne tabellarisch dargestellt wird. Aus dieser Tabelle werden dann die auftretenden Tonstufen in einem Notenschema aufeinander projiziert.

In der vorliegenden Arbeit sollen unterschiedliche analytische Verfahren zum Tragen kommen, die den unterschiedlichen Ausprägungen des instrumentalen und vokalen Stils entsprechen. Bei akkordischen Balalaikastücken in Gitarrenstimmung ist das Konzept der harmonischen Formel angemessen. Diese Spielpraxis ist in sich eher homogen – im Gegensatz zu dem Stil der älteren melodisch ausgerichteten Unisono-Quartstimmung². Eine differenziertere Herangehensweise erfordern dagegen vor allem die Harmonikastücke und die Balalaikastücke in Unisono-Quartstimmung, die zweifellos das Herzstück der Pskover Instrumentaltradition ausmachen. Im Hinblick auf Melodieverlauf, Faktur und Harmoniebildung sind diese innerhalb eines Formtyps, häufig auch im Rahmen einer individuellen Realisation, so stark differenziert, daß die synoptische Darstellung von Transkriptionssequenzen unübersichtlich würde, wollte man nicht – in methodisch zweifelhafter Weise – einzelne Realisationen von Segmenten oder

¹ Als asynchron werden solche instrumental-vokale Formen bezeichnet, bei denen der Gesang zeitlich versetzt zum Instrumentalpart einsetzt und endet, nicht jedoch solche Formen, bei denen ein vokales Pendant lediglich durch einleitende Interjektionen, Weglassen der ersten Silben, Dehnung des Schlußtons u.ä. von der instrumentalen Periode abweicht. Siehe ausführlicher Abschnitt IV. 6.2.1.2.

² Die Saitenstimmung von Chordophonen wird hier und im folgenden immer nach den Intervallen zwischen den Saiten benannt, von der ersten (in der Regel tiefsten) Saite ausgehend. Eine Stimmung a – d¹ – f¹ wird also als Quart-Terzstimmung, nicht als Quart-Sextstimmung bezeichnet).

Perioden herausgreifen. Dies schließt freilich nicht eine synoptische Anführung von Transkriptionsfragmenten aus, die der exemplarischen Veranschaulichung der im Text angesprochenen strukturellen Zusammenhänge dient.

Das hier vorgeschlagene analytische Verfahren soll vor allem Konstanz und Variabilität des melischen Materials deutlich machen. Besonderes Gewicht liegt auf dem Grad seiner tonräumlichen Streuung innerhalb des Formverlaufs.¹ Ähnlich wie bei Lobanov und Istomin soll eine analytische Projektion der melischen Elemente anhand von abstrahierten Stütztönen vorgenommen werden, die mit den als Viertelwerte dargestellten metrischen Einheiten (Zählzeiten) zusammenfallen. (Diese sind aufgrund der in der behandelten Spielpraxis immer recht deutlichen metrischen Pulsierung eindeutig identifizierbar.) Voraussetzung für eine solche Projektion ist hierbei freilich die Transposition der Realisationen auf einen gemeinsamen Zentralton. Bei der schematischen Darstellung der Stütztöne werden zudem auch die bisweilen auftretenden Oktavsprünge zwischen den Perioden, selten auch innerhalb dieser, vernachlässigt. Auf solche Verschiebungen verweist dann das Transpositionszeichen <8va> bzw. <8va bassa> für den betreffenden Abschnitt des Schemas. Nicht transponiert werden dagegen die Stütztöne solcher Melodiesegmente, die aus dem bevorzugten Tonraum heraustreten und hierbei eine selbständige Struktur aufweisen. Unberücksichtigt bleiben bei diesem Verfahren ebenso Vorhalte, wie sie in der Unterstimme der Harmonika oder der Balalaika auftreten können. Man könnte hierin nun eine unzulässige Vereinfachung sehen – zumal dort, wo diese Vorhalte systematischen Charakter aufweisen. Indessen zeigen die Beobachtungen zum Lernprozeß, daß solche schematischen Vereinfachungen durchaus auch im Bewußtsein des angehenden Musikers eine wichtige Orientierungshilfe darstellen können.

¹ Das in dieser Arbeit angewandte Verfahren deckt sich in vielem mit der Methode Veličkina (1993). Es wurde gleichwohl zu einem Zeitpunkt ausgearbeitet, da mir der Beitrag dieser Forscherin noch nicht bekannt war. Ein Unterschied der beiden Methoden besteht darin, daß Veličkina in ihren Tabellen von den realen Achtelwerten als kleinster rhythmischer Einheit der Panflötenmusik ausgeht, während unsere Tabellen erst durch die Reduktion eines komplexeren melisch-rhythmischen Geschehens zustande kommen.

Für das beschriebene Analyseverfahren werden in der Regel zusammenhängende Abschnitte solcher Realisationen ausgewählt, die eine möglichst große Bandbreite melisch bedeutsamer Varianten aufweisen. Die Anzahl der untersuchten Perioden kann hierdurch – je nach Einfallsreichtum der Musiker – durchaus unterschiedlich ausfallen. Lediglich bei einigen Formen der Tanzmusik, die generell eine geringe Varianz innerhalb einer Ausführung aufweisen, ist es sinnvoll, für jede individuelle Realisation eine gleiche Zahl von Perioden exemplarisch herauszugreifen.

Eine statistische Gleichbehandlung der Musiker würde nun die Heranziehung eines Gewichtungsfaktors erfordern, der die unterschiedliche Zahl der berücksichtigten Periodendurchgänge ausgleicht. Unsere Untersuchung zielt jedoch vornehmlich auf das für einen instrumentalen Formtyp zur Verfügung stehende Material im ganzen ab. Aus diesem Grunde fallen Versionen von Musikern, die sich durch einen größeren Variantenreichtum auszeichnen, stärker ins Gewicht als einförmigere Versionen. Nicht unproblematisch ist hierbei sicherlich, daß ein konstantes Stilmerkmal, das nur bei einem einzelnen Musiker auftritt, dann statistisch überbewertet werden kann, wenn aufgrund der ausgeprägten Variationsfreude dieses Musikers eine hohe Zahl von Perioden untersucht wurde. Hierfür ein Beispiel: Der Harmonikaspieler Ivan Efimov, von dem 16 Periodendurchgänge der *Novorževskaja* mit teilweise äußerst unterschiedlichem Melodieverlauf untersucht wurden, verwendet in der Zählzeit X ausschließlich den Baßton C, während in den von den sechs übrigen Harmonikaspielern stammenden sieben Versionen an dieser Stelle durchweg A auftritt. Das Verhältnis der Baßtöne C zu A ist nun lediglich aufgrund *einer* Version 16:23. Bei der Interpretation der statistischen Ergebnisse sind solche Überbewertungen von Individualversionen so weit als möglich kenntlich zu machen und gegebenenfalls zu relativieren.

Anders werden die melischen Elemente bei der Analyse des Vokalparts gewichtet. Die relative Homogenität der Strophen des jeweiligen Formtyps im Rahmen eines individuellen Repertoires legt es nahe, die absolute Häufigkeit der von einer Sängerin oder einem Sänger gebrauchten Stütztöne auf die Zahl der untersuchten Periodendurchgänge zu beziehen. Wenn hierbei eine Gewährsperson mehrere klar voneinander verschiedene Melodiemodelle verwendet, so werden diese statistisch wie unterschiedliche individuelle Fassungen behandelt und folglich höher gewichtet.

In denjenigen Transkriptionen, die nicht von Anfang an ausgewertet werden, kennzeichnet ein Asterisk <*> über dem jeweiligen Notensystem den Beginn des zu analysierenden Abschnitts (der in unterschiedlichen Parts an unterschiedlichen Stellen einsetzen kann). Wenn aus einer Transkription nur einzelne Perioden ausgewählt werden, wird der Asterisk *vor* die betreffenden Notenzeilen gesetzt.

Zunächst werden für jede Instrumental- und Vokalstimme Stütztöne und gegebenenfalls auch Mehrklänge gewonnen und (unmittelbar nach der jeweiligen Transkription) im Notenbild als Gerüstschema dargestellt. Bei Harmonikastücken ist eine gesonderte Behandlung von Diskant und Baß angebracht, wobei die mechanisch erzeugten Akkorde auf ihren Grundton reduziert werden. Das Balalaikaspield in Gitarrenstimmung dagegen, für das eine bewußtere und klanglich stärker hervortretende Harmoniebildung mit eingeschränkter Melodik kennzeichnend ist, kann durch eine Folge der Grundtöne der real erzeugten Mehrklänge dargestellt werden. Bei durchgängiger Zweistimmigkeit, wie sie zuweilen bei Verwendung der Unisono-Quartstimmung auftreten kann, ist demgegenüber eine getrennte Behandlung der Stimmen sinnvoll. Bei den meisten Balalaikastücken in dieser Stimmung sind hingegen harmonische und melische Elemente so eng miteinander verwoben, daß eine schematische Reduktion, wie sie für die Darstellung des Formverlaufs in den übrigen Instrumentalstilen angebracht ist, falls überhaupt durchführbar, so doch nicht hilfreich erscheint.

Bei der Festlegung des für alle Realisationen eines Formtyps gemeinsamen Zentraltons kommt ein *tonalitätsspezifischer Transpositionsmodus* zur Anwendung (s. nächster Abschnitt). Melodietöne der Unterstimme (zumeist als Baßtöne der Harmonika, die mithin akkordisch angereichert sind) werden *unabhängig von ihrer absoluten oder transponierten Tonhöhe* mit Großbuchstaben bezeichnet, welche also nicht auf die große Oktave schließen lassen. Diese Schreibweise gilt auch für das zweistimmige Spiel auf der Balalaika. Der durchgängige Gebrauch der Großbuchstaben soll einer allzu schnellen Interpretation der Baßtöne als harmonische Funktionen vorbeugen, die nur teilweise gerechtfertigt ist. Wenn dagegen explizit von einer „harmonischen Bewegung“ oder einem „harmonischen Schema“ die Rede ist (also auf einem höheren Abstraktionsniveau oder in bezug auf eine reale harmonische Struktur), so werden mit Großbuchstaben Dur-, mit Kleinbuchstaben Moll-Akkorde bezeichnet.

Die Häufigkeiten der in den Gerüstschemen dargestellten melischen Elemente (Stütztöne, ggf. Mehrklänge und Bässe) innerhalb der jeweiligen Zählzeiten werden nun für jede untersuchte individuelle Realisation eines Formtyps im Anschluß an die Transkription und das Gerüstschema tabellarisch aufgeführt. In einer weiteren Tabelle werden die Werte aller Realisationen des betreffenden Typs zusammengeführt (Anhang III, die Tabellen im Anhang sind im Text mit <Tab.> bezeichnet).

Bei der statistischen Auswertung des Gesangsparts werden Individualversionen gleich gewichtet. Zentrale Kenngröße ist die relative Häufigkeit der auf einer gegebenen Zählzeit auftretenden Stütztöne. Hierfür wird zunächst die Anzahl der in einer Individualversion in dieser Zählzeit auftretenden Stütztöne einer gegebenen Stufe durch die Anzahl der für die jeweilige Individualversion berücksichtigten Periodendurchgänge sowie durch die Gesamtzahl der Individualversionen dividiert. Zu dem erhaltenen Wert, der ggf. auf die dritte Stelle hinter dem Komma gerundet wird, werden nun die für die restlichen Versionen erhaltenen Werte addiert, die so die relative Häufigkeit des jeweiligen Stütztons auf der gegebenen Zählzeit ergeben. Die Summe der relativen Häufigkeiten aller Stütztöne einer Zählzeit muß folglich annähernd 1 ergeben.

Aus diesen summarischen Tabellen werden wiederum die mehr als einmal auftretenden Stütztöne in ein Notenschema zurückgeführt (Anhang IV); Mehrklänge werden in Klammern gesetzt, Baßtöne als Großbuchstaben unter dem Notensystem angegeben. Es ist hierbei nicht beabsichtigt, *eine* allgemeingültige Strukturformel eines Formtyps zu postulieren. Vielmehr soll ein dynamisches Modell entworfen werden, das den Grad der Ausprägung der melischen Elemente deutlich macht. Hierfür wird die Summe aller Häufigkeiten gleich 1 gesetzt. In das erste Notensystem werden für jede Zählzeit die mit der höchsten Häufigkeit auftretenden Elemente eingetragen, wobei die Klassenbreite bei 0,05 angesetzt wird. Ein Stützton beispielsweise, der in 36 untersuchten Zählzeiten 24mal vorkommt, wird in das mit $\geq 0,65$ gekennzeichnete Notensystem eingetragen. Das nächstuntere System berücksichtigt auch diejenigen Elemente, die mit einer geringeren Häufigkeit auftreten. In diesem Sinne wird weiterverfahren bis zu einer Häufigkeit von 0,05, es werden jedoch nur solche Häufigkeiten berücksichtigt, die einer absoluten Häufigkeit von ≥ 2 Elementen entsprechen.

Bei mehrstimmigen Instrumentalstücken (Harmonika oder Balalaika) wird als erste darzustellende Häufigkeit der höchste Wert eines Melodietons gewählt, auch dann, wenn möglicherweise Baßtöne mit einer stärkeren Häufigkeit vertreten sind. In der weiteren Abstufung wird jedoch für jede weitere Häufigkeitsveränderung ein neues Notensystem eingerichtet, unabhängig davon, ob sich diese Veränderungen in der Hauptmelodie oder im Baß abspielen.

Auf die beschriebene Weise ist es möglich, den Grad der Auffächerung des melischen Materials zu verfolgen und die Intervallverhältnisse der in einer gegebenen Zählzeit auftretenden Stütztöne zu untersuchen. Da eine tonräumliche Streuung nicht nur in der Hauptmelodie, sondern häufig auch in der Unterstimme auftritt, können die Stütztontabellen auch für die Frage, ob oder inwieweit die Wahl des jeweiligen Begleit- oder Baßtons an die Struktur des melischen Materials gekoppelt ist, herangezogen werden. In Einzelfällen gibt eine eigene Tabelle Aufschluß über die Verteilung der Stütztöne auf die variablen Bässe.

In dem hier vorgestellten analytischen Verfahren verlieren zwar die melischen Bewegungen (Spielfiguren, Motive)¹ und die linearen Gestaltkonturen an Gewicht, dafür können jedoch die für die vertikale Dimension bedeutsamen Strukturelemente in ihrer statistischen Häufigkeit erfaßt werden. So wünschenswert eine umfassende Analyse des motivischen Materials auch sein mag, sie wäre wohl nur mit Hilfe eines speziell ausgearbeiteten Computerprogramms möglich und würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.

Es leuchtet ein, daß das beschriebene Verfahren nur zum Vergleich von Instrumentalstücken mit gemeinsamem Grundmuster angewendet werden kann. Einige Instrumentalformen dagegen weisen eine stark individualisierte, oft aperiodische Grundstruktur auf, wobei diese gerade zu den kompli-

¹ Eine klare Trennung der Termini <Spielfigur> (Bessler) und <Motiv> kann und soll hier nicht vorgenommen werden. Beide Termini können – je nach der gewählten analytischen Perspektive – im Hinblick auf ähnliche melische Phänomene mit gleichem Recht zur Anwendung kommen, ohne hierbei eine absolute Gültigkeit zu beanspruchen. Wir treffen hier wieder auf die Prinzipien <Spiel> und <Konstruktion> (Karbusicky): der erste Terminus bewegt sich mehr auf der ästhetischen Ebene und betont die „Magie des Spielerischen“ (Hoerburger 1963: 31), während der zweite mehr dem ordnend-strukturierenden Moment entspricht.

ziertesten und anspruchsvollsten gehören. In solchen Fällen wird eine kurze Einzelbeschreibung geliefert, die auf ein systematisches Analyseverfahren verzichtet.

I. 3.6 Zur Transkription

Jede musikologische Transkription¹ ist eine (in der Regel fragmentarische) Überführung einer Tonaufnahme in eine schriftliche Darstellung, zumeist durch die Verwendung des europäischen Fünfliniensystems. Sie entspricht der Gestaltebene, kann jedoch als „unvollkommenes Abbild des Hörinhalts“ (Stockmann 1998: 728) nur einen Teilbereich des konkreten musikalischen Geschehens mehr oder weniger schematisch erfassen. Gleichzeitig ist sie immer das Ergebnis einer Analyse durch den Transkriptor, also eine interpretatorische Leistung, weswegen sie nicht ausschließlich als Reduktion der akustischen Realität betrachtet werden sollte. Auch das Fünfliniensystem bietet eine Fülle von Möglichkeiten – etwa durch Segmentierung des musikalischen Ablaufs im Zeilenumbruch, durch die Gruppierung der Einzelstimmen oder die Richtung der Notenhälse –, um Funktionsbezüge und strukturelle Hierarchien zu verdeutlichen, die sich nicht ohne weiteres aus dem Klangbild der singulären Aufzeichnung ergeben. Hierin besteht die Chance, aber auch das Risiko der ethnomusikologischen Transkription. Als methodische Leitlinie kann hier die von Doris Stockmann formulierte Forderung gelten, „die für ein Stück und für die Träger einer Musikkultur wesentlichen musikalischen Faktoren präzise und in überschaubarer Form darzustellen“ (1998: 730).² Für die russische Forschung hat vor allem Igor’

¹ In der russischen Fachliteratur bezieht sich der Begriff *transkripcija* häufig nur auf die Detail- oder Protokolltranskription (vgl. Macievskij 1974 oder Alekseev 1990). Ansonsten verwendet man die Bezeichnung *notacija*, *notirovka* oder, im mündlichen Fachjargon auch: *razšivrovka* (= wörtl.: Dechiffrierung). Dieser Terminus verkehrt den Vorgang gleichwohl in sein Gegenteil – eine Notation ist zunächst die *Verschlüsselung* einer auditiv perzipierbaren Struktur in ein Zeichensystem, welches nur mit speziellen Vorkenntnissen verstanden werden kann, also gerade eine *Chiffrierung*.

² Hiervon unberührt bleibt die Möglichkeit, bei eng umgrenzten lokalen Studien, mit Hilfe unterschiedlicher Transkriptionstechniken eine Differenzierung nach Individualstilen vorzunehmen.

Macievskij (1978) diese Orientierung der Transkription an den in der Tradition gültigen Gestaltungsprinzipien begründet.

Es wurde bereits deutlich, daß eine vergleichende Betrachtung der zur Verfügung stehenden Transkriptionen eine Standardisierung der absoluten Tonhöhe voraussetzt. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Darstellung der einzelnen Instrumente als auch besonders auf die für die untersuchte Tradition kennzeichnenden tonalen, melischen und harmonischen Grundzusammenhänge. Für beide Bereiche soll hierbei in unterschiedlicher Weise verfahren werden.

Bei der Betrachtung der Instrumente wird für jedes Instrument, bzw. für jeden Instrumententyp, *eine* Tonlage festgelegt. Wenn also ein Musiker verschiedene Versionen oder Fassungen eines Formtyps in unterschiedlichen Tonlagen spielt, so werden diese bewußt nicht auf einen Zentralton transponiert. Durch diesen *instrumentenspezifischen* Transpositionsmodus kann der Leser besser verfolgen, wie der Musiker mit den spieltechnischen Möglichkeiten und Grenzen seines Instruments umgeht. Die Tonlage ist in der Regel so gewählt, daß bei einer möglichst geringen Zahl von Vorzeichen die gewählte absolute Tonhöhe bei der Mehrzahl der Vertreter des jeweiligen Instrumententyps nicht zu sehr vom realen Klangbild abweicht. Für die Balalaika in Unisono-Quartstimmung wird auf die „klassische“ Stimmung des Konzertinstruments ($e^1 - e^1 - a^1$) zurückgegriffen, die „Gitarrenstimmung“ wird mit $c^1 - e^1 - g^1$ notiert.

Bei der Darstellung der Formtypen wird weitgehend ein *tonalitätsspezifischer Transpositionsmodus* verwendet. Stücke in ionischer, hypoionischer oder mixolydischer Tonalität werden auf den Zentralton g^1 , solche in äolischer auf a^1 festgelegt. Es kommt bisweilen vor, daß sich ein Zentralton nicht eindeutig bestimmen läßt, da er zwischen zwei Tonalitätszentren im Quartabstand wechselt. In solchen Fällen, die nur in den Dur-Tonalitäten auftreten, werden als Zentraltöne g^1 und c^2 gewählt.

In einigen russischsprachigen Liedsammlungen der letzten Jahrzehnte kommt ein analytisches Transkriptionsverfahren zur Anwendung, bei dem der Zeilenumbruch so eingesetzt wird, daß einander entsprechende Bauelemente synoptisch untereinander stehen. Dieses Gliederungsprinzip wurde vor allem von Aleksandr Banin (1984) und von Édouard Alekseev (1990: 84–90) theoretisch erörtert. Es bietet einerseits die Chance, daß der Leser auf Anhieb die tektonische Struktur des musikalischen Ablaufes und den Grad seiner Periodizität erfassen kann, andererseits birgt es jedoch auch die

Gefahr in sich, ihm die Möglichkeit einer eigenen, alternativen Analyse zu erschweren. Zudem mag die mithin sehr ungewohnte graphische „Zerstückelung“ des Notenbilds eine ebenso „abgehackte“ Artikulation des Klangflusses suggerieren, wie diese real zumeist nicht stattfindet.

Ungeachtet dieser Vorbehalte wird in der vorliegenden Arbeit von der beschriebenen synoptischen Transkription Gebrauch gemacht, was gerade auch dadurch gerechtfertigt erscheint, daß der Segmentanalyse in der Vorstellung des Volksmusiker selbst einige Bedeutung zukommt. Hierbei ist freilich einschränkend zu bemerken, daß es sich bei der Suche nach strukturellen Entsprechungen um einen *typologischen* Erkenntnisprozeß handelt, bei dem naturgemäß mehrere Lösungswege offenstehen können (Karbusikky 1976: 70f.). Banins Anspruch, mit Hilfe einer „rhythmisch-syntaktischen Form“ die „Korrektheit, mit der die Untergliederung ausgeführt wurde, kontrollieren zu können“ (1984: 178), zeugt von einem objektivistischen Unverständnis für die typologische Vorgehensweise, weshalb es auch nicht verwundert, daß derselbe Autor einige Seiten weiter die Begriffe *Typ* und *Kategorie* als vermeintliche Synonyme verwendet (1984: 188). Methodisch viel anregender ist dagegen das Eingeständnis Alekseevs:

daß ich bei der wiederholten Publikation der genannten Notation jedesmal Veränderungen in die syntaktische Gliederung einbringe, und dabei versuche, eine greifbarere und dem inneren Motivgehalt angemessenere kompositionelle Lösung zu erreichen. Und von diesen Lösungen kann es, in Abhängigkeit von dem jeweiligen Ziel, mehrere geben (Alekseev 1990: 88).

Im Hinblick auf die in der russischen Volksmusik – und besonders im Pskover Gebiet – häufige Asynchronizität von Vokal- und Instrumentalpart ist eine solche flexible Herangehensweise besonders wichtig. Es ist nicht immer leicht zu entscheiden, ob die Versstruktur oder besser die Instrumentalperiode, bzw. in aperiodischen Formen deren stabilen Bauelemente, als Grundlage der Gliederung gewählt werden sollten.

Weitere Einzelheiten und Techniken zur Transkription werden im Anhang dargelegt.

I. 3.7 Die funktionale Dimension der Instrumentalmusik

Eine vordringliche Aufgabe ethnomusikologischer Forschung besteht in der Ergründung der für die untersuchte Kultur maßgeblichen funktionalen Dimensionen des Musizierens. Jeder aufmerksame Feldforscher ist sich über die Bedeutung und Komplexität dieses Gegenstands bewußt. Längst hat die europäische Volksmusikforschung und Ethnomusikologie mit dem Konzept von *Struktur und Funktion* die „mechanistisch erstarrte Hegelsche Inhalt-Form-,Dialektik“ (Karbusicky 1990: 64) überwunden – zumeist auch ohne einen direkten Rekurs auf den ästhetischen Strukturalismus.

Die Erkenntnis der Ethnomusikologie, daß die musikalische Praxis der unterschiedlichen Volks- und Stammeskulturen der Welt anderen Erfordernissen entspringen und differenziertere soziale Interaktionen mit einschließen kann als die Musik, mit welcher das europäische Konzertpublikum vertraut ist, kann heute als Allgemeinwissen betrachtet werden. Sie befähigt dazu, die Voreingenommenheit ethnozentrischer Konzepte zu überwinden, und ist schon deshalb als ethische Leistung anzuerkennen. Die amerikanische Wissenschaft bezeichnet bekanntlich den entsprechenden konzeptuellen Ansatz mit dem Schlagwort *music in culture*, der der rein musikologischen Betrachtung gegenübergestellt wird. Es scheint, daß im Hinblick auf die russische Volksmusiktradition sowohl dem einen wie auch dem anderen Konzept eine Berechtigung zukommt, wenngleich auch keine absolute Vorrangstellung.

Die vielgestaltigen und hochdifferenzierten außermusikalischen Funktionen der Instrumentalmusik werden in jedem Fall Gegenstand der Untersuchung sein. Gleichzeitig können wir jedoch gerade auch durch Beobachtungen am „Rezeptionsverhalten“ der Traditionsträger und durch deren Reflexionen über die instrumentale Musikpraxis auf deren hohen *künstlerisch-ästhetischen Eigenwert* schließen, was Überlegungen zur musikalischen Struktur als einem *relativ autonomen Organismus* rechtfertigt. (Natürlich ist auch hierbei das Spannungsverhältnis zwischen emischer und etischer Perspektive zu berücksichtigen.) Wie eingangs bereits angedeutet wurde, erweist sich eine solche Betrachtung am produktivsten, bei der beide Konzepte soweit als möglich ineinandergreifen, in der also Struktur und Funktion der Instrumentalmusik in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit verstanden werden.

Die Darstellung des Gattungsgefüges der instrumentalen Volksmusik von Pskov wird zeigen, daß die musikalischen Formtypen und Strukturmodelle nicht immer, oder nicht in allen Lokaltraditionen, mit den grundlegenden außermusikalischen Funktionen korrelieren. Letztere sind eher mit einer spezifischen Form der Artikulation, also der musikalischen Performanz verbunden. Aus diesem Grunde kann in der vorliegenden Arbeit keine stringente Klassifikation des Repertoires unter gleichzeitiger Berücksichtigung von Formmerkmalen und funktionalen Kriterien vorgenommen werden.

I. 3.8 Volksterminologie und traditionelle Musikauffassung

Die europäischen Volksmusiktraditionen beruhen nicht auf einer expliziten Theorie. Nichtsdestoweniger können der Prozeß der künstlerischen Gestaltung und ihre Resultate sowie ihre ästhetische „Rezeption“ ebenso wie die außermusikalischen Funktionsbezüge der Musik durchaus zum Gegenstand differenzierter Reflexionen durch die Traditionsträger werden, weswegen wir von einer traditionellen Musikauffassung sprechen können. Einen Zugang zu dieser bietet die Volksterminologie, welche in vielfacher Weise darauf Bezug nimmt, *was, wie und zu welchem Anlaß oder Zweck* gespielt oder gesungen wird.

Die Bedeutung der Volksterminologie für ein tieferes Verständnis der traditionellen Musikpraxis wird in der russischen Forschung häufig hervorgehoben. Eine eigene Methodik hierzu fehlt jedoch bislang. Die traditionellen Termini werden zumeist deskriptiv abgehandelt, oder sie liefern dem Forscher Anregung (oder Bestätigung) für Einzelinterpretationen. Selten jedoch ist die Terminologie Gegenstand eingehender Betrachtungen, wie bei Valerij Al'binskij und bei Aleksandr Romodin und Irina Romodina (1995), die den Ausdrucksreichtum der bäuerlichen Sprache als Schlüssel zu den ästhetischen Grundlagen der Spiel- und Tanzpraxis nutzen.

Auf eine ausführliche und systematische Darstellung der Volksterminologie muß in dieser Arbeit verzichtet werden, da dies besser den russischen Fachkollegen vorbehalten bleiben sollte. Es kann daher lediglich darum gehen, einige der für die Denkweise und künstlerische Praxis der Volksmusiker grundlegenden Schlüsselbegriffe zu verdeutlichen.

Es scheint, daß die allgemein verbindliche Terminologie zur traditionellen Instrumentalmusik im Pskover Gebiet heute insgesamt weniger stark ausgeprägt und differenziert ist als anderswo in Europa, etwa in Irland. Dies hängt möglicherweise mit dem allgemein kritischen Erhaltungszustand der russischen Volksmusiktradition zusammen, der kaum noch zu einem Austausch zwischen den Musikern führt, ganz zu schweigen von einer bewußten Unterweisung junger Musiker, wie diese früher weithin üblich war. Gleichwohl wird gerade durch diese Begrenztheit des Begriffsapparates das Gewicht der vorhandenen (oder der erfaßten?) Begriffe aufgewertet: allein der Umstand, daß eine musikalische Erscheinung zum Gegenstand einer Begriffsbildung wurde, kann Wesentliches über ihre Bedeutung für die traditionelle Musikauffassung aussagen. Von nicht geringem Aussagewert sind zuweilen auch spontane assoziative Verknüpfungen unterschiedlichster Komponenten der instrumentalen Musikpraxis, die auf strukturelle oder funktionale Analogien der jeweiligen Erscheinungen hinweisen können.

Wie bereits an anderer Stelle (Morgenstern 1995) werden in dieser Arbeit Zitate von Gewährspersonen kursiv wiedergegeben (im Gegensatz zu den bibliographischen Zitaten, die in Anführungszeichen stehen). Dies erleichtert auch die Darstellung der von den Gewährsleuten wiedergegebenen direkten Rede, die ein wichtiger Bestandteil der ungemein plastischen bäuerlichen Erzählkunst ist:

Du gehst zu einem älteren Burschen: „Du, zeige es mir.“

Hier wird das Zitat – vielleicht noch häufiger handelt es sich um eine situationstypische Replik ohne Bezug auf konkrete Personen – intonatorisch, nicht aber notwendigerweise verbal hervorgehoben. Die Anwendung dieses Stilmittels, das besonders in lebendigen Erzählsituationen zum Tragen kommt, ist also in erster Linie eine Frage des rhetorischen Talents.

I. 4 Die Quellen zur instrumentalen Volksmusik im Pskover Kerngebiet

I. 4.1 Archäologische Quellen

Während die Ausgrabungen in Novgorod eine bedeutende Anzahl von zum Teil gut erhaltenen Musikinstrumenten aus dem 11. bis 14. Jahrhundert zutage förderten (zusammenfassend: Povetkin 1994), fehlten bis vor kurzem entsprechende Funde aus dem Pskover Gebiet völlig. Erst 1988 wurden Fragmente dreier Streichinstrumente vom Rebec-Typus entdeckt (Gerassimova et alii 1990, hier: Abb. 9, 10),¹ welche insgesamt den aus Novgorod bekannten ähneln.

I. 4.2 Rezente organographische Quellen

Durch die flächendeckenden Zerstörungen zur Zeit der deutschen Okkupation wurde auch die materielle Kultur des Pskover Gebiets auf das schwerste geschädigt. Einigen Musikern gelang es bisweilen noch, ihre kostbaren alten Handharmonikas zu retten; dagegen ist anzunehmen, daß andere, weniger prestigeträchtige Instrumente wie handgefertigte Balalaikas und Gusli, in großer Zahl vernichtet worden sind. Aus diesem Grunde verfügen die örtlichen Museen heute nur über einen geringen Bestand von älteren Musikinstrumenten, es überwiegen die allgemein gebräuchlichen fabrikgefertigten Harmonikas und Balalaikas. Einige Instrumente aus dem Pskover Gebiet, darunter eine Flügelzither sowie mehrere Žalejkas (Schilf- oder Holunderklarinetten), befinden sich in der Petersburger Instrumentensammlung (heute Teil des Museums für Theater und Musik).

Während meiner Feldforschungen erhielt ich von einigen Gewährsleuten einfache Žalejkas, die auf meine Bitten hergestellt wurden, ansonsten habe ich es bewußt vermieden, ein besonderes Interesse an möglicherweise

¹ Den Hinweis auf diesen in Bremerhaven erschienenen Beitrag erhielt ich von Frau Dr. Natalija Gerassimova (St. Petersburg) unter freundlicher Vermittlung von Frau Dr. Inna Labutina (Pskov), bei denen ich mich herzlich bedanke. Für die Bereitstellung der Abbildungen danke ich Herrn Dr. Per Hoffmann vom Deutschen Schiffahrtsmuseum.

erhaltenen Instrumenten zu äußern, da die Dorfbevölkerung gegenüber nicht autorisierten Sammlern von alten Kunstgegenständen ein berechtigtes Mißtrauen hegt.

I. 4.3 Ikonographische Quellen

Die Zahl der verfügbaren Darstellungen von Musikern und Musikinstrumenten des Pskover Gebiets ist äußerst begrenzt. Zu den bekanntesten gehören ein Fresko in der Kirche von Meletevo (Kreis Pskov) aus dem 15. Jahrhundert, welches einen Skomorochen mit einem Streichinstrument sowie eine tanzende Frau zeigt (hierzu: Lichačev 1964; Zguta 1978: 27–31). Ebenfalls bekannt ist die Abbildung eines blinden Gudokspielers aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (Privalov 1904: 21, Vertkov 1975: 97).

Ethnographische Bilddokumente älteren Datums aus dem Pskover Gebiet sind ebenfalls extrem selten; mir ist lediglich eine Aufnahme aus dem Fotoarchiv des Russischen Ethnographischen Museums (St. Petersburg) bekannt (Abb.15).

I. 4.4 Schriftliche Quellen

Einige frühe Hinweise auf instrumentale Musikausübung finden sich in der Pskover Chronik des 16. Jahrhunderts, so die vielzitierte Beschreibung eines heidnischen Sonnwendfestes (S. 359). Von musikwissenschaftlicher Seite völlig unberücksichtigt blieb hingegen das linguistisch bereits ausführlich erforschte Glossar des deutschen Handelsreisenden Tönnies Fenne von 1607 (L. Hammerich / R. Jakobson 1970). Es enthält eine Reihe von zeitgenössischen musikalischen Berufsbezeichnungen („Von allerlei handwerkenn“) und Instrumentennamen.

Für die Mitte des 19. Jahrhunderts ist in Rußland ein verstärktes Interesse an der bäuerlichen Kultur zu verzeichnen. Insgesamt wurde hierbei das uns interessierende Gebiet in weit geringerem Maße berücksichtigt als etwa der Norden Rußlands, jedoch sind in der offiziellen Gouvernementspresse dieser Zeit neben Volksliedtexten auch Beschreibungen von bäuerlichen Festen und Bräuchen abgedruckt, bei denen gelegentlich auch der Ge-

brauch von Musikinstrumenten erwähnt ist.¹ Neben populären Skizzen erschienen zunehmend auch ethnographische Beschreibungen von größerer Aussagekraft, etwa durch Ivan Kopanevič (1896, 1903) von der Pskover Archäologischen Gesellschaft.

Besonders wertvoll sind die Archivmaterialien der St. Petersburger *Russischen Geographischen Gesellschaft* aus den Jahren 1848–1850 sowie die des *Ethnographischen Büros* des Fürsten B. N. Teniščev (1898), die sich heute in der Handschriftensammlung des Russischen Ethnographischen Museums in Petersburg befinden. Diese nach einem festen Fragenkatalog verfaßten Berichte stammen teils von Vertretern der gebildeteren Schichten wie ortsansässigen Priestern oder Lehrern, teils aber auch von schriftkundigen Bauern. In diesen Aufzeichnungen ist bisweilen eine gewisse Unbeholfenheit im Umgang mit der Schriftsprache zu spüren. Unstimmigkeiten in Stil, Ausdruck und sprachlicher Logik wurden bei der Übersetzung beibehalten.

I. 4.5 Phonographische Quellen

Einige ältere Tonaufzeichnungen aus dem Pskover Kerngebiet befinden sich im bereits erwähnten Schallarchiv des Instituts für Russische Literatur und Kunst (Puschkin-Haus) in St. Petersburg, zu ihnen gehören vor allem die Feldaufnahmen von N. Kotikova. (Leider sind diese gegenwärtig aus konservatorischen Gründen nicht zugänglich.) Aus neuerer Zeit liegen einige Aufzeichnungen von sogenannten *ethnographischen Konzerten* vor, bei denen Volksmusiker vor städtischem Publikum auftraten. Kopien solcher Aufnahmen konnten für die vorliegende Arbeit benutzt werden. Verwiesen sei auch auf eine Schallplattenveröffentlichung von Fedosij Rubcov (1987), die einige Instrumentalstücke aus der Sammlung Kotikovas enthält.

Über die umfangreichste Sammlung zur Volksmusik des Pskover Gebiets verfügt das Petersburger Konservatorium; sie belief sich 1987 auf über 20.000 Tonaufzeichnungen (Mechnecov 1989: 4). Es handelt sich

¹ Das Schrifttum über das Pskover Gouvernement zu jener Zeit ist bei Vasil'ev (1889) aufgeführt, wichtiges Material enthält auch die Bibliographienreihe *Russkij fol'klor* (St. Petersburg, seit 1981).

hierbei jedoch nicht um ein öffentlich zugängliches Schallarchiv.¹ Auf die von Mechnecov herausgegebenen Schallplatten wurde bereits hingewiesen.

I. 4.6 Die Feldforschungen 1995–1998

Meine erste Bekanntschaft mit dem Pskover Gebiet verdanke ich der Teilnahme an den Feldforschungen des *Studio St. Petersburg* in den südlichen Landkreisen (*rajony*) Sebež und Usvjaty (1989–1991) sowie in dem zum Pskover Kerngebiet gehörenden Kreis Porchov (1991). Im November 1994 führte ich orientierende Erkundungen im Kreis Gdov am Ostufer des Peipussees durch, welche vornehmlich die Dokumentierung der Bordunbalalaika zum Ziel hatten. Hierbei wurden jedoch schnell die vielfältigen Unterschiede dieser Regionaltradition zum Pskover Kerngebiet deutlich, weswegen es nicht sinnvoll erschien, sie in die Untersuchung mit einzubeziehen.

Vom 27. April bis zum 13. Mai 1995 führte eine Feldforschungsreise in die Landkreise Porchov, Dedoviči, Bežanicy, Novoržev und Ostrov. Bei dieser stand mir die meiste Zeit über Dmitrij Nikiforov (St. Petersburg) als Begleiter und versierter Techniker zur Seite. Die Ergebnisse dieser Reise konnten während weiterer Untersuchungen im Kreis Porchov vom 27. bis zum 31. Juni des gleichen Jahres vertieft und erweitert werden. Vom 26. November bis zum 13. Dezember wurde neben dem Kreis Porchov, Dedoviči und Novoržev auch das Grenzgebiet zu Lettland um Pytalovo aufgesucht, speziell um Tonaufnahmen zur Guslitradition anzufertigen. Dank der Mithilfe der örtlichen Kulturbeauftragten gelang es, einen Musiker ausfindig zu machen, der unter anderen auch dieses Instrument beherrscht, den jedoch just zum Zeitpunkt der Aufnahmen sein Erinnerungsvermögen im Stich ließ.

Weitere Feldforschungen wurden vom 6. bis 15. Juli 1996 im Kreis Pskov, Porchov, Ostrov und Novoržev durchgeführt. An diesen war größtenteils auch die heute in Göppingen lebende Musikerin und Musikwissen-

¹ Dem Vernehmen nach sind die Aufzeichnungen primär für eigene Forschungs- und Ausbildungszwecke bestimmt. Schriftliche Anfragen an den Leiter der Forschungsstelle, A. M. Mechnecov, nach etwaigen öffentlich zugänglichen Ton- oder Videomaterialien blieben unbeantwortet.

schaftlerin Marija Gorn (*Studio St. Petersburg*) beteiligt, die durch ihre langjährigen Forschungserfahrungen wesentlich zum Gelingen dieses Unternehmens beigetragen hat. Die Erhebungen wurden weitergeführt durch zwei Besuche der Stadt Ostrov am 8. September sowie am 21. und 22. Oktober 1996, bei denen Anatolij Alekseev von der örtlichen Kulturbehörde dankenswerterweise den Kontakt zu einigen versierten Harmonikaspielern herstellte. Letzte punktuelle Nachforschungen im Juli/August 1998, ebenfalls im Kreis Ostrov, schlossen die Arbeiten ab.

Das häufige wiederholte Aufsuchen derselben Ortschaften war der Notwendigkeit geschuldet, die vorläufig gewonnenen Erkenntnisse über die stilistischen und funktionsmäßigen Eigenheiten der lokalen Traditionen zu überprüfen und nötigenfalls zu korrigieren. Da ethnomusikologische Feldforschungen heute keine „Sammelfahrten“ mehr sind, sondern ein Dialog zwischen Menschen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund, kann eine gemeinsame Verständigungsbasis nur schrittweise erarbeitet werden.

Der Kontakt zu den Musikern kam zumeist durch mehr oder weniger zufälliges Nachfragen unter den älteren Dorfbewohnern zustande, welche in aller Regel deren spielerische Qualitäten kennen und zu bewerten wissen. Im Gegensatz zu sowjetischen Zeiten stehen heute auch die für die örtlichen Kulturhäuser oder „Klubs“ Verantwortlichen den Dorfmusikern viel aufgeschlossener gegenüber und sind erfahrungsgemäß fast immer willens und in der Lage, dem Feldforscher wertvolle Informationen und tatkräftige Unterstützung zukommen zu lassen. Für die Auswahl der Gewährspersonen war neben ihrem Ruf als Musiker auch ihr Alter und damit die zu vermutende Fähigkeit, frühere Spielpraktiken demonstrieren zu können, ausschlaggebend.

Auch wenn ein großer Teil unserer Gewährspersonen in der Vergangenheit nicht von Feldforschern aufgesucht wurde, stieß ich mit meinem Ansinnen in aller Regel auf Verständnis und Entgegenkommen. Heutzutage sind Volksmusiker durch gelegentliche dokumentarische oder populäre Radio- und Fernsehsendungen mit dem Gedanken vertraut, daß ihre Kunst für junge Wissenschaftler, Künstler oder Enthusiasten aus dem städtischen Milieu durchaus von Interesse sein kann. Nicht zuletzt muß an dieser Stelle noch einmal die bekanntermaßen stark ausgeprägte Gastfreundschaft und Hilfsbereitschaft der russischen Dorfbewölkerung und auch ihre Mitteilungsfreudigkeit und Erzählkunst erwähnt werden, die der Feldforscher gar nicht hoch genug einschätzen kann. Grundvoraussetzung für ein fruchtbares

Zusammenwirken ist hierbei freilich, daß er der Gewährsperson nicht nur als „Informanten“, sondern als einem Menschen mit seiner Individualität, seiner eigenen Vergangenheit und Gegenwart gegenübertritt.

Die Ton- und Videoaufzeichnungen entstanden zumeist in den Wohnungen der Musiker, oft im Beisein von Familienangehörigen oder Bekannten. Bisweilen wurden sie auch zu eigens anberaumten Zusammenkünften gebeten, etwa im „Dorfklub“, der heute als zentraler Treffpunkt für unterschiedliche Veranstaltungen dient. Bei Aufnahmesituationen in kleinerem Kreis bat ich die Musiker zunächst, diejenigen Stücke vorzutragen, welche ihm selbst am besten gefallen und welche in der Vergangenheit für die Dorfgemeinschaft die wichtigste Rolle spielten. Gegebenenfalls fragte ich später nach älteren Stücken oder auch nach besonderen Stil- und Ausdrucksmitteln, die als alt eingeschätzt werden. Hierfür wurde nach Möglichkeit versucht, Erinnerungen an den individuellen Stil von konkreten Musikern der vorhergehenden Generationen wachzurufen. Im Falle größerer Zusammenkünfte wurde dagegen möglichst wenig Einfluß auf das Geschehen genommen, da dies bei den Beteiligten leicht Irritationen ausgelöst hätte.

In Abhängigkeit von den äußeren Umständen der Aufnahmesituation, der psychischen Verfassung der Gewährspersonen und der aktuell verfügbaren Ausrüstung kamen unterschiedliche Aufnahmeverfahren zur Anwendung. Bei der vorbereiteten „Studio-Aufnahme“ wurden in der Regel jedes Instrument und jede Singstimme über ein eigenes Clip-Mikrofon auf die separate Tonspur eines Stereo-Kassettengerätes aufgezeichnet. (Im Falle der Handharmonika wurde, wann immer dies möglich war, eine eigene Spur für jede Klaviatur eingerichtet, da andernfalls keine zuverlässige Transkription der Mehrklangbildungen möglich gewesen wäre.) Mit einem weiteren Aufnahmegerät (Sony Professional) wurde der Gesamtklang aufgezeichnet. Diese Technik der Mehrkanal-Aufnahme (Elschek 1975: 630, vgl. auch Schüller 1994: 137) wird seit langem von der russischen Volksmusikforschung praktiziert (Rudneva/Ščurov/Puškina 1979; Bojko 1983) und gilt in zahlreichen Forschungseinrichtungen als Standardverfahren.

Je spontaner und lebendiger eine Vortragssituation sich gestaltet, desto mehr würde eine analytische Aufzeichnung sich hemmend auf die Ausführenden auswirken. Aus diesem Grunde wurde in einigen Fällen lediglich eine Live-Aufzeichnung mit *einem* Aufnahmegerät durchgeführt.

Bis auf wenige situationsbedingte Ausnahmen wurden die Tonaufzeichnungen durch eine parallele Videoaufnahme ergänzt. Für die Dokumentation instrumentaler Volksmusik hat diese zumindest vier entscheidende Vorzüge: erstens kann die Spieltechnik des Instruments genau verfolgt werden, was unter Umständen auch bei der Kontrolle der auditiv erfolgten Transkription wichtig ist, zweitens kann die Interaktion von Musikern und Tänzern festgehalten werden, drittens kann das gesamte Ausdrucksverhalten der Musiker- oder Sängerpersönlichkeit und damit oft auch der emotionale Grundtenor des jeweiligen Stücks besser berücksichtigt und auch bildlich dokumentiert werden, was insbesondere für die Erhellung der funktionalen Dimension von Bedeutung ist, viertens schließlich kann die Zufriedenheit oder Unzufriedenheit des Musikers mit seinem Spiel, die sich etwa in seiner Mimik äußert, für eine quellenkritische Überprüfung der Aufnahme herangezogen werden.

Bei den Gesprächen mit Musikern und anderen Gewährsleuten, die teilweise mit deren Einverständnis auf Band mitgeschnitten wurden, habe ich bewußt auf die Heranziehung eines festen Fragenkatalogs verzichtet. Vielmehr sollte den Gesprächspartnern die Gelegenheit gegeben werden, ihr eigenes Verständnis von musikalischen Phänomenen und Vortragssituationen darzustellen. Die aufschlußreichsten Hinweise erhielt ich immer in solchen freien Gesprächen, bei denen die notwendigen Sachfragen in ihrem Umfang begrenzt blieben. Ein stures Abfragen wäre dagegen für die Gewährspersonen nicht nachzuvollziehen gewesen, hätte die Gesprächssituation unnötig belastet und sich damit kontraproduktiv auf das Ergebnis ausgewirkt.¹

Es existiert die Ansicht, daß ein Feldforscher seinen Informanten niemals Ja- oder Nein-Fragen stellen dürfe (Karpeles 1958: 16). Nichtsdestoweniger erscheint ein solches Vorgehen in bestimmten Fällen gerechtfertigt, wenn folgende Voraussetzungen erfüllt sind: Erstens muß der in Frage stehende Sachverhalt bereits von anderen Traditionsträgern angesprochen worden oder aus ethnographischen Quellen bekannt sein; zweitens muß unbedingt die Bedeutung berücksichtigt werden, welche die Gewährsper-

¹ Vgl. hierzu Schneider (1981: 108): „Standardisierter Objektivismus, wie er für die soziologische Empirie (. . .) gepriesen wird, scheint Verf. in ethnographischer Feldforschung weder durchgängig realisierbar, noch überhaupt wünschenswert.“

son dem Sachverhalt beimißt, wofür vor allem auch auf die sprachliche Intonation und die emotionale Schattierung der Antwort zu achten ist (einem zögerlichen *ja, sicher* darf in keinem Falle irgendeine Aussagekraft beigemessen werden); drittens muß in der Dokumentation der Rückgriff auf eine solche Befragungstechnik, die ja immer nur einen Notbehelf darstellt, zweifelsfrei erkennbar sein.

In der Feldforschungspraxis der europäischen Ethnomusikologie, insbesondere in der Organologie, hat es sich vielfach als hilfreich erwiesen, wenn der Forscher, insofern er über gewisse spieltechnische Fähigkeiten verfügt, seinen Gewährspersonen als interessierter Musiker gegenübertritt (im Hinblick auf Feldforschungen in Irland vgl.: Schneider 1981: 111). Auf die Verhältnisse in unserem Forschungsgebiet läßt sich ein solches Vorgehen nicht ohne weiteres übertragen. Zunächst gibt es kein intaktes gesellschaftliches Musikleben mehr, in welches der Feldforscher aufgenommen werden könnte, außerdem ist – anders als etwa in Irland – die Tradition des instrumentalen Ensemblespiels nur sehr schwach ausgeprägt, wodurch ebenfalls weniger spielpraktische Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben sind. Zudem ist ein Interesse an der musikalischen Aneignung eines Repertoires, dessen ursprünglicher funktionaler Kontext heute nicht mehr existiert oder zumindest stark beschnitten ist, für den Dorfmusiker mitunter schwerer nachzuvollziehen, als eine rein dokumentarische und konservatorische Intention. Aus diesem Grunde muß der Feldforscher sich in jedem Fall der *experimentellen Natur* seiner eigenen musikalischen Aktivitäten bewußt sein und seinen Gewährspersonen gegenüber, schon aus Respekt vor deren Können, nicht den Eindruck einer gewöhnlichen Vortragssituation suggerieren.

Unter Berücksichtigung dieser insbesondere für den ausländischen Forscher wichtigen Einschränkungen nutzte ich in seltenen Fällen eine gewisse spieltechnische Vertrautheit mit Balalaika, Handharmonika oder Gusli, etwa um die Bekanntheit bestimmter Stücke zu überprüfen, aber auch in solchen Fällen, in denen bei Gesangsaufnahmen für den Vortrag instrumental-vokaler Formen kein Balalaikaspieler zur Verfügung stand, der den unverzichtbaren Instrumentalpart hätte übernehmen können.

Der Bereitwilligkeit unserer Gewährsleute haben wir die Bekanntschaft mit einer Kunst zu verdanken, über die wir auf keinem anderen Wege vergleichbare Zeugnisse hätten gewinnen können. Durch ihre Mitteilsamkeit erlaubten sie uns auch einen Einblick in eine Welt, in welcher wir sicher-

lich auf vielgestaltige Relikte altertümlicher Denk- und Verhaltensweisen stoßen können. Wir würden ihnen jedoch Unrecht tun, wenn wir sie nicht als Zeitgenossen des ausgehenden 20. Jahrhunderts ernstnehmen würden – mit der ihnen eigenen, durchaus komplexen Sicht der Vergangenheit und Gegenwart ihres Landes. Die äußerste Vorsicht, die bei allen historischen Interpretationen ethnomusikologischer Befunde geboten ist,¹ nimmt so gesehen ihren Anfang im Wissen um die vielschichtige Mentalität der Sänger und Musiker selbst.

I. 5 Aufbau der Arbeit

Im folgenden Kapitel soll nach der geographischen Abgrenzung des Forschungsgebiets ein kurzer Überblick über die noch nicht abgeschlossene Diskussion zur siedlungsgeschichtlichen und ethnohistorischen Problematik der Region geliefert werden. Ebenso werden einige Aspekte der Stadt- und Regionalgeschichte angesprochen, welche für die Entwicklung der traditionellen Musikpraxis von Bedeutung sind.

Kapitel III hat verschiedene Bereiche der Pskover instrumentalen Volksmusiktradition zum Gegenstand, wobei der Schwerpunkt auf einer synchronen Darstellung liegt. Diachrone Prozesse sollen hier vornehmlich dann Berücksichtigung finden, wenn sie sich aus den Erinnerungen und dem überlieferten Wissen der Gewährsleute ergeben.

Zunächst wird das traditionelle Instrumentarium untersucht. Hierbei geht es nicht so sehr um eine möglichst umfassende Auflistung aller Instrumententypen als um eine Beschreibung der für die Tradition im ganzen bedeutsamen Instrumente mit ihren spieltechnischen Möglichkeiten und musikalisch-stilistischen Charakteristika. Auch der Wirkungsbereich der Musiker und die Eigenheiten ihres Repertoires finden Berücksichtigung, vor allem dann, wenn sie für den jeweiligen Instrumententyp spezifisch sind. Abschnitt III. 2 faßt die wichtigsten Formen der instrumentalen Ensemblebildung zusammen. Im folgenden Abschnitt werden die unterschiedlichen Vortragsgelegenheiten und Funktionsbereiche instrumentalen Musizierens behandelt. Abschnitt III. 4 ist den Musikern selbst gewidmet.

¹ Auf die methodologischen Fragen der historischen Rekonstruktion wird in Kapitel V näher eingegangen.

Besonderes Gewicht liegt auf dem Lernprozeß des angehenden Instrumentalisten.

Der fünfte Abschnitt des Kapitels gibt einen Einblick in die Volksterminologie und die Vorstellungen der Traditionsträger über Musik und Musikleben. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird das Repertoire behandelt. Als allgemeine Gliederungsprinzipien werden primär die außermusikalische Funktion, im weiteren auch die musikalische Grundstruktur – gegebenenfalls unter Berücksichtigung ihrer lokaltypischen Ausprägungen – herangezogen.

Die vorwiegend synchrone Betrachtungsweise ergibt sich aus der Quellenlage sowie aus der Intention, (zumindest in der Erinnerung) lebendige Musikpraktiken zu beschreiben. Schriftliches, ferner ikonographisches Material aus dem Zeitraum, der nicht mehr im Erinnerungsbereich der Gewährsleute liegt, findet in diesem Kapitel vor allem dann nähere Berücksichtigung, wenn eine geschichtliche Kontinuität im Rahmen einer deskriptiven Behandlung nahegelegt werden kann. Dies ist insbesondere der Fall bei den Instrumentenbeschreibungen wie auch in bezug auf die Vortragsgelegenheiten und Funktionsbereiche der Instrumentalmusik. Wenig sinnvoll wäre es demgegenüber, den Ausführungen über die heutigen Volksmusiker die recht spärlichen Zeugnisse über die Skomorochen des Mittelalters voranzustellen, auch wenn einige Besonderheiten der heutigen Musikpraxis tatsächlich auf ein Nachwirken der altrussischen Spielmannstradition schließen lassen können. Solchen Problemkreisen, in denen ein historischer Bezug nur hypothetisch formuliert werden kann und einer eingehenden Begründung bedarf, bleibt ein eigenes Kapitel vorbehalten.

Das IV. Kapitel ist der Versuch einer zusammenfassenden Charakterisierung der untersuchten Instrumentaltradition unter stilanalytischen Gesichtspunkten. Neben der Gestaltung des allgemeinen Formbaus sowie von Tonalität, Melodie, Metrum und Rhythmus werden das Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart und besonders die unterschiedlichen Ausprägungen der instrumentalen, instrumental-vokalen und der vokal-instrumentalen Mehrstimmigkeit sowie Aspekte der Harmonik behandelt. Ein gesonderter Abschnitt geht auf funktional gebundene Formen des musikalischen Ausdrucks ein, die bei rituellen Anlässen von Bedeutung sein können. Abschließend wird die kognitive Eigenleistung des Volksmusikers beleuchtet, welche vor allem beim gleichzeitigen Singen und Spielen, aber

auch im polyphon ausgestalteten Solospiel von einer ausgeprägten Virtuosität zeugen kann.

In Kapitel V werden einige Besonderheiten der Pskover Volksmusiktradition, wie sie in den vorausgegangenen Kapiteln deutlich geworden sind, im historischen Kontext untersucht. Schwerpunktmäßig geht es hierbei um die hypothetische Rekonstruktion stilgeschichtlicher Wandlungsprozesse. Ein Ausblick verweist schließlich auf mögliche Perspektiven für weiterführende Forschungen.

II Das Forschungsgebiet

II. 1 Allgemeines zum Gebiet Pskov

Das heutige Verwaltungsgebiet (*oblast'*) von Pskov gehört zum nordwestlichen Teil der Russischen Föderation und erstreckt sich über eine Fläche von 55,3 km². Es grenzt im Westen an Estland und Lettland, im Süden an Weißrußland. Im Norden und Osten verlaufen die Grenzen zu den Gebieten von St. Petersburg und Novgorod, im Südosten zu denen von Tver' (zeitweise Kalinin) und Smolensk. Die Gebietshauptstadt liegt 280 km südwestlich von St. Petersburg. Sie ist durch die Velikaja, den „Großen Fluß“, über den Pskover und Peipus-See mit der Narva und damit mit der Ostsee verbunden. Im Südosten verläuft die Lovat', die zur alten Handelsstraße „von den Warägern zu den Griechen (Byzanz)“ gehört.

Die *Pskovskaja oblast'* ist in 24 Landkreise (*rajony*) unterteilt, diese ihrerseits in Bezirke (*volosti*, zeitweise *sel'sovety*). Die wichtigsten der 14 Städte sind neben der Gebietshauptstadt das südlich von dieser gelegene Ostrov sowie im Süden des Gebiets Nevel' und Velikie Luki. In der Stadt Pskov leben 207 100 der 827 000 Einwohner der *oblast'*. Rund drei Viertel der Bevölkerung, die zu 94 Prozent aus Russen besteht, lebt auf dem Land.

Über ein Drittel des Gebiets von Pskov ist mit Wald bedeckt. Die unebene Landschaft mit ihren ausgedehnten Sümpfen und der wenig fruchtbare Boden bieten insgesamt eher ungünstige Voraussetzungen für eine intensive Landwirtschaft. Im Vordergrund stehen der Anbau von Flachs und Kartoffeln sowie die Viehzucht. Wichtige Wirtschaftszweige sind Holzverarbeitung und Elektroindustrie. Die Schwerindustrie ist wegen der knappen Bodenschätze nur schwach entwickelt.

Die Stadt Pskov und das Umland sind heute ein beliebtes Ziel für eine große Zahl von Besuchern aus dem In- und Ausland. Der Kreml, das berühmte Pečora-Kloster sowie zahlreiche weitere Baudenkmäler, nicht zuletzt das Puschkin-Museum in Michajlovskoe, legen beredtes Zeugnis ab von der großen Vergangenheit des ehemaligen Herrschaftszentrums im russischen Nordosten.

II. 2 Geschichtlicher Rückblick

Früheste Zeugnisse menschlicher Besiedlung lassen sich im Pskover Gebiet für das Neolithikum nachweisen; Funde aus der Bronzezeit können baltischen Stämmen zugeschrieben werden.¹ Darüber hinaus sind vor allem die Ostseefinnen zu nennen, die den russischen Nordwesten vor der Ankunft der slawischen Siedler bewohnten. Neuere linguistische Untersuchungen deuten darauf hin, daß gerade das Pskover Kerngebiet lange Zeit dem slawischen Zuzug standhielt (Gerd 1988).

Ethnogenetisch wichtig ist der Umstand, „daß bei der slavischen Besiedelung des Pskover Gebiets die ostseefinnische und baltische Bevölkerung keineswegs verdrängt wurde, so daß man eher von einer wechselseitigen Assimilierung und erst allmählich einsetzenden Slavisierung der Erstsiedler durch die Immigranten ausgehen kann“, wie dies Gertrud Pickhan (1992: 45) betont. Aus diesem Grunde ist ein bedeutender nichtslawischer Substratanteil in den verschiedensten Bereichen der altrussischen Kultur zu verzeichnen (vgl. Goehrke 1992: 35, Pickhan 1992: 48), der teilweise bis in die Gegenwart nachwirkt. Nach hydronymischen Befunden ist im Pskover Gebiet in erster Linie das finnische Substrat greifbar, die baltischen Elemente stellen möglicherweise ebenfalls ein Substrat dar (Ageeva 1989: 186). Dieses ist jedoch hier, wie auch in der Lexikographie (Gerd et alii 1985: 30), nicht immer eindeutig von späteren Einflüssen zu trennen.

Keine Einigkeit herrscht bis heute in der Frage nach dem Zeitpunkt der ostslawischen Landnahme im Pskover Gebiet und nach der Herkunft der Siedler. Sie ist auf das engste mit der Kontroverse über die ethnische Interpretation der Langhügelgräber (*dlinnye kurgany*) im Becken der Velikaja und südlich des Peipussees verbunden, die auf das 6. Jahrhundert datiert werden. Der bekannte Moskauer Frühhistoriker Valentin Sedov (1974, 1982) schreibt sie den Kriwitschen (*kriviči*) zu, die von ihm, wie auch von zahlreichen anderen Forschern, als ein ethnisch gemischte ostslawisch-

¹ Vgl. Pickhan (1992: 42). Die Monographie von Gertrud Pickhan über die Geschichte des mittelalterlichen Pskov bis zur Einverleibung der Republik in den Moskauer Staat im 16. Jahrhundert enthält auch einen Überblick über die Siedlungsgeschichte des Pskover Landes.

baltische Gruppe angesehen werden.¹ Ein so frühes Auftauchen der Slawen im Peipusgebiet versucht Sedov durch eine Migration aus dem heutigen Nordpolen zu erklären. Andere Forscher wie S. K. Laul (1971), G. S. Lebedev (Bulkin/Dubov/Lebedev 1978: 82f.) sowie D. A. Mačinskij (1986) sehen die Ostseefinnen als die Erbauer der Pskover Langkurgane an, wobei die letztgenannten Autoren das ausgehende 7. Jahrhundert als frühesten Zeitpunkt slawischer Besiedlung ansehen. Ihre Argumentation stützt sich vor allem auf erhebliche Unterschiede zwischen den Hügelgräbern von Pskov und Boroviči (*pskovsko-borovičskie dlinnye kurgany*, nach Mačinskij) auf der einen und den mit hoher Wahrscheinlichkeit den Kriwitschen zuzurechnenden Denkmälern von Smolensk und Polock auf der anderen Seite, was Sedov auf finnische bzw. baltische Substrateinwirkungen zurückführt. Gleichwohl hat später A. N. Bašen'kin (1993) weit im Nordosten, im Zwischenstromgebiet von Mologa und Šeksna, einen bislang unbekanntem Komplex von Langkurganen aus dem 5. Jahrhundert untersucht, den er den Kriwitschen der oberen Wolga zuschreibt. Für die deutschsprachige Forschung hat Carsten Goehrke (zuletzt 1996: 87) die frühestmögliche Ankunft der Slawen im Gebiet zwischen Peipus- und Ilmensee auf das 8. und 9. Jahrhundert datiert. Pickhan dagegen tendiert eher dazu, (mit einiger Vorsicht) die Ansicht Sedovs zu unterstützen (1992: 47).

Was die Herkunft der Slawen am Unterlauf der Velikaja betrifft, so schließt Lebedev in dem genannten Beitrag (1978: 85, 95) ein Vordringen der Slovenen (*slovene*) aus dem Becken des Ilmensees seit dem 8. Jahrhundert nicht aus, wobei er eine allmähliche Besiedlung annimmt. Beide Vermutungen des Petersburger Frühhistorikers konnten durch lexikographische Befunde erhärtet werden, die Gerd vorgelegt hat.² Durch eine systematische Analyse der geographischen Verbreitung zahlreicher Lexeme konnte der Forscher eine starke Konzentration lokaltypischer Erscheinungen im Nor-

¹ Vgl. hierzu: Goehrke (1992: 200, Anm. 258); A. M. Mikljaev sieht in den Kriwitschen Ostbalten, die erst zur Zeit der altrussischen Staatlichkeit von den Slawen assimiliert wurden (1988: 52).

² Seit 1982 betreibt ein interdisziplinäres Seminar der Petersburger Universität unter der Leitung von Gerd und Lebedev Studien zur slawischen Ethnogenese (Literatur bei: Gerd/Lebedev 1991: 73; s. auch Gerd/Lebedev 2001), von denen die deutschsprachige Geschichtswissenschaft bislang leider kaum Kenntnis genommen hat.

den des Pskover Gebiets und eine allmähliche Abschwächung nach Süden hin nachweisen. Hieraus sowie aus archäologischen Daten schließt der Autor, daß die slawische Besiedlung der Pskover Region erst im 8. Jahrhundert von Norden her über die Flüsse Luga und Pljussa erfolgte und auf gemeinsame Unternehmungen „von Skandinaviern [also den Warägern] gemeinsam mit den Novgoroder Slovenen“ zurückzuführen sei (1988: 83). Eine ethnokulturelle, politische und sprachliche Einwirkung der Kriwitschen auf die Pskover Region sieht Gerd erst in einem späteren Zeitraum gegeben (1988: 85).

Es wäre unangemessen, im Rahmen einer ethnomusikologischen Studie in der noch nicht abgeschlossenen Diskussion einer Nachbardisziplin die eine oder andere Position zu beziehen. Für unsere Betrachtungen ist der Umstand entscheidend, daß kein ernstzunehmender Historiker das starke ostseefinnische Substrat in der nachfolgenden altrussischen Kultur bestreitet, ganz gleich ob die slawische Besiedlung des Pskover Landes im 6. oder im 9. Jahrhundert angesetzt wird. Wie Pickhan zutreffend bemerkt, „beweist die Kurgandiskussion, daß der Einfluß des nichtslawischen Elements im Pskover Raum lange Zeit besonders stark war“ (1992; 48).

Die Gründung der Stadt Pskov kann auf den Zeitraum zwischen den Jahren 862 und 947 datiert werden (Pickhan 1992: 56). Die spätere Beistadt Izborsk, 30 km westlich gelegen, weist Befestigungen bereits zur Wende vom 7. zum 8. Jahrhundert auf. Die Divergenzen über ihre ethnische Zugehörigkeit entsprechen der Kontroverse über die Langkurgane (vgl. Goehrken 1996: 87). Im 9. Jahrhundert mußte Izborsk seine Vorrangstellung an Pskov abtreten. Pickhan (1992: 52, 56) erklärt dies einleuchtend mit der dortigen Präsenz der Waräger, die an der Etablierung eines Herrschaftsstützpunkts besonders interessiert sein mußten, wofür der Zusammenfluß von Velikaja und Pskova ein geeigneterer Ort war. Dies erscheint plausibel gerade auch im Zusammenhang mit der von Gerd angenommenen Besiedlung des Pskover Kerngebiets durch Slovenen unter Beteiligung der skandinavischen Waräger.

Für das 9. Jahrhundert ist in der Pskover Region eine starke Bevölkerungszunahme sowie eine bedeutende Entwicklung von Handwerk und Handel zu verzeichnen. Während noch vor kurzem bereits für die frühe Geschichte Pskovs eine Abhängigkeit von Novgorod angenommen wurde, ist neuerdings von Pickhan die enge Beziehung zu Kiev in den Vordergrund gestellt worden (Pickhan 1992: 59–63). Die Autorin setzt die endgül-

tige Eingliederung in den Machtbereich Novgorods erst auf das Jahr 1036 an (1992: 73), wobei sie die Bemühungen um eine Christianisierung des immer noch stark heidnisch geprägten Pskov (Labutina 1993: 197) als wesentliches Motiv herausstellt.

Wie Novgorod blieb auch Pskov im 13. Jahrhundert von den schlimmsten Folgen des Mongoleneinfalls verschont. Dramatischer gestalteten sich dagegen die Auseinandersetzungen mit den deutschen Ordensrittern, zu deren Abwehr Stadt und Land einen wesentlichen Beitrag leisteten. Die strategische Bedeutung Pskovs als nordwestlicher Vorposten Rußlands zog eine verstärkte politische Selbständigkeit nach sich, die schließlich 1348 zur offiziellen Loslösung von Novgorod führte. Ebenso wie die Stadt am Ilmensee wurde die Republik Pskov von einer Volksversammlung, dem *veče*, regiert, welche den Fürsten ernennen und abberufen konnte, die in ihren Entscheidungen jedoch stark von den Bojaren dominiert wurde. Die Sonderstellung der Stadtrepubliken Pskov und Novgorod im alten Rußland läßt sich in vielem durch Einflüsse aus Westeuropa erklären, mit dem sie durch den Ostseehandel in enger Verbindung standen.

Die militärische Rolle des mittelalterlichen Pskov wurde in der sowjetischen Forschung möglicherweise zu einseitig als eine defensive dargestellt.¹ Bei den zahlreichen Feld- und Raubzügen gegen ihre Nachbarn, vor allem gegen den Livländischen Orden, spielten eine nicht unwesentliche Rolle die *uškujniki*, also Freiwillige aus den städtischen Unterschichten, die vieles mit den berüchtigten Flußfreibeutern von Novgorod gemein hatten (Artem'ev 1991).

Das Ende der politischen Selbständigkeit Pskovs steht mit dem Aufstieg Moskaus in Verbindung, das sich die inneren Wirren der Stadtrepublik zunutze machen konnte. 1510 wurde die Stadt endgültig in den Moskauer Zentralstaat einverleibt. Die Überführung der *veče*-Glocke, des Symbols von Autonomie und republikanischer Freiheit, nach Moskau, muß von den Bewohnern als besondere Demütigung empfunden worden sein. Zur Zeit Ivan Groznyjs hatten die Bewohner der Region sowohl unter dem Terror der *opritčnina* wie auch unter dem von Ivan begonnenen Livlandkrieg zu

¹ „In der Zeit zwischen 1262 und 1502 führten die Pskover gegen ihre Nachbarn über 40 Feldzüge durch (. . .), was freilich schwer als eine nur defensive Strategie angesehen werden kann.“ (Artem'ev 1991: 112)

leiden. Hinzu kam eine ökonomische Krise, die eine extreme Depopulation zur Folge hatte.¹

Als entscheidender Wendepunkt für das Schicksal der Stadt Pskov kann der Nordische Krieg (1700–21) angesehen werden. Die Eroberung des Baltikums und die Gründung von St. Petersburg machten ihre strategische und wirtschaftliche Stellung endgültig zunichte. Man muß davon ausgehen, daß in der Folgezeit die ungünstigen ökonomischen Verhältnissen in der Region die Landbevölkerung außergewöhnlich schwer trafen. Das System der Leibeigenschaft wurde hier noch im 19. Jahrhundert offenbar in besonders harter Form praktiziert, was zu häufigen Bauernaufständen führte (Graham 1990: 35). Die auf staatlichen Ländereien ansässigen Bauernfamilien verfügten einer Erhebung aus dem Jahre 1830 zufolge zu mehr als 70 Prozent nicht über ausreichend Ackerland und Vieh, um minimale Lebensbedürfnisse zu befriedigen (Blum 1961: 330f.). Die Möglichkeiten für eine Intensivierung der Landwirtschaft waren aufgrund der natürlichen Gegebenheiten der Region stark eingeschränkt. Für eine industrielle Entwicklung fehlte es an Bodenschätzen, auch die traditionellen Wirtschaftszweige – Flachs- und Lederverarbeitung – konnten hierfür keine Grundlage bieten (Baldin 1990: 74).

Im Zweiten Weltkrieg waren Pskov und das gesamte Gebiet in schwerster Weise von der deutschen Besatzung betroffen. Die Stadt wurde größtenteils zerstört, auf dem Lande wurden unzählige Dörfer vernichtet. Partisanenverbände leisteten erbitterten Widerstand, besonders der des im Kreis Novoržev gefallenen legendären Kommandeurs Aleksandr German,. Die Strafexpeditionen der SS gegen die Zivilbevölkerung wurden im Gebiet Pskov in sicherlich nicht weniger grausamer Weise durchgeführt, wie dies aus Weißrußland bekannt ist.

*

Vom 10. bis zum 16. Jahrhundert war die Stadt Pskov eines der bedeutendsten wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zentren Rußlands und zugleich eine der größten Städte des europäischen Mittelalters. Berühmt ist insbesondere die Baukunst, die einen entscheidenden Einfluß auf die Moskauer Periode ausgeübt hat. In Pskov begegneten sich gegensätzliche gei-

¹ „In the country of Pskov over 85 percent (7.000) of the homesteads in the rolls for 1585–1587 were vacant“ (Blum 1961: 153, vgl. auch Maslennikova 1994; 105–107).

stige und kulturelle Strömungen – vorchristliches Heidentum, christliche Orthodoxie und weltliche Stadtkultur (Labutina 1993), altrussische und westeuropäische Traditionen. Auch in späteren Jahrhunderten war das Pskover Land in vielfacher Hinsicht mit der russischen Nationalkultur verbunden. In Michajlovskoe befand sich der Landsitz und Verbannungsort Puschkins, im Südosten das Heimatdorf Mussorgskys, im Kreis Pljussa schrieb Rimskij-Korsakow acht seiner Opern. Seit dem Ende der Sowjet-herrschaft scheinen die zahlreichen Klöster und Wallfahrtsorte im Pskover Gebiet eine Renaissance als Mittelpunkte des geistigen und religiösen Lebens zu erfahren.

Im Hinblick auf die Entwicklung der traditionellen Musikkultur lassen sich drei regionalgeschichtliche Besonderheiten hervorheben, welche meines Erachtens bis in die jüngste Zeit wirksam sind. Erstens ist das starke vorlawische Substrat zu nennen, das, wie wir noch sehen werden, im Instrumentarium und möglicherweise auch in der Tanztradition fortwirkt. Zweitens fällt noch dem heutigen Besucher der Stadt Pskov das stark ausgeprägte Geschichtsbewußtsein seiner Bewohner auf sowie der besondere Regionalstolz der Landbevölkerung, für die die Stadt selbst mit ihrer bewegten Vergangenheit einen wesentlichen Identifikationspunkt darstellt. Vielleicht ist es gerade der tragisch empfundene Kontrast zwischen dem Erscheinungsbild der Stadt mit ihren beeindruckenden Baudenkmalern und dem Verlust der einstmaligen politischen und wirtschaftlichen Größe, der dieses Geschichtsbewußtsein am Leben erhält. Andererseits hat, drittens, gerade die verlangsamte wirtschaftliche und infrastrukturelle Entwicklung in vorrevolutionärer Zeit den Erhaltungszustand der Volksmusik, vor allem auch der Instrumentalmusik, begünstigt.

II. 3 Abgrenzung des Pskover Kerngebiets

Wie bereits erwähnt, entstammt der auch in ethnomusikologischer Hinsicht bedeutsame Begriff des Pskover Kerngebiets der Ethnolinguistik. Aleksandr Gerd kam nach einer sorgfältigen Auswertung lexikographischer Befunde und unter Berücksichtigung der Ergebnisse archäologischer, anthropologischer, dialektologischer Forschungen zu folgendem Ergebnis:

In dieser Hinsicht heben wir die tiefe historische Motiviertheit der alten Südgrenze des Gebiets Pskov zum Gebiet Velikie Luki hervor.

(. . .)

Alle angeführten Daten bezeugen nachdrücklich die Existenz einer über Jahrtausende besonders beständigen Zone, gerade im Becken der mittleren Velikaja, nicht östlicher und nicht südlicher von Novoržev, Požerevicy, Opočka und nicht nördlicher von Serědka und dem mittleren Šelon (Gerd 1988: 82).

Das deutlichste Indiz dafür, daß das Pskover Kerngebiet kein theoretisches Konstrukt der kulturgeschichtlichen Forschung ist, liegt in seiner stabilen Korrelation zu dem Ethnonym *skobari* (Sg.: *skobar'*, jeweils endbetont), das außerhalb seiner Grenzen nicht anzutreffen ist (Gerd 1995: 49). Es ist die unerschütterliche Überzeugung der Skobari selbst, daß die Bezeichnung aus petrinischer Zeit stamme, da in Pskov Stahlklammern (*skoby*) für den Schiffs- und Brückenbau hergestellt worden seien. Nur die hier ansässigen Handwerker seien im Stande gewesen, diese mit bloßen Händen zurechtzubiegen. Seitens der Ethnolinguistik wird dagegen ein baltisches Substrat nahegelegt (Gerd, ebd.). Außerhalb des Pskover Gebiets ist die stolze Selbstbezeichnung *Skobar'* weitgehend zu einem Schimpfwort für einen grobschlächtigen, ungebildeten Menschen verkommen. Die Skobari ihrerseits haben für solch hochmütige Ignoranz reichlich Hohn und Spott übrig. Gleichwohl ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß sie bei ihren unmittelbaren Nachbarn als ein ausgesprochen rauflustiger Menschenschlag gelten oder zumindest als Leute, mit denen man besser keinen Streit anfangen sollte.

Die negativen Konnotationen des Ethnonyms *Skobar'*, das zumindest seit den zwanziger Jahren auch als Bezeichnung regional- und lokaltypischer Instrumentalformen in Gebrauch ist, haben sich auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch niedergeschlagen – während es in Archivdokumenten (Rubcov, Kotikova) gelegentlich als Titelbezeichnung auftaucht, wurde es in Publikationen gänzlich vermieden und erlangte offenbar erst zur Zeit der Perestroika den Status der Druckfähigkeit (Mechnecov 1987a). Zum Zeitpunkt unserer Feldforschungen trug bereits eine volkskundliche Sendereihe des Pskover Fernsehens den Titel *Skobari*. Inzwischen existiert

auch eine Stadtilustrierte samt zugehöriger Internetpräsenz unter dem Namen „Skobar“.

Die Problematik der Abgrenzung des Pskover Sprach- und Kulturraums ist von der russischen Volksmusikforschung in unterschiedlicher Weise berücksichtigt worden. In der Sammlung Mechnecovs (1989) ist kein einheitliches Prinzip erkennbar. Die südlichen Bezirke, welche bis 1924 zum weißrussischen Gebiet von Vitebsk gehörten, werden entsprechend den heute geltenden Verwaltungsgrenzen großzügig dem „Pskover Land“ zugeteilt, während für die Einbeziehung der heute zum Gebiet Novgorod gehörenden Bezirke Cholm und Poddor'e von einer strengen Berücksichtigung dieser Grenzen abgesehen wurde.¹ Demgegenüber ordnet Aleksandr Romodin, ein Kenner des russisch-weißrussischen Grenzgebiets (beiderseits der heutigen Staatsgrenze), auch die südlichen Landkreise des Gebiets Pskov (wie auch den Westen des Smolensker Gebiets) gerade auch aufgrund ethnoorganologischer Befunde einer relativ einheitlichen nordweißrussischen Tradition zu, für die insbesondere das Instrumentalensemble aus Geige, Hackbrett, Schellentrommel und anderen Instrumenten kennzeichnend ist (vgl. Romodin 1996). Vor allem aber entstammt der größte Teil der dokumentierten Brauchtumslieder einer Region, die nicht mehr zum Pskover Kerngebiet, sondern zum nordweißrussischen Kulturraum gehört. Dies zeigt deutlich die kartographische Analyse der Brauchtumsmelodien des fraglichen Gebiets, die die Petersburger Ethnomusikologin Ajšat Gadžieva (2001) anhand von 6000 Belegen kürzlich vorgelegt hat. Wie die Herausgeber des Sammelbandes in ihrem Vorwort betonen, bezeugt diese Arbeit „nochmals die historische Geschlossenheit der historisch-kulturellen

¹ Es ist nur zu bedauern, daß die Forscher des Petersburger Konservatoriums die seit Jahrzehnten andauernden Kontroversen über die Ethnohistorie des Pskover Raums weitestgehend ignoriert haben. In den Beiträgen von Teplova (1984: 74) und Mechnecov (1989: 4) bleibt die Rolle der Kriwitschen als der slawischen Ahnherren der Pskover Region über jeden Zweifel erhaben. Auch Lobkova (2000: 3) bezeichnet im ersten Satz ihrer Arbeit zum Erntebrauchtum von Pskov das Pskover Land als „das Territorium der frühen Besiedlung durch die Kriwitschen der Chroniken“. In einer Fußnote folgt unvermittelt der Verweis auf die andauernden Divergenzen in der Forschung zur slawischen Siedlungsgeschichte. Hierbei wird immerhin auch auf den „besonderen Standpunkt“ der Dialektologie hingewiesen, wobei auch die Arbeiten Aleksandr Gerds, ebenso wie die des Historikers Lebedev, wenngleich nicht inhaltlich berücksichtigt, so doch zumindest genannt werden.

Zone von Dnepr und Düna“, also einer weißrussisch geprägten Region (Gerd/Lebedev 2001: 6¹).

Nach einigen ethnomusikologischen Befunden korrelieren die Grenzen des Pskover Kerngebiets auch nach Norden hin mit den Sprachgrenzen, also auch mit der Grenze zwischen den Mundarten der westmittelrussischen Gruppe und den nordrussischen, zu denen etwa der Kreis Gdov gehört. Dessen Bewohner grenzen sich bewußt von den Skobari ab und verweisen häufig auf deren unterschiedliche Mentalität, Sprache und auch auf ein andersgeartetes Repertoire der Instrumentalmusik. Die für das Pskover Kerngebiet charakteristischen lokalen Formtypen (*Porchovskaja*, *Novorževskaja*, *Gorbatogo*, *Sumeckaja*) fehlen hier gänzlich. Ein weiterer Unterschied liegt in der Verwendung des Terminus *pripevka*, der in der untersuchten Region für ein überwiegend deklamatorisch vorgetragenes vierzeiliges Kurzlied² steht, während er im Kreis Gdov sowie am Nordrand des Kerngebiets ein rituelles Hochzeitspreislied bezeichnet – ganz im Einklang mit dem nordrussischen Brauchtum.

¹ In Anm. 1 ist der Titel des Aufsatzes verwechselt worden, die Ausführungen der Herausgeber beziehen sich jedoch eindeutig auf den Beitrag von Ajšat Gadžieva.

² Der Begriff des Kurzliedes bezeichnet hier und im folgenden solche Liedformen, die auf einer mehr oder weniger freien Kombination von Einzelstrophen beruhen.

III Allgemeines zur instrumentalen Volksmusik der Skobari

III. 1 Das Instrumentarium

III.1.1 Idiophone und Membranophone

Über eine Verwendung von Idiophonen liegen kaum Hinweise vor. Bekannt ist, daß auch im Pskover Gouvernement zur Fastnacht (*maslenica*) für die traditionellen Schlittenfahrten die Zugpferde mit Schellen und Glöckchen sowie mit Bändern geschmückt wurden (Kopanevič 1903: 7). Gelegentlich wird auch von Löffeln als Rhythmusinstrumenten berichtet.

Als Membranophon ist die Schellentrommel *Buben* nur aus schriftlichen Quellen des 16. (vgl. das Zitat auf S. 359) und des 17. Jahrhunderts bekannt: Tönnies Fenne führt neben dem Instrumentennamen auch die Berufsbezeichnung *bubenik* (= *trummensleger*) an (1607: 54, 57 [Hammerich/Jakobson 1970: 37, 39]). In der weißrussischen Ensembletradition wird das Instrument dagegen mitunter noch heute zur Begleitung von Geige, Hackbrett und Handharmonika eingesetzt. Von dieser im vielem mitteleuropäisch geprägten Tanzmusikpraxis zu unterscheiden ist das Ensemble von Buben und Harmonika im Osten des Gebiets von Novgorod. Hier steht nicht so sehr die Betonung des rhythmisch-metrischen Grundgerüsts, sondern eher ein hochvirtuoser, stark improvisatorischer und fast exaltierter Vortrag im Vordergrund.

Der einzige Beleg über die Verwendung einer Schellentrommel in unserem Forschungsgebiet entstammt dem Grenzgebiet zu Lettland. Nikolaj Kurilov (*1926, Žogovo, Pyt.) leitete hier nach dem Krieg das Orchester des örtlichen Kulturhauses, das neben Balalaikas, Mandolinen, einer lettischen Zither, dem Konzertakkordeon Bajan auch eine mit einer Hundehaut bespannte Schellentrommel umfaßte. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Instrument um eine Entlehnung aus der lettischen Ensemblepraxis und nicht um ein Relikt älterer russischer Instrumentaltraditionen.

III. 1.2 Chordophone

III. 1.2.1 Flügelförmige Gusli

Die Verbreitung dieses Guslityps¹ beschränkt sich auf den russischen Nordwesten, was auf eine genetische Verbindung zu den Flügelszithern der ostseefinnischen und baltischen Völker schließen läßt (Tönurist 1977a). Von berufsmäßig ausgeübtem Guslispiel im Pskov des beginnenden 17. Jahrhunderts zeugt das Wörterbuch von Tönnies Fenne, das *gusli* und *gusel'nik* mit *harpe* und *harpensleger* übersetzt (1607: 39, 37 [Hammerich/Jakobson 1970: 57, 54]). An anderer Stelle zitiert Fenne ein Sprichwort, das mittelbar über den Guslityp Auskunft gibt: *Žěnka ne guslja, na stenu ne povesiš'* – „Eyn wyff iß kein harpe, men kan se nicht an de wandt hengen“ (1607: 476 [Hammerich/Jakobson 1970: 450]). Es dürfte hier ein Musikinstrument von begrenztem Umfang und Gewicht gemeint sein, das sich tatsächlich mühelos an die Wand hängen läßt, was auf die schwerfälligen Psalteriumsgusli kaum zutrifft. Die ungewöhnliche Singularform *guslja* ist möglicherweise eine grammatikalische Modifikation, die den angestrebten Vergleich mit der Ehefrau unterstreichen soll. Der Umstand, daß die Gusli in den Sprichwortschatz Eingang gefunden haben, ist von besonderer Bedeutung. Sprichwörter beruhen immer auf allgemeiner Verständlichkeit und schnellen Assoziationsmöglichkeiten und bedienen sich hierfür der Gegebenheiten des alltäglichen Lebens. Insofern läßt diese Quelle auf eine relativ weite Bekanntschaft des Guslispiels bei der Bevölkerung von Pskov schließen, möglicherweise auch auf eine Verbreitung, die über die Sphäre der beruflichen Musikausübung hinausging.

Die ersten Zeugnisse über die Konstruktion und Spielpraxis der Flügelszither in der uns interessierenden Region wurden von Privalov gesammelt, dessen Gewährsmann in Petersburg, der ehemalige Bauer Fedot Artamonov, aus Klimovo im heutigen Kreis Porchov stammte.

¹ Der zweite russische Guslityp, die Psalteriumsgusli, ist im Pskover Raum lediglich durch eine Abbildung aus einer Psalterhandschrift des späten 13. / frühen 14. Jahrhunderts bezeugt (Abb. 1). Ähnliche Darstellungen sind auch aus Novgoroder Quellen bekannt (Zguta 1978: 70f.).

Artamonov, der das Guslispiel von seinem Großvater erlernt hatte, verwendete ein neunsaitiges Instrument eigener Herstellung von 77,5 cm Länge mit einer Verlängerung der Decke über die Wirbel hinaus.¹ Dieses Stützbrett (*otkrylok*), das die Leiertechnik erleichtert, ist das charakteristische Kennzeichen der russischen Flügelszither (Tönurist 1977b: 181f.). Die Stimmung ist weitestgehend diatonisch mit Unterquarte und -oktave. Ungewöhnlich für die Gusli ist der Terzabstand zwischen den beiden höchstgestimmten Saiten:

$$e - h - e^1 - fis^1 - gis^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - e^2$$

Die Spielweise wird von Privalov wie folgt beschrieben:

Während des Spiels dämpft Artamonov, den linken Arm auf das Stützbrett gelegt, diejenigen Saiten, die nicht zum Einsatz kommen sollen, ab, wobei er mit der rechten Hand die Strichspielart [*brjacanie*²] gebraucht, indem er mit dem Nagel des Zeigefingers über die Saiten schlägt. Verlagert er die Finger der linken Hand auf die benachbarten Saiten, öffnet Artamonov einen anderen Akkord. Hierbei klingen immer, wie bereits bemerkt, e, h und e¹. Zwischen dem allgemeinen *brjacanie* bildet der Spieler eine Melodie, indem er mit dem Zeigefingernagel einzelne Saiten anschlägt.

Diese alte Spielweise (. . .), die bei allgemeiner Einförmigkeit der Begleitung, welche vor dem Hintergrund der beständigen Pedaltöne e, h und e¹ die Tonika oder Dominante ergibt, erweckt dank

¹ Die Gusli Fedot Artamonovs befinden sich heute in der Petersburger Instrumentensammlung (№ 1277, s. Blagodatov 1972: 12). Möglicherweise ist es mit dem im „Atlas der Volksmusikinstrumente der UdSSR“ abgebildeten Instrument des späten 19. Jahrhunderts identisch (Vertkov/Blagodatov/Jazovickaja 1975: № 37, hier: Abb. 2). Für die zwei weiteren neunsaitigen Gusli aus dem Atlas, der im wesentlichen auf der Petersburger Sammlung aufbaut, ist dies weniger wahrscheinlich: № 36 ist nur allgemein auf das 19. Jahrhundert datiert, wohingegen Privalov sicherlich über genauere Angaben verfügte. Dem Instrument № 38 fehlt dagegen das Stützbrett.

² Dieser spieltechnische Terminus (wörtl.: <Klirren>, <Gerassel>) bezeichnet allgemein das Schlagen über alle oder mehrere Saiten der Gusli (Privalov 1908, № 7: 4) oder auch der Balalaika.

dem natürlichen musikalischen Geschmack Artamonovs gleichwohl einen überaus angenehmen Eindruck. Dem kommt in bedeutendem Maße das Repertoire Artamonovs zugute, das eine Vielzahl origineller und nirgendwo aufgezeichneter Pskovscher Lieder umfaßt. (Privalov 1907: 964f.)

Aus den Ausführungen Privalovs geht nicht eindeutig hervor, ob sein Gewährsmann die (leider auch von Privalov nicht aufgezeichneten) Lieder selbst gesungen oder ob er sie als Instrumentalfassungen vorgetragen hat. In diesem Falle wäre allerdings unverständlich, in welchem Zusammenhang das Guslispiel als Begleitung genannt wird.

Nicht ganz überzeugen kann Privalovs Beschreibung der harmonischen Grundstruktur als Tonika-Dominantverbindung. Wenn wir von einer Tonika E-Dur ($e - h - e^1 - gis^1 - h^1 - e^2$) ausgehen können, deren zentrale Funktion ja auch durch die Quinte im Bordun unterstrichen wird, so würde dem „Dominantakkord“ H-Dur hierbei die Terz (dis^1/dis^2) fehlen. Viel wahrscheinlicher ist eine Verwendung von fis-Moll als Nebenakkord, der dann mit dem Bordun dissoniert ($e - h - e^1 - fis^1 - a^1 - cis^2$). Eben dieser Akkord ergibt sich aus einer Verlagerung der Greiffinger „auf die benachbarten Saiten“. Eine solche Verbindung sekundverwandter Akkorde wird auch durch später veröffentlichte Transkriptionen und Tonaufnahmen immer wieder bestätigt und kann als eine der charakteristischsten Eigenheiten der russischen Guslitradition angesehen werden¹.

Der durchgängige Bordun ist nach Einschätzung Privalovs allgemein für die russische Flügelzither typisch, die der Forscher auch anhand von Zeugnissen aus den Gouvernements St. Petersburg, Novgorod und Tver' untersucht hat: „In den meisten Fällen werden der Stimmung irgendwelche ständig klingenden unteren Nebentöne [*podgoloski*] hinzugefügt, am häufigsten in der Quarte abwärts vom äußeren Ton“ (Privalov 1908, № 10: 2). Ein solcher Bordun in der Unterquarte ist auch durch Feldaufnahmen jüngeren Datums aus dem Gebiet von Novgorod bezeugt (Morgenstern 1998d: Notenbeispiel 2).

¹ Wie ich an anderer Stelle (vgl. den russischsprachigen Beitrag Morgenstern 1998b, Morgenstern 1998d) gezeigt habe, hat die sekundorientierte Harmonik des Guslispiels die instrumentale Spielpraxis im russischen Nordwesten, insbesondere das Balalaikaspiel, merklich beeinflusst.

Am ausführlichsten sind die Gusli in der Sammlung von Flavij Sokolov (1959) dokumentiert, die größtenteils dem Kreis Gdov entstammt. Einige Gewährsleute Sokolovs haben das Guslispiel um die Jahrhundertwende von älteren Dorfmusikern erlernt, welche ihrerseits Instrumente älteren Typs mit ausgehöhlter Resonanzschale, Holzwirbeln und neun oder sogar nur fünf Saiten (1959: 7, 135) spielten. Darüber hinaus läßt sich jedoch auch eine direkte Linie zu dem „Großrussischen Orchester“ von Vasilij Andreev (1861–1918) nachweisen, das bekanntlich in Stil und Repertoire (und zumeist auch bei der Auswahl der Instrumente) kaum an die überlieferte Spielpraxis anknüpfte. Die meisten Musiker spielten seinerzeit in dem von Il'ja Smirnov geleiteten Gusli-Ensemble des Laientheaters *Gdovskaja starina*. Dieser wiederum war ein ehemaliges Mitglied des Andreevschen Orchesters (Kotikova 1962: 7). Wir müssen davon ausgehen, daß die organisierte Laienkunstabewegung sowohl im Hinblick auf die Konstruktion der Instrumente wie auch auf die Spielweise einen erheblichen Einfluß auf die Guslitradition ausgeübt hat. Es wurden nun Gusli mit gelemtem Resonanzkasten, rundem Schalloch, Metallmechanik und 14 bis 30 oft nicht mehr fächerförmig, sondern, wie bei dem modernisierten estnischen *Kannel*, parallel verlaufenden, bisweilen gedoppelten Saiten verwendet. Sie wurden zwar meist immer noch von den Musikern selbst gebaut, glichen jedoch in vielem den Fabrikinstrumenten, die aus Leningrad bezogen wurden – oder auch aus Tallin (Sokolov 1959: 139). Als neuere Stilmerkmale sind das häufige Anreißen der einzelnen Saiten mit Hilfe eines Plektrons¹ zu nennen und der weite Ambitus der Melodien. Die lang ausgehaltenen Borduntöne bilden ein rhythmisch kontrastierendes Element, häufig als Synkopen, was zu der von Famincyn und Privalov beschriebenen Spielpraxis und teilweise auch zu der durch spätere Feldforschungen in den Gebieten von Pskov und Novgorod dokumentierten im Gegensatz steht, für welche zumeist ein gleichzeitiger Anschlag von Akkord und Bordun charakteristisch ist.

¹ Sokolov (1959: 9) beschreibt die Leiertechnik und das Anreißen mehrerer oder aller Saiten (*brjacanie*) als die am häufigsten angewandte Spielweise. Tatsächlich ist jedoch auch für solche Musiker, die nach Einschätzung des Forschers „nur mit *brjacanie*“ (1959: 138) spielen, wie etwa Aleksandr Timofeev, ein häufiges Anreißen der einzelnen Saiten typisch (vgl. auch die bei Morgenstern 1995: 200 wiedergegebene Transkription Sokolovs).

Die Sonderstellung der Guslitradiation von Gdov ist, wie der estnische Organologe Igor' Tõnurist (1985: 52f.) überzeugend gezeigt hat, nicht nur durch die russische Laienkunst, sondern auch durch interethnische Kontakte zu erklären, insbesondere durch die massenhafte Umsiedlung estnischer Bauern an das Ostufer des Peipussees im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Dies hatte eine erhebliche Beeinflussung der herkömmlichen Konstruktion und Spielweise der russischen Flügelzither durch das estnische Kannel zur Folge, „was in der Praxis zu einer Vermischung der Vorstellungen über die alten lokaltypischen Gusli führte“ (Tõnurist 1985: 52). Bemerkenswerterweise wurden auch die um die Jahrhundertwende in das „Großrussische Orchester“ eingeführten Konzertgusli auf Grundlage der estnischen Flügelzither entwickelt (Tõnurist 1985: 53), die hier früher als in Rußland als nationales Symbol wiederentdeckt und modernisiert worden ist.

Vor dem Hintergrund der komplizierten polyethnischen Vorgeschichte der Guslitradiation von Gdov muß der Standpunkt Sokolovs zumindest stark relativiert werden, demzufolge diese „auf das russische Mittelalter und auf die Kunst der volkstümlichen Meister, der Skomorochen, zurückgeht“ (1959: 7). Auch die Borduntechnik an sich kann längst nicht ohne weiteres als „ein Nachhall früherer Etappen der Entwicklung der Musikkultur des russischen Volkes“ (1959: 9) angesehen werden. Ob die für die russische Tradition eher unübliche Praxis des kontrapunktischen langgezogenen Borduns bei den Guslispielern von Gdov möglicherweise auf interethnische Entlehnungen zurückgeführt werden kann, müßte eine vergleichende Untersuchung mit der Spielpraxis der ostseefinnischen Nachbarvölker klären.

Wie aus den Arbeiten Privalovs (1908) und vor allem aus den vergleichenden Studien von Igor' Tõnurist (1977a: 24, 1977b) hervorgeht, kann die akkordische Spieltechnik (*brjaccanie*), als besonderes Kennzeichen der russischen Guslitradiation herausgestellt werden, die sich hierdurch von der Spielpraxis des finnischen Kantele, des estnischen Kannel und anderer nichtslawischen Flügelzithern unterscheidet. Dies bestätigen insgesamt auch die veröffentlichten Tonaufnahmen des Petersburger Konservatoriums¹ (vgl. auch die Ausführungen bei Mechnecov 1985). Neben einigen

¹ Es muß einleuchten, daß an dieser Stelle keine Gesamtauswertung der begrenzten zugänglichen Quellen zur Pskover Guslitradiation vorgenommen werden kann. Es soll nur in knap-

eher einstimmig angelegten Melodien mit sporadischer Bordunbegleitung sind die meisten Stücke akkordisch konzipiert. Den Akkorden wird teils ein Bordun, teils auch eine im Quartabstand pendelnde Unterstimme unterlegt. Auch wenn die Borduntöne mithin länger als die Akkorde ausgehalten werden, fallen sie zumeist auf die metrischen Akzente. Sie sind also im Gegensatz zu der von Sokolov dokumentierten Bordunpraxis nicht synkopisch und in weit geringerem Maße kontrapunktisch organisiert. Noch stärker ist das akkordische Prinzip in der Novgoroder Tradition ausgeprägt, wo eine rein akkordische Faktur ohne Melodiespiel und zumeist auch ohne Bordun dominiert (Morgenstern 1998d).

Leider liegen nur für zwei Pskover Guslispieler – Ivan Michajlov (*1928, Notenbeispiel 1) aus dem Kreis Krasnogorodskoe und Vasilij Tjutjašov (*1912) aus dem Dorf Maly im Kreis Pečory – nähere Angaben über die örtliche Herkunft der Tonaufzeichnungen vor. Es ist jedoch anzunehmen, daß auch die Mehrheit der übrigen Gewährspersonen dem Gebiet westlich der oberen und mittleren Velikaja entstammt (vgl. auch die von Tönurist 1977a: 25 erstellte Karte des Verbreitungsgebiets der Gusli). Hierfür sprechen neben vereinzelt Erwähnungen des Instruments bei Mechnecov (1989: 14, 111) nicht zuletzt auch zwei der bei Lobkova (1985: 92) genannten instrumental-vokalen Formtypen des Guslirepertoires (*Gorbatyj*, *Sinereckij*), die unter dieser Bezeichnung hauptsächlich in der beschriebenen Region vorkommen (die letzte Bezeichnung verweist auf die *Sinjaja*, einen linken Nebenfluß der Velikaja).

In seinem Kommentar zu der von Ivan Michajlov eingespielten Schallplatte beschreibt Mechnecov (1985) die charakteristische Leiertechnik der Pskover Gusli. Zweifel erlaubt jedoch die Einschätzung, derzufolge der Spieler nur „drei Finger der linken Hand“, welche „in unveränderter Stellung“ zwischen die Saiten plaziert würden, zum Abdämpfen derselben gebraucht.

per Form auf einige besonders auffällige Eigenheiten der dokumentierten Spielpraxis verwiesen werden. Es ist sehr zu wünschen, daß die Petersburger Fachkollegen die Ergebnisse ihrer Forschungen der wissenschaftlichen Öffentlichkeit durch umfangreichere Dokumentationen und Untersuchungen zugänglich machen werden, als dies bislang der Fall war, zumal von diesen seit 1981 das Spiel von ungefähr einhundert Guslispielern in den Gebieten von Pskov, Novgorod und Tver' aufgezeichnet wurde.

I II III IV V VI VII VIII IX X

$\bullet = 109$ *poco a poco accel.*

$\bullet = 114$

$\bullet = 134$

Notenbeispiel 1: *Russkogo*

Flügel förmige Gusli, gespielt von Ivan Michajlov

(Kreis Krasnogorodskoe), transkribiert nach: Mechnecov 1985

Wie Notenbeispiel 1 zeigt, muß der Musiker zur Erzeugung der verwendeten Mehrklänge (alle leitereigenen Terzen zwischen f und a¹) zumindest acht Saiten (g bis g¹) abgreifen. Hierfür müssen jedoch entweder die drei Finger die Zwischenräume zwischen den Saiten wechseln, oder – was wesentlich bequemer und wahrscheinlicher ist – es muß ein vierter Finger zum Einsatz kommen. Auch in organographischer Hinsicht ist diese Schallplatte

geeignet, einige Verwirrung zu stiften. Es bleibt unklar, was für eine Form der Flügelzither Gusli der Spieler benutzt. Das Titelphoto zeigt die Rekonstruktion eines neunsaitigen Instruments mit einem Greifloch zwischen Wirbeln und Resonanzkasten. Solche *Leier-Gusli* (nach der neueren Terminologie von Vladimir Povetkin) sind zuletzt im 14. Jahrhundert nachgewiesen. Die auf der Rückseite abgebildeten neunsaitigen Gusli mit Stützbrett können ebenfalls nicht bei den Tonaufzeichnungen verwendet worden sein, da diese zweifelsfrei auf ein Instrument mit mindestens zehn Saiten schließen lassen, wie diese erst Ende des 19. Jahrhunderts aufkamen.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Mechnecov, der immer wieder mit sichtlichem Stolz auf das Vorkommen knappbesaiteter Gusli verweist, hier die morphologischen und spieltechnischen Parameter der vorgefundenen Instrumentaltradition künstlich vereinfacht, um deren archaischen Charakter zu untermauern. Die Quellenlage läßt derzeit jedoch keinesfalls den Schluß zu, daß es sich bei dem dokumentierten Repertoire um „Weisen und Rhythmen des grauen Altertums“ (Mechnecov 1985) handelt. Zumindest zwei der von Michajlov gespielten Stücke, *Sinereckogo* und *Serbar'janka*, kamen nach den Aussagen zahlreicher Gewährsleute erst in den zwanziger Jahren in Gebrauch. Vor allem aber darf der unablässige Verweis auf altrussische Chroniken und die Epentradition nicht von der polyethnischen Vergangenheit der Flügelzither im Ostseeraum ablenken. Möglicherweise ist es für die Geschichte und den heutigen Erhaltungszustand der Gusli von einiger Bedeutung, daß im heutigen Kreis Krasnogorodskoe, aus dem Ivan Michajlov stammt, nach den Wüstungsperioden Ende des 16. Jahrhunderts estnische Bauern aus der Gegend von Pečory umgesiedelt wurden. Wie aus den ethnographischen Aufzeichnungen des finnischen Forschers Oskar Kallas (1903) hervorgeht, existierten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts vornehmlich zwischen Krasnogorodskoe und Opočka zwölf estnische Dörfer, deren Bewohner Sprache, mündliche Überlieferung und vorchristliche Glaubensvorstellungen bewahrt hatten.

Auch das von Vasilij Tjutjašov aufgezeichnete Guslistück *Kamarin-skaja* (Giljarova 1990, Schallplatte 1: S. 1, № 13, Aufnahme von O. Gordienko auf Empfehlung von A. Mechnecov) wird in der Spielart *brjacanie* ausgeführt. Ungewöhnlich für die russische Guslitraktion ist dagegen das

verwendete Instrument mit seinen 28 Saiten¹ und seinem fast konzertant wirkenden brillanten Klang sowie die Spielhaltung des Musikers, der es vorzugsweise nicht auf die Knie aufstützt, sondern zwecks verstärkter Resonanz auf einem Tisch vor sich liegend spielt. Beides läßt wiederum eher auf einen Einfluß des Kannel schließen, was auch nicht verwundern kann, da der Kreis Pečory zeitweise zu Estland gehörte.

Im Verlaufe der Feldforschungen in der Gegend südlich der Stadt Ostrov konnte ich feststellen, daß die Erinnerungen an das Guslispiel hier, an der Velikaja, bei vielen Gewährsleuten der älteren und mittleren Generation noch sehr lebendig ist (vgl. auch Anhang VI. 1). Im Museum der Kreisstadt befinden sich drei handgefertigte Flügelzithern, über deren Alter, genauere Herkunft und ethnische Zugehörigkeit allerdings nichts bekannt ist. Der Resonanzkasten besteht bei zweien der Instrumente (Abb. 3, 4) aus Decke, Boden und Seitenteilen, bei einem weiteren sind zwei ausgehöhlte Hälften zusammengefügt (Abb. 5). Die Gesamtlänge der Instrumente beträgt 84–88 cm., die Saitenzahl 10 und 12. Als Saitenhalter dient eine am Ende der Decke, bzw. der oberen Schale, befestigte Metallklammer, nur in einem Fall sind die Saiten seitlich befestigt. Ungewöhnlich ist, daß die Metallwirbel in den Korpus selbst eingelassen sind, daß also die Funktion des Stützbretts durch eine Verlängerung des Resonanzkastens erfüllt wird, welche mit einem zusätzlichen Schalloch versehen ist.

Ebenfalls in Ostrov traf ich auf die Guslispielerin Anna Sergeevna Sergeeva (1912–1996) aus dem Kreis Volkovo, die den Bewohnern von Ostrov als ein ungewöhnlich kontaktfreudiger Mensch mit enormen schauspielerischem Talent wohlbekannt war. Ihre Rede war durchsetzt von Reimen, Wortspielen, Redensarten, spontan zitierten Liedtexten und dergleichen mehr. Im Zentrum der Stadt unterhielt sie ihre Mitbürger durch Tänze mit ihrem kleinen Hund, zu denen sie unzählige *častuški* zum besten gab. Als Musikerin dagegen war sie nie öffentlich in Erscheinung getreten, obgleich sie das Guslispiel bereits mit sieben oder acht Jahren erlernt hatte. Hierin folgte sie der Tradition, nach der das Instrumentalspiel von Frauen zwar in vertrautem Kreise üblich war, nicht jedoch vor einem größeren öffentlichen Auditorium.

¹ Die Angaben zu Saitenzahl und Spielhaltung entstammen einem Bericht über den Musiker aus der Zeitung *Trud* (Seměnov 1986).

Sergeeva spielte ein zehnsaitiges Instrument, das im ganzen den oben beschriebenen ähnelt, wobei als Saitenhalter ein Querriegel dient (Abb. 6). Zum Zeitpunkt der Aufnahmen hatte die Musikerin ihre Gusli längere Zeit nicht mehr gespielt, da einige Saiten ersetzt werden mußten und sie sich nicht in der Lage sah, das Instrument selbst einzustimmen. Mit ihrer Erlaubnis stimmte ich daraufhin das Instrument zunächst im Sinne der mixolydischen Leiter mit Unterquarte, die ja von Privalov als die häufigste Stimmung der Gusli angeführt wird. Die Bordunsaite schien die Spielerin jedoch zu irritieren, so daß ich es mit einer rein diatonischen, ebenfalls mixolydischen Stimmung versuchte. Mit dieser war Sergeeva so sehr zufrieden, daß sie sich entschieden weigerte, ihr Instrument für weitere Experimente aus der Hand zu geben.

The image contains two musical staves. The top staff is a single melodic line on a ten-stringed instrument, with frets labeled I through X. The Xth fret is marked 'fehlt'. The bottom staff is a rhythmic accompaniment with a tempo marking of quarter note = 114. The notation includes chords and single notes with stems.

Notenbeispiel 2: *Pod pesni* (vgl. № 1)

Flügel förmige Gusli, gespielt von Anna Sergeeva
(1912–1995, Ostrov)

Wie viele Musiker der älteren Generation verfügte Anna Sergeeva nur über ein begrenztes Repertoire. Am häufigsten und überzeugendsten trug sie zwei instrumental begleitete Liedmelodien vor, die den zwei überregional nachweisbaren Hauptfunktionen der russischen instrumentalen Volksmusik *pod pesni* (Liedbegleitung) sowie *pod pljasku* (Tanzbegleitung) entsprechen (№ 1, 2). Die harmonische Struktur ist in beiden Stücken ähnlich. Dem Hauptakkord a-Moll¹ (a-c¹-e¹), wird ein sekundverschobender Nebenakkord h-d¹-f¹ gegenübergestellt. Ungewöhnlich ist hierbei, daß die Spiele-

¹ Wie in der Transkription angemerkt, ist die reale Tonhöhe einen Halbton höher als die dargestellte.

rin relativ selten die a-Saite abdämpft, um diesen Akkord um den eigentlichen Grundton g zu erweitern, der ja in der Singstimme eine exponierte Stellung einnimmt. Es ist denkbar, daß Sergeeva auf den sonst in der Guslitradiation sehr gebräuchlichen sekundverwandten Nebenakkord (in diesem Fall: G-Dur₇) verzichtet, da das Abdämpfen der a-Saite eine zu starke Anspannung der Greifhand, insbesondere des kleinen Fingers bedeutete.

Sergeevas bevorzugtes Melodiemodell entspricht nach seinem Versmaß der in ganz Rußland verbreiteten Kurzliedform der *častuška*. Anders als bei den meisten der für das Gebiet Pskov typischen instrumental-vokalen Formen mit den Funktionsbezeichnungen *Pod pesni* und *Pod pljasku* verlaufen in Sergeevas Versionen allerdings Vokal- und Instrumentalpart synchron. Die Tanzmelodie unterscheidet sich zusätzlich durch ihren vergleichsweise langen Periodenbau, der sich auf 16 Zählzeiten beläuft – gewöhnlich baut der Instrumentalpart der mit *Pod pljasku* bezeichneten Formen auf einer Grundstruktur von vier oder sechs metrischen Einheiten auf. Es war mir nicht möglich, nachzuprüfen, ob das für unser Forschungsgebiet untypische Repertoire Sergeevas einer besonderen Lokaltradition entspricht oder ob es sich um individuelle Stilmerkmale handelt. Zur Klärung dieses Zusammenhangs müßten in jedem Fall die benachbarten nichtslawischen Traditionen mit untersucht werden.

Die bisherigen Ausführungen zeigen eine Verbreitung der russischen Flügelzither vor allem an der Grenze unmittelbar zu Estland und Lettland. Es könnte nun der Eindruck entstehen, daß sich die rezente Spielpraxis der russischen Gusli und ihr Erhaltungszustand hauptsächlich interethnischen Impulsen aus den benachbarten nichtslawischen Volksmusikulturen verdankt.¹ Gleichwohl ist dem nicht ganz so. Wie die Aussagen zahlreicher

¹ Das Bestreben neoslawophilen Mythenbildungen um die Guslitradiation entgegenzutreten, führt einige Forscher bisweilen selbst zu inakzeptablen Extrempositionen. So hat Rima Galajskaja unter Umgehung allgemein bekannter Quellen versucht, die schiere Existenz der Psalteriumgusli in der russischen Tradition in Frage zu stellen (1980, 23f., hierzu: Morgenstern 1995: 30–33). Auch in einem Faltblatt für die Ausstellung „Kantele – lebendige Tradition“ (Mai, Juni 1996, Russisches Ethnographisches Museum, St. Petersburg), werden die Flügelzithern der „Völker des russischen Nordwestens, Finnlands und des Baltikums“ genannt, wobei Karelen, Finnen, Wepsen, Ischoren, Woten, Setu, Esten sowie Letten und Litauer Erwähnung finden. Die russischen flügelförmigen Gusli werden dagegen demonstrier-

Gewährsleute ergaben, nahmen die Gusli noch vor wenigen Jahrzehnten *im gesamten Forschungsgebiet* einen nicht unbedeutenden Platz in der instrumentalen Volksmusiktradition ein. Neben Fabrikinstrumenten, wie sie hauptsächlich aus Petersburg bezogen wurden (Abb. 8), sind vielfach auch Instrumente älteren Typs mit geringer Saitenzahl und Holzwirbeln belegt. Beides spricht für eine nicht zu unterschätzende historische Kontinuität des Guslspiels. Im Anhang (VI. 1) sind Nachweise hauptsächlich aus den Kreisen Ostrov, Porchov, Dedoviči und Pskov aufgeführt. Sie zeigen eine besonders starke Verbreitung der Gusli im Gebiet südlich der Stadt Ostrov, also auch weiter östlich des von Tönurist dokumentierten Verbreitungsareals der Flügelzither mit Stützbrett in der Nähe der heutigen lettischen Grenze, in den Kreisen von Palkino, Pytalovo und Krasnogorodskoe (Tönurist 1977a: 25).

In jüngerer Zeit wurden die Gusli vorwiegend bei kleineren Zusammenkünften gespielt – bei Spinnabenden und Tanzunterhaltungen der Dorfjugend, aber auch zu Hause im privaten Kreis. Seltener kam das Instrument bei großen Dorffesten (*jarmanki*, hierzu Absatz III. 3.1) zum Einsatz, wo es naturgemäß der klangstarken Handharmonika unterlegen war. Entsprechende Belege beziehen sich auf Zeiten, in denen das jüngere Instrument noch nicht überall seine dominierende Stellung erlangt hatte: *Meine Mutter erzählte, daß Trifon Jakovlevič* [*ca. 1880–1885] *auf der jarmanka die Gusli spielte* (Egorov, *1908, Pogorelka, Porch.). Sehr häufig wird auch von fahrenden Zigeunermusikern berichtet, die mit hoher Virtuosität eine Vielzahl von Instrumenten beherrschten, darunter auch die Gusli.

Bekanntlich werden die Gusli häufig in den russischen Bylinen erwähnt, was allgemein als Hinweis darauf angesehen wird, daß sie den Epensängern selbst als Begleitinstrument dienten. Wahrscheinlich gilt dies sowohl für die Flügelförmigen wie auch für die Psalteriumsgusli, zumal beide Instrumente nach ikonographischen Quellen mit der Kunst der Skomorochen in Verbindung gebracht werden. Von daher verwundert es nicht, daß die Forschung immer wieder der Frage nachging, ob ein Zusammenhang von Guslspiel und Epos auch in späteren Zeiten bestanden hat. Famincyns Gewährsmann Trofim Anan'ev aus dem heutigen Kreis Luga des Petersburger

tiv ausgeklammert. Es ist bedauerlich, in welchem Maße die Diskussion über die russischen Gusli noch immer von ideologischen Motiven und nationalen Diskursen beherrscht wird.

Gebiets, hörte noch geistliche Lieder (*d'jaskie pesni*, Famincyn 1890: 74) zur Begleitung der Gusli, die er selbst jedoch nicht beherrschte (ein Teil des geistlichen Repertoires, insbesondere die Heiligenviten, wird traditionell dem Epos zugerechnet). Die spätere Forschung konnte jedoch keine weiteren rezenten Hinweise auf eine Verwendung der Gusli in epischen Gattungen liefern.

Vor dem Hintergrund dieser Quellensituation erschienen die Erzählungen von Pavel Vasil'evič Titov (*1926) aus Sorokino im Kreis Dedoviči zunächst als wenig glaubhaft. Sie sollten sich jedoch durch weitere Belege unterschiedlichen Alters und Typs bestätigen. Der Gewährsmann wurde zunächst gefragt, ob er Aussagen bestätigen könne, nach denen Hirtenmusiker auf Hochzeitsfeiern eingeladen wurden:

P. T.: *Eigentlich nicht so sehr. Früher sind Guslspieler [gusljary] umhergezogen (. . .), von Dorf zu Dorf; so haben sie sich ernährt. Und viele Handwerker zogen umher, Schneider, solche, die Leder verarbeiteten, Pelzmacher, die Pelzmäntel nähten (. . .), von Wohnung zu Wohnung, von Dorf zu Dorf arbeiteten sie (. . .). Die Dörfer waren damals ganz ordentlich – 20 bis 40 Häuser, da hatte man in einem Dorf genug zu tun (. . .). Und die Guslspieler . . . Gewöhnlich waren es alte Leute oder solche mit irgendwelchen körperlichen Gebrechen – aber die konnten etwas.*

Frage: Und haben Sie sie selbst auch gesehen?

P. T.: *Ich habe sie gesehen und kann mich gut daran erinnern.*

(. . .)

Ich erinnere mich noch gut daran, die Guslspieler . . . Die Leute nahmen sie bei sich auf, bewirteten sie, um Geld haben sie nie gebeten.

(. . .)

Sie spielten alles, worum man sie nur bat.

Frage: Haben sie auch Tanzmusik [*Pod pljasku*] gespielt?

P. T.: *Pod pljasku spielten sie sogar gar nicht übel. Aber (. . .) hauptsächlich spielten sie für den Hausherrn, für ihn allein. Wenn etwa ein Tanzabend [guljanka] stattfand, da sind sie nicht so sehr hingegangen (. . .).*

Frage: Haben sie auch heilige Lieder gesungen, erinnern Sie sich hieran?

P. T.: *An so etwas kann ich mich nicht so sehr erinnern.*

Frage: Christliche Lieder?

P. T.: *Ja, die haben sie gesungen.*

Frage: Und was waren das für Texte, vielleicht erinnern Sie sich, wovon sie gesungen haben?

P. T.: *Nun, es waren verschiedene Bylinen [byliny].*

Frage: Bylinen?

P. T.: *Ja, auch Bylinen.*

Frage: Und über wen wurde da gesungen, in diesen Bylinen?

P. T.: *Nun, von Recken und Kriegstaten, und von alten Helden. Früher war das anders als heute; da kannten sich alle gut in der Geschichte aus, besonders in der ihrer Heimat (. . .). Das ist erst jetzt so, daß die Geschichte keiner kennt, aber damals, sagen wir . . . über das Dorf . . . Die Geschichte seines Dorfes konnte dir jeder auf zwei Jahrhunderte zurück erzählen (. . .).*

(. . .)

Diese Guslspieler waren Leute von würdevoller Zurückhaltung, meisten waren es Ältere, oft solche ohne Verwandtschaft. So haben die Gusli einen ernährt.

Frage: Gab es unter ihnen auch Blinde?

P. T.: *Ja, die gab es! Einer konnte nicht gehen oder nur mit jemandem zusammen, mit einem Kind, mit irgendeinem Jungen.*

Frage: Bis zu welchem Jahr sind sie [die Guslspieler] herumgezogen?

P. T.: *Bis in die dreißiger Jahre. Da ging es los mit der Kollektivierung; bis zum Jahr '32 sind sie sicher umhergezogen, ungefähr so; aber dann wurde schon eine andere Ordnung eingeführt. Da fing man an, die religiösen Feste zu verbieten, mit allen Dorffesten [jarmanki] wurden sie verboten.*

Frage: Gingen die Guslspieler auch zu den Dorffesten?

P. T. *Das würde ich so nicht sagen. Auf den Dorffesten haben sie eigentlich gar nichts zu tun. Sie sind vielleicht auch nicht zu jeder Jahreszeit unterwegs gewesen, vielleicht nur zur Winterzeit.*

(. . .)

Frage: Zu wievielt waren sie normalerweise?

P. T.: *Es waren nicht mehr als zwei – der Ausführende [ispolnitel'] und noch jemand, den er mit dabei hatte.*

Frage: Spielten sie auch den Skobarja?

P. T.: *Sie vermieden es, solche übermütigen Sachen zu spielen wie den Skobarja oder alle möglichen častuški. Sie [spielten] mehr . . . so eine fast schon klassische und ernste Musik.*

(. . .)

Bei seinem Gastgeber (. . .) bleibt er vielleicht eine Woche und lebt gut – braucht ja nicht so viel, ein alter Mann. Und der Alte spielt für ihn etwas auf den Gusli oder er erzählt ihm irgendetwas aus der alten Zeit.

In den Schilderungen Titovs ist deutlich der Gegensatz zwischen der stark durch das Unterhaltungsbedürfnis der Dorfjugend geprägten alltäglichen Musikpraxis und der erhabenen Kunst der fahrenden Sänger und deren Wertschätzung durch die Gemeinschaft zu spüren. Bisläng konnte die russische Volksliedforschung im Pskover Gebiet keine Spuren des Heldenepos nachweisen. Es liegen gleichwohl, wie wir noch sehen werden, Zeugnisse vor, denenzufolge diese Stoffe noch ein halbes Jahrhundert vor den Beobachtungen unseres Gewährsmannes bekannt waren und sich breiter Beliebtheit erfreuten. Die Existenz fahrender Guslispieler wurde auch von Natalija Stepanova (*1921) aus Belovo im Kreis Ostrov bestätigt, die in ihrer Kindheit selbst dieses Instrument spielte:

Frage: Haben Sie irgendwann schon einmal von blinden Guslispielern gehört, die umherzogen?

N. S.: *Es waren Blinde und blind haben sie gesungen (. . .) gar nichts haben sie gesehen.*

Frage: Und sie spielten die Gusli?

N. S.: *Ja, die Gusli spielten sie auch.*

Frage: Und eben diese Blinden, welche Lieder haben sie gesungen zu den Gusli?

N. S.: *Sie sangen mehr geistliche [božestvennye] Lieder.*

Frage: Wie nannte man diese Blinden? *Gusljari, gusel'niki?* Oder Starzen [*starcy*]?

N. S.: *Starzen nannte man sie.*

Frage: Bis in welche Zeit sind sie umhergezogen? Wann hörten die Starzen auf zu wandern?

N. S.: *Wissen Sie, sie hörten bereits früh damit auf, als bereits andere begannen, sie zu verfolgen.*

Frage: Und wer hat sie verfolgt?

N. S.: *Hör zu, ich weiß es nicht. Lange Mützen hatten sie.*

Die Beschreibung der „Langen Mützen“ geriet etwas unklar. Möglicherweise handelt es sich um kommunistische Agitationsbrigaden der zwanzig-

ger Jahre (die spitz zulaufende, dem warägisch-altrussischen Kriegerhelm nachempfundene *Budėnovka* der Rotarmisten mußte auf die Dorfbewohner, besonders natürlich auf Kinder, einen seltsamen Eindruck machen). Eine Verfolgung von fahrenden Musikern und ganz besonders von Sängern geistlicher Lieder hat in sowjetischen Zeiten vor allem in der Ukraine stattgefunden, sie war Teil der offiziellen Kulturpolitik.

Von fahrenden Sängern und Guslispielern im Pskover Gebiet berichtet auch ein unbekannter Verfasser aus der Petersburger Tageszeitung *Novoe Vremja* (Gr-v. 1909) in einem Bericht über das Landgut Michajlovskoe, den Verbannungsort Puschkins. Der Dichter selbst hat hier, vor dem *Svjatogorskij monastyr*, dem Kloster der Heiligen Berge, häufig den Sängern zugehört und ihre Lieder aufgezeichnet. Über sie heißt es in dem Bericht:

„Kaliki perechožye“ [eine in den Bylinen und später in der volkskundlichen Literatur häufig auftretende Bezeichnung für das fahrende Volk, besonders auch für Pilger und Sänger geistlicher Lieder] und Sänger florieren auch heutzutage im Gouvernement von Pskov und erfreuen sich in gleicher Weise wie die fahrenden ‚gusljary‘ der Aufmerksamkeit der Bauern (Gr-v. 1909, Anm. 1).

Es ist zu hoffen, daß künftige Forschungen tiefere Einblicke in die Kunst dieser fahrenden Guslisänger ermöglichen werden. Besonders wichtig wäre es meines Erachtens, das Verhältnis zwischen der epischen Tradition und der bäuerlichen Spielpraxis zu erhellen. Freilich bleibt für solche Unternehmungen wenig Zeit. Wir können nicht darüber hinwegsehen, daß die Guslitradiation von Pskov heute nahezu ausgestorben ist.¹

¹ Wenn Mechnecov (1985!) erklärt, daß das Guslispiel sich dem Feldforscher „als untrennbarer Teil des Musiklebens des Pskover Dorfes zeigte“, so erscheint dies zumindest als stark übertrieben. Vollkommen unwahrscheinlich ist die in dem von demselben Forscher mit vorbereiteten Schallplattenkommentar aufgestellte Behauptung, daß im Gebiet von Pskov „bis heute ohne die Gusli keine Tanzabende (*večěrki*) in angemieteten (*otkupnye*) Bauernstuben“ auskämen (Korguzalov 1990).

III. 1.2.2 Balalaika

Bis zum Aufkommen der Handharmonika war die Balalaika eines der beliebtesten Musikinstrumente der Bauern von Pskov, wenn nicht das beliebteste überhaupt. Es fällt auf, daß sie sich in dieser Region viel länger gegen die klangstarke Konkurrenz des neueingeführten Instruments behaupten konnte, als dies anderenorts in Rußland der Fall war. Der Grund hierfür liegt sicherlich darin, daß sich lange Zeit nur wenige Bauern die Anschaffung einer Harmonika leisten konnten. Im russischen Norden etwa, wo die Landbevölkerung wirtschaftlich besser gestellt war und wo es auch keine ausgeprägte Leibeigenschaft gegeben hat, ist die Harmonika um die Jahrhundertwende vielfach als das einzige Volksmusikinstrument bezeugt. Im Pskover Land dagegen wird die Balalaika zu jener Zeit, da sie in vielen Regionen Rußlands bereits ausgestorben war, nicht nur gemeinsam mit der Harmonika und anderen Instrumenten, sondern mithin auch als das einzige Instrument (Kopanevič 1896) bei bäuerlichen Festlichkeiten und Vergnügungen erwähnt. Hierzu einige Quellen:

Verallgemeinernde Beschreibung eines Volksfestes durch einen Priester der Gemeinde Šušelovo im Kreis Porchov:

Es kommt vor, daß ein junger Bursche in die Mitte des Kreises springt, sich eines der vor ihm stehenden Mädchen heraussucht und zu den Klängen von Balalaika oder Harmonika die russische *Barynja* oder den *Kasačëk* tanzt [*pljašet*] (Zagorskij 1848, 5).

Ethnographische Beschreibung des Landkreises von Pskov durch den Hauptpriester Smirečanskij:

Auf den *suprjadki*, wo sich junge Mädchen mit ihren Spindeln versammeln und junge Burschen mit Harmonikas, Geigen, Balalaikas und ähnlichem (Smirečanskij 1871: 104f.).

Beschreibung von Festlichkeiten zur Wintersonnwende im Gouvernement Pskov:

Sobald es zu dämmern beginnt, füllt sich eine von den hierfür Zuständigen ausgewählte und vorbereitete Stube mit jungen Leuten. (. . .) Hier treten *tal'janočki* [kleine Harmonikas] in Erscheinung, in anderen Dörfern Balalaikas und sogar Geigen (Kopanevič 1896: 2).

P. Kunicyn, Korrespondent des „Ethnographischen Büros“ des Fürsten Teniščev aus Požerevicy, heute Kreis Dedoviči, dem Zitat geht eine Beschreibung von Harmonika und Žalejka voraus:

Es gibt Balalaikaspieler und Banduristen¹, aber auf ihnen [sic] spielen vorwiegend alte Männer und diese Instrumente verschwinden von Jahr zu Jahr mehr (Kunicyn 1898: 19).

Fastnachtsumzug im Kreis Novoržev:

Das Boot mit allem, was sich darin befand [ein Bauer mit einem Eimer Branntwein, ein Faß Bier, eine Strohpuppe], fuhr man durch das Dorf, und dieser Umzug wurde buchstäblich von allen Dorfbewohnern mit Liedern, Tänzen, und mit Spiel auf Harmonikas und Balalaikas begleitet (Kopanevič 1903: 10).

Das Wiederaufleben des Balalaikaspiels durch die Einführung seriengefertigter Instrumente (vor allem seit den zwanziger Jahren) hat in der russischen instrumentalen Volksmusik zu entscheidenden stilgeschichtlichen Umbrüchen geführt (Morgenstern 1995: 49–55), da die Musiker im allgemeinen nicht mehr an ältere Spielpraktiken anknüpfen konnten (oder wollten). Im Pskover Gebiet dagegen können wir von einer ungebrochenen Tradition sprechen, bei der Stimmung und Spielweise der alten, handgefertigten Balalaika vielfach auf die Fabrikinstrumente übertragen wurden.

In den von mir aufgesuchten ethnographischen Museen des Pskover Gebiets sowie in den Petersburger und Moskauer Instrumentensammlungen, befinden sich keine handgefertigten Balalaikas aus unserem Forschungsgebiet. Gleichwohl erinnern sich einige Gewährsleute noch an solche Instrumente. Grundsätzlich sind Balalaikas aus bäuerlicher Heimproduktion in der russischen Volksmusikpraxis, zumindest in Mittel- und Südrußland, auch in neuerer Zeit nichts Ungewöhnliches. Bei ihrer Herstellung orientierte man sich jedoch weitestgehend an den Fabrikinstrumenten. Demgegenüber waren bei den Skobari noch vor einigen Jahrzehnten Bala-

¹ Kunicyns Erwähnung eines blinden Banduraspielers (ebd.) mit handgefertigtem Instrument dürfte auf einem Mißverständnis beruhen. Wahrscheinlich sind anstatt des ukrainischen Nationalinstruments die Gusli gemeint.

laikas in Gebrauch, die auch durch ihre Morphologie eine Verbindung an ältere Instrumentaltraditionen bezeugen.

Pëtr Egorov (*1908, Pogorelka, Porsch.¹) teilte mit, daß sein um zwei Jahre älterer Bruder eine selbstgebaute Balalaika mit ausgehöhlter Resonanzschale aus Eschenholz, drei Saiten aus Schafsdarm und Holzwirbeln spielte. Sein Nachbar, Semën Ivanov, der Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts geboren wurde, spielte ein handgefertigtes Instrument mit Stahlsaiten, Holzwirbeln und dreieckigem Schalloch. Der ältere Bruder des Balalaikaspielers Anatolij Jakovlev (*1925) aus dem Nachbardorf Cvigozovo spielte ebenfalls ein selbstgebautes Instrument mit Saiten aus Bindfäden. Im Gebiet Novoržev wurden für solche Instrumente auch Saiten aus gedrehtem Roßhaar verwendet (Evdokija Stepanova, *1926, Sysoevo, Ded.).

Die Funktionsbereiche der Balalaika waren im Laufe der Zeit starken Veränderungen unterworfen. In jüngerer Zeit wurde auf ihr vorwiegend Musik zum Zuhören gespielt. Auch bei Spinnstuben kam sie zum Einsatz und ebenso bei Tanzabenden. Gleichwohl gab die Dorfjugend bei ihren Zusammenkünften immer der Handharmonika den Vorzug. *Man spielte auf der Balalaika nur zu Hause. Bei Tanzabenden wird sie nur gespielt, wenn keine Harmonika da war* (Murov, *1920, Slavkoviči, Porsch.). Besonders stark war die Konkurrenz der Harmonika freilich bei den *jarmanki*, an denen zahlreiche Gäste aus den umliegenden Dörfern teilnahmen, so daß immer auch einige Handharmonikaspieler zugegen waren: *Auf den jarmanki spielte man keine Balalaika, es gab nur Harmonikas* (Bulynkin, *1928, Voroncovo, Ostr.). Zuweilen wurde die Balalaika am Rande des hauptsächlichen Geschehens gespielt. Sehr selten dagegen wird berichtet, daß auch die Umzüge der Dorfjugend von einem Balalaikaspieler angeführt wurden: *Der Balalaikaspieler geht voran (. . .) je nachdem, wer was [welches Instrument] zur Verfügung hat* (Petrov, *1928, Sorokino, Ded.). Es ist gleichwohl anzunehmen, daß in früheren Zeiten der Balalaika bei größeren Zusammenkünften unter freiem Himmel eine exponiertere Stellung zukam.²

¹ Kreis Dedoviči. Bei der Angabe der Landkreise werden die Abkürzungen des Pskover Gebietswörterbuchs verwendet, s. Anhang V.

² Hierfür spricht auch einer der ganz wenigen volksterminologischen Belege, die von Andreev über die Balalaikatradition seiner Zeit mitgeteilt worden sind. Der aus dem Gouver-

Für das Spiel auf der Balalaika ist seit jeher ein gleichzeitiges Anschlagen aller Saiten charakteristisch. Ein Grundprinzip der Variierung besteht in der unterschiedlichen rhythmischen Ausgestaltung von analogen melodisch-harmonischen Komplexen gleicher Dauer, also spieltechnisch ausgedrückt: ein unterschiedlicher Anschlag bei unveränderter Grifftechnik. Besonders wichtig ist hierbei aber auch die Fülle von rhythmisch-artikulatorischen Gestaltungsmöglichkeiten des Instruments. Diese beruhen nicht nur auf einer dynamischen Akzentuierung, sondern vor allem auch auf einer großen Bandbreite klanglicher Nuancen, deren kontrastreiches Wechselspiel entscheidend zur Belebung des Vortrags beiträgt. Hierin nähert sich die Spielpraxis der Balalaika an die der zentralasiatischen Langhalslauten an, in der sich die virtuose Kombination verschiedenster Anschlagstechniken als ästhetisch ausgesprochen produktiv erweist.

Grundsätzlich läßt sich die klangliche Differenzierung des Anschlags am besten auf Instrumenten mit Darmsaiten bewerkstelligen, die heute jedoch nicht mehr gebraucht werden. Bei der Verwendung von Stahlsaiten ist hierfür eine niedrige Saitenspannung notwendig, wie sie allgemein in der Volksmusikpraxis verbreitet ist, und wie sie offenbar in besonderer Weise einem älteren Klangideal entspricht: *Die Alten spannten die Saiten gerne lockerer auf* (Andreev, *1927, Lunëvka N-Rž.). Aufschlußreich ist hierbei der Umstand, daß der Musiker nicht so sehr auf den tonräumlichen wie auf den spieltechnischen, haptisch erfahrbaren Aspekt der Saitenspannung Bezug nimmt.

Während das Klangideal der Konzertbalalaika ein satter, tragfähiger und ausgeglichener Ton ist, dem eine hohe Saitenspannung entgegenkommt,

nement Tver' stammende spätere Gründer des „Großrussischen Orchesters“, der sich bereits seit frühester Kindheit für die Harmonika und andere Volksinstrumente interessierte, hörte im Jahre 1883, im Alter von 22 Jahren, zum ersten Mal das Spiel eines Bauern auf der Balalaika. Andreevs eigene spielpraktische Versuche auf diesem Instrument schlugen zunächst fehl, da der Musiker Linkshänder war und daher eine umgekehrte Saitenanordnung benutzte. Hierauf wurden ihm auf folgende Weise die Funktionen von Greif- und Spielhand verdeutlicht: (. . .) *ich gehe mit der rechten Hand über die Bünde [perebiraju drückt auch eine melodische Bewegung aus, zum Terminus s. Abschnitt III. 5.2], und mit der linken bringe ich das Dorffest in Schwung [jarmarku zavožu]* (Babkin, 1896: 1142). Es beeindruckt die Bildhaftigkeit, mit der der Musiker hier die Wirkung seines Spiels, insbesondere in rhythmischer Hinsicht, auf eine größere Festtagsgesellschaft ausdrückt.

spielen die Dorfmusiker bewußt auch mit episodisch eingestreuten geräuschhaften Elementen, die sich durch einen härteren Anschlag oder ein Hängenbleiben des Spielfingers an den Saiten ergeben. Hierbei spielt freilich auch die physische Konstitution des Musikers eine nicht zu unterschätzende Rolle – die von der schweren Arbeit gezeichneten Hände eines Bauern müssen zwangsläufig einen anderen Ton erzeugen, als ihn ein Absolvent der Balalaikaklasse des Konservatoriums anstrebt. Dennoch darf das Spiel des Volksmusikers niemals als grob bezeichnet werden. In ihm stehen in eigentümlicher Weise Sanftmut und Rauigkeit nahe beieinander. Etwas Ähnliches ist auch im Gesang häufig zu spüren.

Das Balalaikaspiel der Pskover Tradition kann in vielfacher Hinsicht als besonders hochentwickelt angesehen werden, was vor allem auch an einer ausgefeilten Grifftechnik zu beobachten ist. Versierte Musiker gebrauchen beim Melodiespiel in der Unisono-Quartstimmung auch den kleinen Finger der Greifhand, Lagenwechsel sind häufig, auch eine episodische Verlegung der Melodie auf die primär auf die Begleitung ausgerichteten e^1 -Saiten ist möglich. Eine zusätzliche klangliche Nuancierung erreichen einige Spieler auch durch eine Variierung der Anschlagsrichtung. Während ein Saitenschlag von unten allgemein eher bei Sechzehntelbewegungen üblich ist, wird er in der Spielpraxis der Skobari auch bei exponierteren Achtel- und Viertelwerten gebraucht.

Die Balalaika wird in der heutigen russischen Volksmusikpraxis vorwiegend im Dur-Dreiklang gestimmt („Gitarrenstimmung“), was bei der beschriebenen Anschlagstechnik eine akkordische Faktur begünstigt (Bojko 1982: 41–43, 1984: 90; Morgenstern 1995: 49). Die ältere Unisono-Quartstimmung wird dagegen hauptsächlich für westeuropäisch geprägte Lied- und Tanzmelodien neueren Ursprung mit weitem Ambitus und melodischen Spitzen in der Oberoktave verwendet. Die dominierende Faktur ist eine bewegliche Zweistimmigkeit mit wenigen akkordischen Elementen, bei der die Unterstimme mit dem Daumen auf den e^1 -Saiten abgegriffen wird (ausführlicher: Bojko 1982: 49f.; Morgenstern 1995: 47f.). Ein Bordunton wird hier nur in solchen Passagen durchgehalten, in denen er mit der Hauptmelodie und der angedeuteten Akkordfolge harmoniert.

Das Pskover Gebiet ist eine der ganz wenigen Regionen Rußlands, in der die Unisono-Quartstimmung in Verbindung mit der durchgängigen Bordunspielweise dokumentiert werden konnte (unter dieser wird im folgenden das Vorhandensein eines unveränderten Tons verstanden, der sich

im Verlauf eines Stücks wiederholt und zumindest über eine ganze Instrumentalperiode erstreckt). Dieses grundlegende musikalische Gestaltungsprinzip ist durch Beobachtungen von Stählin und Bellermann im 18. Jahrhundert für die zweisaitige Balalaika wie auch für die heute ausgestorbenen reinen Borduninstrumente Fiedel (*Gudok*) und Sackpfeife (*Duda, Volynka*) bezeugt. Für die instrumentale Praxis des 19. Jahrhunderts sind vermehrt dreisaitige Balalaikas mit der Möglichkeit zur episodischen Akkordbildung unter Beibehaltung des durchgängigen Borduns charakteristisch (Morgenstern 1995: 45f.). Die Ergebnisse späterer Feldforschungen sprechen dagegen für eine weitestgehende Abkehr von der ältesten und älteren Spielweise der Balalaika. Von über 200 in russischen Sammlungen veröffentlichten Transkriptionen weisen jedoch lediglich vier einen durchgängigen Bordun auf (vgl. Morgenstern 1995: Notenbeispiele 5, 11, 13, 14). Auch die umfangreichen Forschungen Bojkos im Petersburger Gebiet bezeugen eine hochentwickelte Tradition des akkordischen Balalaikaspiels in der Gitarrenstimmung (Bojko 1982), jedoch ein völliges Fehlen der reinen Borduntechnik in Stücken mit Unisono-Quartstimmung. Ebenfalls sehr gering ist die Zahl der dokumentierten Balalaikastücke, bei denen der Bordunton, der oft auf der Unterquarte liegt, in den Kadenzwendungen zugunsten des tonalen Zentrums unterbrochen wird. Von den vier genannten Beispielen für die durchgängige Bordunspielweise entstammen zwei dem Gebiet von Pskov (Kreis Gdov), eines dem von Archangel'sk sowie ein weiteres dem Don-Gebiet. Hinzu kommt eine wertvolle Tonaufnahme des Petersburger Konservatoriums von dem Balalaikaspielder Aleksej Leonov aus dem Kreis Porchov (Mechnecov 1987a), von dem unten noch die Rede sein wird.

Während in Nordrußland und am Don die Bordunspielweise der Balalaika in jüngerer Zeit eine seltene Ausnahme darstellt, ist sie im Pskover Gebiet noch heute relativ stark vertreten. Von 39 Balalaikspielern und -spielerinnen, die ich im Pskover Gebiet (einschließlich des Kreises von Gdov) aufsuchen konnte, demonstrierten immerhin elf die Technik des durchgängigen Borduns. Die hauptsächliche Verbreitung der Bordunspielweise erstreckt sich nach den mir vorliegenden Zeugnissen auf die Kreise Gdov und Strugi-Krasnye im Norden sowie auf die von Porchov, Dedoviči und Novoržev, ebenso auf den Ostrand des Kreises Ostrov. Sie fehlt dagegen ganz im Becken der Velikaja (Kreise Pskov, Ostrov, Pytalovo). Eine deutliche Korrelation besteht zwischen der Verbreitung der Bordunpraxis und dem Stellenwert der Unisono-Quartstimmung für das traditionelle

Repertoire. Überall dort – aber nach bisherigem Quellenstand auch nur dort –, wo außer neueren Lied- und Tanzmelodien, auch die gemeinhin als alt angesehenen Formen in dieser Stimmung gespielt werden, ist die Borduntechnik bekannt.

Ein indirekter Hinweis auf eine Verbreitung der Balalaika mit Unisono-Quartstimmung in der Pskover Tradition im ausgehenden 19. Jahrhundert ergibt sich aus dem künstlerischen Werdegang des Konzertbalalaikaspielers Boris Trojanovskij (1883–1951), der aus dem Dorf Rugodevo im Kreis Novoržev stammt. Im Gegensatz zu seinem Mitstreiter Vasilij Andreev, der erst als klassisch ausgebildeter Musiker auf die Balalaika aufmerksam wurde, erlernte Trojanovskij das Spiel auf der traditionellen fünfbündigen Balalaika bereits mit neun Jahren von den Bauernmusikern seiner Gegend (Maksimov 1987: 173). Erst mit zehn Jahren, nach seiner Übersiedlung nach Pskov, wechselte er zu einem modernisierten, chromatischen Instrument. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß er in seinem Heimatdorf die Balalaika in einer anderen als der damals überregional verbreiteten Unisono-Quartstimmung kennengelernt hat. Andernfalls hätten Andreev und möglicherweise auch Privalov (1905), mit denen Trojanovskij seit 1904 als Mitglied des „Großrussischen Orchesters“ zusammenarbeitete, in ihren Schriften diese abweichende Stimmung erwähnt. Demgegenüber stellt Andreev noch 1916 in seinem Manuskript *Kratkaja historičeskaja spravka o proizchoždenii narodnych muzykal'nych instrumentov, vošedšich v sostav Velikoruskogo orkestra* („Kurze historische Abhandlung über den Ursprung der Volksinstrumente, die in die Besetzung des Großrussischen Orchesters eingegangen sind“, zit. nach: Granovskij 1986: 109) die Unisono-Quartstimmung als die dominierende heraus und verweist im Hinblick auf weitere Stimmungen lediglich auf die Arbeit Famincyns (1891).

Schließlich spricht auch die kompositorische Handschrift Trojanovskijs für einen wesentlich stärkeren Einfluß des traditionellen Balalaikaspiels als dies in Andreevs Bearbeitungen und umso mehr in dessen Eigenkompositionen zu spüren ist. Während diese oft von einer selbstzweckhaften, auf das Spieltechnische beschränkten Virtuosität geprägt sind, wirkt Trojanovskijs Stil insgesamt weniger schematisch – Anschlagstechniken, rhythmische Figuren und Faktur wechseln häufig. Eine Vielzahl von einfallsreichen Variationen bewegt sich innerhalb des für die traditionelle Spielpraxis charakteristischen unteren Registers ($e^1 - fis^2$), wobei das Schlagen über alle Saiten beibehalten wird. Auch behält Trojanovskij – anders als An-

dreev – einen Bordunton mithin auch dann bei, wenn er zu Dissonanzen führt (vgl. den Ausschnitt aus der Tanzliedbearbeitung *Iz pod duba, iz-pod vjaza*, die dem ersten Formtyp des *Russkogo* entspricht, mit dem Dreiklang e^1 - fis^1 - a^1 in № 7).

Nicht weit von Trojanovskijs Heimatdorf entfernt konnten weitere Belege für eine stärkere Verbreitung der Bordunspielweise gefunden werden. Der Balalaikaspieler Michail Andreev (*1927, Lunëvka, N-Rž.) bevorzugt beim Spiel in der Unisono-Quartstimmung zwar eine bewegliche Zweistimmigkeit und war sichtlich betrübt, als ihm das hierfür nötige gleichzeitige Abgreifen der beiden tiefer gestimmten Saiten mit dem Daumen nicht mehr ohne weiteres gelingen wollte, er wies jedoch darauf hin, daß es in seiner Jugendzeit vor allem ältere Musiker waren, die bewußt die mittlere Saite als ständigen Bordun mitklingen ließen. Auch berichtete er von Streitgesprächen zwischen Musikern über die richtige Ausführung ein und desselben Stücks mit oder ohne durchgängigen Bordun. Hieraus geht hervor, daß dieser nicht nur durch die einfachere Grifftechnik zu erklären ist, sondern vielmehr auf einer ästhetischen Konzeption beruht: „*Wieso spielst du nicht auf allen drei [Saiten]?*“ – „*Ich habe es so lieber, auf zweien.*“ Terminologisch wird hier die jeweilige Spielweise durch die Zahl der abgegriffenen Saiten gekennzeichnet.

Die Bevorzugung der Borduntechnik durch ältere Musiker in der Vergangenheit ist ein weiterer Hinweis dafür, daß das Balalaikaspiel im Gebiet von Pskov eine in vielem ungebrochene Tradition darstellt, die auf die im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete Spielpraxis zurückgeht. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Aufnahme der *Kamarinskaja* von Flavij Sokolov aus dem Kreis Gdov.¹ In den meisten Durchgängen des sechs Viertel langen Grundmusters gebraucht der Musiker episodisch die durch Daumengriffe leicht zu realisierenden Akkorde e^1 - gis^1 - h^1 sowie e^1 - a^1 - cis^2 , bei denen der Bordunton e^1 auf der mittleren Saite liegt. In einigen Perioden beschränkt er sich dagegen auf eine reine Bordun-Zweistimmigkeit, wie dies der Spielpraxis der längst ausgestorbenen zweisaitigen Balalaika entspricht. Bei unseren Feldforschungen konnte ebenfalls ein

¹ Vgl. Morgenstern 1998c: 135, Notenbeispiel 2a. Leider hat Sokolov diese Aufzeichnung nicht in seine Sammlung *Russkaja narodnaja balalajka* (Die russische Volksbalalaika, 1962) aufgenommen.

Balalaikastück aufgezeichnet werden, dessen Faktur über die Dauer ganzer Perioden dem Prinzip einstimmige Melodie – Bordun folgt (Notenbeispiel 3).



Notenspiel 3: *Russkaja* (vgl. № 88),
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Tamara Smirnova (*1923, Slavkoviči, Porch.)

Auch andere Tanzstücke (*pljaski*) mit Borduntechnik sind durch eine nur schwach ausgeprägte Dreiklangbildung gekennzeichnet. Sie ergibt sich durch das Abgreifen der dritten Saite mit dem Daumen. In Notenspiel 4 erfüllt die dritte Saite jedoch nicht nur die Funktion einer harmonischen Begleitung, sondern erlangt durch die Kadenzwendung $g^1 - a^1$ bereits eine selbständige melische Qualität.



Notenspiel 4: *Pod pljasku* (vgl. № 97),
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Michail Andreev (*1927, Lunëvka, N-Rž.)

Noch stärker wird die melodietragende Funktion der dritten Saite in Notenspiel 5a. Auf den ersten Blick unterscheidet es sich kaum von der in Gitarrenstimmung gespielten Fassung (5b). Es wird im wesentlichen nur das a^1 , die Septime des Dominantakkordes, durch den Bordunton e^1 ersetzt und beim ersten Achtel sowie dem zweiten Viertel des zweiten Taktes auf die Terz des jeweiligen Akkordes verzichtet. Hierdurch jedoch entsteht nicht mehr so sehr der Eindruck einer Harmonienfolge als der einer tetrachordischen melodischen Linie. Es scheint, daß diese auch im Bewußtsein des Volksmusiklers und seiner Zuhörer als solche präsent ist. Hierfür spricht ein Vergleich der Aufzeichnung mit vokal imitierten Versionen des gleichen

Stücks aus verschiedenen Regionen Rußlands, die eine deutliche Übereinstimmung im Melodieverlauf aufweisen (Morgenstern 1998c: 137, Notenbeispiel 4c-d). In der Vergangenheit hat die solistische Einstimmigkeit ja auch in der realen Instrumentalpraxis eine wichtige Rolle gespielt, wie wir dies bei der Behandlung der Aerophone sehen werden.

Am Vergleich der Beispiele des „Russischen“ in Unisono-Quart- sowie in Gitarrenstimmung zeigt sich, wie hinter scheinbar geringfügigen phänomenologischen Abweichungen grundsätzlich verschiedene Gestaltungsprinzipien stehen können. Der untere Ton der in Gitarrenstimmung gespielten Fassungen sollte nicht als ein unterbrochener Bordun gewertet werden – er ist eher das grifftechnische „Nebenprodukt“ einer vornehmlich harmonischen Konzeption und wird *immer* nur so lange durchgehalten, wie sich dies mit dem zugrunde liegenden harmonischen Schema verträgt. Hierdurch wird deutlich, daß die Wirksamkeit des Bordunprinzips sich nicht durch die quantitative Ausprägung eines gleichbleibenden Tons bemessen läßt.

Notenbeispiel 5a: *Barynja* (vgl. № 84),
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Vasilij Afanas'ev (*1922, Vëska, N-Rž.)
Notenbeispiel 5b: *Russkogo* (vgl. № 89),
Balalaika (Gitarrenstimmung), ders. Musiker

Unterschiedlich ist die Bereitschaft der skobarischen Balalaikaspieler ausgeprägt, den Bordun auch unter Inkaufnahme von Sekundreibungen und Abweichungen von dem angedeuteten funktionsharmonischen Schema beizubehalten. Dies zeigt sich an der unterschiedlichen Gestaltung des unteren Nebenakkords zu einem Hauptakkord $e^1\text{-}gis^1\text{-}h^1$. Nicht alle Musiker akzeptieren hier den dissonanten Dreiklang $e^1\text{-}fis^1\text{-}h^1$, bei dem die Bordunsaite offen bleibt, sondern sie tendieren zu $fis^1\text{-}fis^1\text{-}h^1$, was durch einen

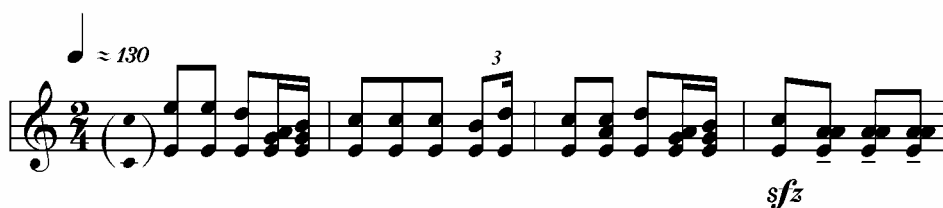
Daumengriff erreicht wird. Hier ist der Bordun bereits der harmonischen Gestaltung untergeordnet. Dies wurde besonders deutlich, als Aleksej Leonov, der die *Sumeckaja* in reiner Borduntechnik spielt, gefragt wurde, ob dies auch bei der *Novorževskaja* möglich wäre, in der – im Gegensatz zu dem genannten Stück – auch der untere Nebenakkord zu $e^1\text{-}g^1\text{-}h^1$ vorkommt. Die experimentelle Vortragssituation nahm folgenden Verlauf:



*Nein, hier kann man das nicht mehr spielen. Die mittlere [e^1 -Saite] muß man doch mitgreifen (. . .) ohne sie kommt man nicht aus (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

Andere Balalaikaspieler (№ 86, Ivanov; № 88, Smirnova) gebrauchen den Dreiklang $e^1\text{-}fis^1\text{-}h^1$ dagegen konsequent.

In einigen besonders elaborierten Balalaikastücken mit Bordun – in Leonovs *Sumeckaja* (Notenbeispiel 6), aber auch in der *Milaška* von Tamar Smirnova aus Slavkoviči (Notenbeispiel 7) – werden zwischen Bordun und Hauptmelodie mit Hilfe der erwähnten Daumentchnik sporadisch, aber regelmäßig Begleittöne eingestreut. Ihre harmoniebildende Funktion darf nicht zu hoch bewertet werden – längst nicht immer bilden sie vollständige Dreiklänge und selbst dann nehmen diese keine exponierte Stellung ein, sondern werden zumeist dezent auf den schwachen Takteil verlegt. Der Dreiklang $e^1\text{-}g^1\text{-}h^1$ bei Leonov sollte auch aus dem Grunde nicht als Dominantakkord aufgefaßt werden, da diese harmonische Funktion auch in den mehr akkordisch organisierten Versionen der *Sumeckaja*, die in Gitarrenstimmung gespielt werden, niemals vorkommt, obgleich sie grifftechnisch leicht zu realisieren wäre.



Notenspiel 6: *Sumeckaja* (vgl. № 137),
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Aleksej Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch.)



Notenspiel 7: *Milaška* (vgl. № 73),
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Tamara Smirnova (*1923, Slavkoviči, Porch.)

Bemerkenswert ist auch der von Leonov häufig verwendete Zusammenklang $e^1-a^1-a^1$ (Notenspiel 8). Gewöhnlich wird das entsprechende Quartintervall durch den Anschlag der drei Leersaiten erzielt ($e^1-e^1-a^1$). Hier jedoch scheint das verfeinerte Empfinden des Musikers der ersten Variante (mit Daumengriff) den Vorzug zu geben. (In *Pod draku* können die nur schwer unterscheidbaren Zusammenklänge sogar direkt aufeinanderfolgen, vgl. Notenspiel 8.) Offenbar ist es dieses Bestreben nach *klanglichem* Nuancenreichtum und weniger nach harmonischen Akzenten, durch das die beschriebene Mehrklangbildung zu erklären ist.



Notenspiel 8: *Pod draku* (vgl. № 138)
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Aleksej Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch.)

Die Funktionen des Borduns, wie sie in der traditionellen Musikauffassung deutlich werden, beinhalten musikalische und außermusikalische Aspekte. Mehrfach äußerten Gewährsleute die Ansicht, daß die Bordunspielweise einen stärkeren und volleren Klang ermögliche: *Das verleiht dem Spiel Hall [gul]* (Smirnova). Der Balalaikaspieler Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr.), der in seinem Spiel ständig zwischen Borduntechnik und beweglicher Zweistimmigkeit wechselt, charakterisiert letztere:

Es ist schwächer so, manchmal gefällt es mir auch.

Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen Bordun und Klangqualität in den Ausführungen Leonovs, der hierbei auch auf den situativen Kontext verweist:

Auf einem Tanzabend kommen manches Mal auch zwei oder drei Balalaikas zusammen. In einer Ecke spielt der eine, in der anderen die anderen, der dritte . . . und damit sie lauter klingt,



da wirst du dann auch eine Saite (. . .) die mittlere . . . und du rührst sie nicht an.

Es zeigt sich, daß für diesen Musiker die ästhetische Funktion des Borduns nicht die dominierende ist, auch wenn er, wie wir gesehen haben, durchaus zum Gegenstand ästhetischer Betrachtungen werden kann. Besonders greifbar wurde dies, als der Musiker gebeten wurde, die *Sumeckaja* ohne freiklingender Bordunsaite zu spielen. Zunächst Fragmente der beiden Fassungen im Vergleich:

The image shows a musical score for Balalaika, consisting of four staves. The first staff has a tempo marking of quarter note = 128. The second staff ends with a 'rit.' marking. The third staff has a tempo marking of quarter note = 128. The fourth staff continues the rhythmic pattern.

Notenbeispiel 9a, b: *Sumeckaja*,
Balalaika (Unisono-Quartstimmung),
gespielt von Aleksej Leonov (*1927, Chudarëvo, Porsch.)

Auf die Frage, welche Fassung ihm mehr zusage, antwortete Leonov zunächst ausweichend und verwies wiederum auf den außermusikalischen Funktionszusammenhang:

Es hängt davon ab (. . .) wie man unmittelbar spielt, wenn getanzt wird [hier und im folgenden immer: tancevat']. So macht man hierzu:

The image shows a single measure of music on a five-line staff, illustrating a specific playing technique.

schärfere [boleë rezkie] Bewegungen.

The image shows a single measure of music on a five-line staff, illustrating a specific playing technique.

Aber hierzu:



kann man ein wenig, ein kleines bißchen leichter [tanzen].



Wenn man tanzt . . . wie es besser ist, das [die Frage] kann man nicht verstehen. Es tanzt hier nicht ein Mensch, sondern doch eine Gruppe und [es kommt darauf an], in welcher Stimmung sie ist (. . .), in welche Stimmung sie kommt (. . .). Manches Mal, wissen Sie, tanzt man sich in einen solchen Zustand [raztancujutsja] (. . .), daß eine Bombe einschlagen kann (. . .), und die werden immer noch tanzen; und du achtest nicht darauf, ob da Kanonen schießen oder Bomben explodieren.

Frage: Und was spielen Sie dann, wenn die Stimmung gut ist, wie sollte man da besser spielen?

A. L.: Nun, du spielst so, daß sie lauter dröhnt [gudela].

Frage: Wie ist das gemeint, daß sie dröhnt?

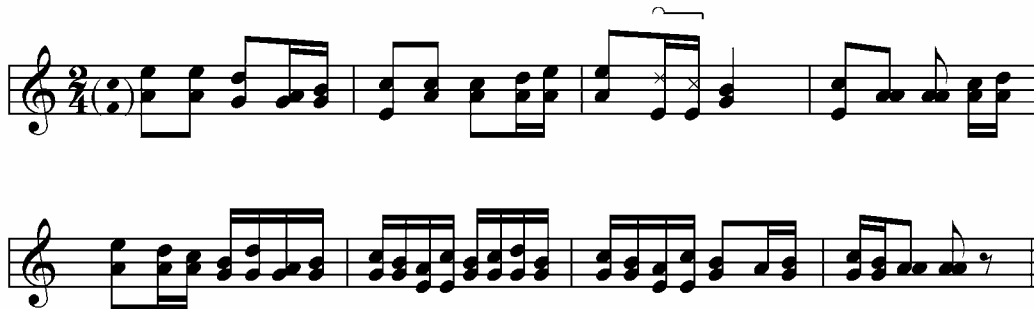


An dieser Stelle könnte nun die Frage aufkommen, ob sich die angeführten Äußerungen der Musiker nicht so sehr auf das Bordunspiel an sich wie auf die Akkordbildung beziehen. Tatsächlich ist in allen von den Volksmusikern beim Spiel in Unisono-Quartstimmung verwendeten Dreiklängen der Bordunton der mittleren Saite enthalten. Indessen ist in den musikalischen Illustrationen zu Leonovs Erklärungen auch die bordunale Zweistimmigkeit stark ausgeprägt. Vor allem aber werden die bordunalen Zweiklänge teils durch Betonung, teils durch die für das Stück ansonsten untypischen

rhythmischen Dehnungen besonders exponiert (vgl. das dem folgenden Zitat vorausgehende Fragment der *Sumeckaja* in Bordunspielweise). Auch die mehrfach gebrauchte Formulierung, derzufolge die mittlere Saite lauter dröhnt, zeigt, daß es gerade der Bordunton ist, der im Bewußtsein des Musikers als klangbildendes Element hervorgehoben wird:



(. . .) damit die mittlere nicht gegriffen wird; sie wird natürlich lauter dröhnen, wie soll ich sagen, ungebundener [*razdol'nee*], freier. Sehen Sie, diese Akkorde brechen freier heraus aus der *Balalaika*.



Und hier drückst du sie irgendwie ein wenig nieder, du beengst sie, läßt die Melodie nicht in die Freiheit ausbrechen.

Sie, die Musik, ist, wie soll ich sagen, etwas gehemmt, wird durch irgendetwas festgehalten (. . .), sie hat keine solche Freiheit (. . .), man läßt sie nicht ungehindert sich bewegen, sich lärmend austoben.

Es ist sehr deutlich zu erkennen, daß der Bordun sich nicht nur auf den Gesamtklang auswirkt, sondern auch in einem direkten Zusammenhang mit der Wahrnehmungsqualität der Melodie selbst steht:

Schriller natürlich [kriklivee] ist die Melodie.

(. . .)

Schriller sozusagen, mehr herausfordernd . . . wenn man (. . .) diese dritte Saite befreit.

Nicht nur die klangliche Qualität, auch der eigentliche Verlauf der Melodie kann durch den Bordunton beeinflusst werden. Vergleichen wir hierzu Leonovs *Sumeckaja* (№ 137) mit dem ebenso in Unisono-Quartstimmung gespielten *Pod draku* (auch *Skobarja*, № 138). Beide Stücke gehören zu dem gleichen Formtyp, der bei erheblicher Varianz in Ambitus, Melodieverlauf und Tektonik durch ein harmonisches Schema $2/4 \mid a \ G \mid C \ C \mid C \ G \mid a \ a \mid$ gekennzeichnet ist (in der vierten Zählzeit auch G oder d, näheres unter III. 6.2.1.1), welches in Balalaikaversionen mit Gitarrenstimmung oder auf der Harmonika auch real in Erscheinung treten kann.

In der 3., 10., 15. und 21. Zeile der *Sumeckaja* fällt die besonders starke Bevorzugung des e^2 auf, das der Oktave des Borduntons entspricht. (Es ist dies das einzige simultane Oktavintervall, das auf der Balalaika in Unisono-Quartstimmung ohne eine Überbeanspruchung der Greifhand zu bewerkstelligen ist.) Von der letzten Zählzeit der jeweils vorangehenden Zeile an gerechnet, beginnt für eine Dauer von fünf Viertelwerten jede Zählzeit mit einem e^2 . Diese durch das lange Verweilen auf einem Ton spielerisch wirkende Melodiezeile wiederholt sich mehrfach im Laufe der Ausführung. Die Umspielung der Quinte entspringt nicht der unmittelbaren Improvisation – das Stück ist entgegen dem ersten Anschein in hohem Maße durchkomponiert –, sie kann jedoch im Zusammenhang mit der von Karbusicky beschriebenen „Interaktion Mensch \leftrightarrow Tonmaterial“ (1990: 63) verstanden werden. Nicht zufällig verweist Karbusicky in diesem Zusammenhang auf die in den musikalischen Hochkulturen des Ostens gepflegte „magische Kunst der Gestaltung des einzelnen Tons“. Dies trifft in besonderer Weise auf das Spiel auf den mittelasiatischen Langhalslauten zu, in dem gerade die Oktave zum Bordunton besonders exponiert wird.

Man könnte nun einwenden, daß die Hervorhebung des e^2 in Leonovs *Sumeckaja* nicht unmittelbar auf die Verschmelzung mit dem Bordunton,

sondern auf seine tonale Funktion zurückzuführen sei, immerhin wurde die Quinte schon von Glinka als die „Seele der russischen Musik“ bezeichnet. Wenn wir uns jedoch das zweite Stück (*Pod draku*) ansehen, das in der für die Balalaika sehr seltenen Tonart fis-Moll gespielt wird, so bemerken wir, daß es auch hier, zumindest episodisch, die Oktave e^1 - e^2 ist, die besonders oft wiederholt wird, auch wenn ihre tonale Funktion eine andere ist – in Zeile 14 werden vier aufeinanderfolgende Zählzeiten durch dieses Intervall eingeleitet oder ganz ausgefüllt; es erstreckt sich hierbei unverändert über fünf Achtelwerte. Dieses ostinatoartige Zwischenspiel setzt Leonov auch in der *Sumeckaja* immer erst dann ein, wenn sich bereits eine merkliche Spannung aufgebaut hat. Wenngleich das Bordunprinzip hier der harmonischen Bewegung untergeordnet ist und die „Unterstimme“ durch diese reguliert wird (weswegen wir es auch nicht mit einem Wechselbordun zu tun haben), so steht doch die stimulierende Wirkung des unteren Begleittons außer Frage. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch daran, daß von den rund 60 weiteren aufgezeichneten Balalaika- oder Harmonikaversionen des entsprechenden Formtyps, die keinen durchgängigen Bordun und auch keine zweistufige Begleitstimme aufweisen, keine durch so häufige Tonwiederholungen gekennzeichnet ist wie die beiden Stücke aus Leonovs Repertoire.

Neben der Bordunspielweise mit Unisono-Quartstimmung kennen Balalaikaspieler im Kreis Novoržev und einigen angrenzenden Gegenden eine weitere Form der Mehrstimmigkeit, die sich ebenso von der überregional verbreiteten liedmäßigen harmonischen Faktur unterscheidet. Es ist eine weitestgehende Zweistimmigkeit mit einer pendelartigen Unterstimme, die allenfalls sehr selten durch einen E-Dur-Akkord angereichert wird. Sie ist eng an die lokaltypische *Novorževskaja* und an den zweiten Formtyp des *Russkogo* gebunden.

Noch häufiger als die Unisono-Quartstimmung ist im Pskover Gebiet die Gitarrenstimmung der Balalaika ($c^1 - e^1 - g^1$) verbreitet. Im allgemeinen unterscheiden sich Vortragsstil, Faktur und Harmonik nicht wesentlich von der gesamtrossischen Spielpraxis. Charakteristisch ist in den bevorzugten Tonarten C-Dur, F-Dur und d-Moll auch hier ein klarer akkordischer Verlauf, der jedoch fast immer mit stärker oder schwächer ausgeprägten melischen Bewegungen durchsetzt ist.

Gebunden an bestimmte instrumentale Formtypen können in Gitarrenstimmung auch seltenere Tonarten gewählt werden, was zu Änderungen in der harmonischen Struktur des Stücks und zum Teil auch in der Faktur

führt. Beispiele hierfür (die bei der Untersuchung der entsprechenden Formtypen noch weiter ausgeführt werden) sind der *Gorbatogo* in D-Dur, mit dem sekundverwandten C-Dur als unterem Nebenakkord, und die *Sumeckaja* in e-Moll, in der die Dreiklangbildung und die Deutlichkeit der harmonischen Bewegung zugunsten bordunartiger Elemente eingeschränkt sind.

Eine auch aus Südrußland (Galachov 1983: 285) sowie aus Mittelrußland bekannte Variante der Gitarrenstimmung wurde unter der Bezeichnung *minornyj stroj*¹ einmalig im Kreis Dedoviči nachgewiesen. Bei dieser wird die c¹-Saite (relativ gesehen) eine Oktave höher gestimmt. Mit Rücksicht auf die Saitenspannung wird sie etwa um eine Sexte erhöht, während die anderen beiden Saiten um die komplementäre Terz erniedrigt werden. Auf diese Weise bleibt die tonale Funktion der Saiten erhalten, so daß der Spieler den gewöhnlichen Fingersatz der Gitarrenstimmung beibehalten kann. Notenbeispiel 10 zeigt zwei Versionen des *Russkogo* im *minornyj stroj* und in der eigentlichen Gitarrenstimmung.

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b', for the piece 'Russkogo'. Both staves are in 2/4 time and D major. Staff 'a' is marked with a tempo of 140 and features a series of chords and melodic lines. Staff 'b' is marked with a tempo of 160 and shows a similar piece in standard guitar tuning. Both staves end with the fingerings I, II, and III.

Notenbeispiel 10a: *Russkogo*

Balalaika („*minornyj stroj*“ [Gitarrenstimmung mit oktaviertem Grundton]),
 gespielt von Semën Petrov (*1928, Sorokino, Ded.)

Notenbeispiel 10b: *Russkogo*

Balalaika (gewöhnliche Gitarrenstimmung),
 ders. Musiker

¹ Die Bezeichnung *minornyj* ist in der russischen Volksmusik in unterschiedlichen Zusammenhängen sehr weit verbreitet, bezieht sich jedoch ausgesprochen selten auf die Moll-Tonalitäten.

Einmalig aufgezeichnet werden konnte auch die Quart-Terzstimmung der Balalaika (vgl. Galachov 1986: 71), die Anatolij Jakovlev (*1925, Cvigozovo, Porsch.) bevorzugt. Sie ermöglicht eine weitgehende Zweistimmigkeit in Terzen mit einer bordunartigen Unterstimme. Die häufigen Oktavparallelen mindern den harmonischen Charakter der Faktur (vgl. № 142).

Unter der Bezeichnung *minornyj stroj* kam im Gebiet von Novoržev eine Unisono-Sekundstimmung vor, die erst kürzlich in der organologischen Literatur dokumentiert worden ist.¹ Der Balalaikaspieler Pavel Matveev (*1928, Vybor, N-Rž.), der eine ausgeprägte Zweistimmigkeit bevorzugt, gebraucht sie nur für die *Novorževskaja*. Seinem Empfinden nach eignet sich diese Stimmung besser für die lokaltypische Form als die allgemein übliche Unisono-Quartstimmung.

Vergleichen wir die beiden von Matveev aufgezeichneten Fassungen der *Novorževskaja* in den jeweils unterschiedlichen Stimmungen, so fallen zunächst die beiden Stücken gemeinsame Zweistimmigkeit und die Ähnlichkeit der unteren Nebenstimme auf. Die Hauptstimme liegt in der zweiten, in Unisono-Sekundstimmung vorgetragene Fassung insgesamt um eine Terz tiefer, da der gleiche Bereich der ersten Saite (bis zum achten chromatischen Bund) ausgenutzt wird.

Das charakteristische Merkmal der *Novorževskaja*, die klare funktionale Scheidung zwischen der Hauptmelodie und einer pendelartigen drei- bis vierstufigen Begleitstimme, kommt am deutlichsten in Harmonikaversionen zur Geltung. Auf der Balalaika in Unisono-Quartstimmung wird dieses Prinzip, das der Trennung von Melodiesaite und Begleitsaiten entspricht, gewöhnlich nur in der ersten Hälfte der achttaktigen Periode durchgehalten. In der zweiten Phrase muß die Hauptstimme, wenn sie nicht deutlich an Beweglichkeit verlieren soll, auf die e-Saiten verlagert werden (vgl. № 19, auch 16). Letzteres ist spieltechnisch jedoch ungünstiger, da der Musiker zur Erreichung des Zweiklangs e¹-gis¹ gezwungen ist, die Spielbewegung bereits nach dem Anschlag der mittleren Saite abzubremsen. Diese Einschränkung kann sich hemmend auf den gesamten Vortrag auswirken. Etwas unschlüssig wirkt deswegen die Unterbrechung des Sechzehntelrhythmus in der zweiten Zeile (Notenbeispiel 11a). Die meisten Balalaikaspieler

¹ Erstmals hat die Unisono-Sekundstimmung Dmitrij Pokrovskij 1973 im Kreis Puškinskij Gory nachgewiesen (Banin 1997: 54).

verzichteten zugunsten des freien Anschlags über alle Saiten auf die Beweglichkeit des melischen Verlaufs (№ 17, 18, 21).

a

Notenbeispiel 11a: *Skobarja* [*Novorževskaja*]¹, vgl. № 20

Balalaika (Unisono-Quartstimmung),

gespielt von Pavel Matveev (*1928, Vybor, N-Rž.)

b

Notenbeispiel 11b: *Skobarja* [*Novorževskaja*]

Balalaika („*minornyj stroj*“ [hier: Unisono-Sekundstimmung]),

ders. Musiker

Die Unisono-Sekundstimmung ermöglicht es dem Spieler, die wesentlichen Stilmerkmale der *Novorževskaja*, den freien Fluß der Hauptmelodie und ihre klangliche und spieltechnische Trennung von der Begleitstimme, mit

¹ Hier und im folgenden werden typologisch vereinheitlichte Formbezeichnungen, wenn sie sich nicht mit der Terminologie der jeweiligen Gewährsleute decken, in eckige Klammern gesetzt. Runde Klammern verweisen dagegen auf von der Gewährsperson alternativ verwendete Bezeichnungen.

einer bequemen Anschlagstechnik zu verbinden. Auch diese Lösung ist jedoch insofern ein Kompromiß, als die melodischen Spitzen nicht wie gewöhnlich auf der sechsten Stufe (fis^2 bei einem Zentralton a^1) liegen, sondern eine Terz tiefer, was grifftechnisch einfacher zu realisieren ist.

III. 1.2.3 Gudok

Unter der Bezeichnung *Gudok* sind in Rußland seit dem 16. Jahrhundert dreisaitige Streichinstrumente unterschiedlicher Konstruktion (vom Rebec-Typus bis zur Kastenhalslaute) sicher nachgewiesen. Ob auch jene aus Alt-Novgorod erhaltenen Streichlauten, die der bulgarischen Gadulka oder der alten Form der inselgriechischen Lira (Lyra) entsprechen, Varianten des Gudok sind oder ob sie die Bezeichnung *Smyk* trugen, ist umstritten. Die gleiche Frage stellt sich dementsprechend auch bei den drei in Pskov gefundenen Fragmenten von Streichlauten, die dem 13. Jahrhundert entstammen (Gerassimova et alii 1990). Am besten erhalten sind der Kopf (Abb. 10) und ein Teil des oberen Korpus (Abb. 9) eines Instruments von ungewöhnlich großen Ausmaßen. Vladimir Povetkin, der einen Rekonstruktionsversuch unternommen hat (Abb. 11), schätzt die ursprüngliche Gesamtlänge auf 510 mm (Gerassimova et alii 1990: 275).

Eine der bekanntesten Skomorochendarstellungen überhaupt enthält ein Fresko aus dem 15. Jahrhundert aus der Kirche von Meletevo im Bezirk Pskov (Abb. 12). Es zeigt einen Musiker mit einem Streichinstrument, der durch die Inschrift *ANT'' SKOMOROCH* gekennzeichnet ist, eine tanzende Frau und die Jungfrau Maria, die mit sichtlicher Betrübniß das Geschehen verfolgt. Dmitrij Lichačev (1964) hat als literarische Quelle der dargestellten Szene die Erzählung „Über einen Skomorochen, der die allerreinste Gottesmutter gelästert hat“ identifiziert. *ANT''* ist möglicherweise kein Vorname, sondern bezeichnet die Gestalt des Antichristen (vgl. u. a. Zguta 1978: 27–30). Das auf dem Fresko dargestellte Instrument hat einen rombenförmigen Korpus mit seitlichen Einbuchtungen und drei Saiten; es wird ungewöhnlicherweise mit einem geraden Bogen gespielt. Größe und Form des Korpus sind für die russischen Streichlauten nicht charakteristisch, finden jedoch nach Ansicht von Ginzburg und Grigor'ev (1990: 13) ihre Entsprechung in polnischen Instrumenten des 13. bis 16. Jahrhunderts.

Auf professionelles Streichinstrumentenspiel zu Beginn des 17. Jahrhunderts verweist die Berufsbezeichnung *smyčnik – gígeler* im Wörterbuch von Tönnies Fenne (1607: 54 [Hammerich/Jakobson 1970: 37]). In derselben Quelle wird *gusel'* mit *gígell* übersetzt. Bislang waren Streichinstrumente mit der Wurzel *gusl-* (*husl-*) nur bei den Süd- und Westslawen und im ostslawischen Raum nur bei den karpatoukrainischen Huzulen sowie selten in Weißrußland (Nazina 1982: 84) bekannt.

In Privalovs Arbeit über den Gudok findet sich eine Federzeichnung, die einen blinden Musiker aus Pskov, den Gudokspieler Stepan, darstellt, von dem mitgeteilt wird, daß er in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts noch aktiv war (1904: 20f., hier: Abb. 13). Sein Instrument hat einen ovalen Korpus, der sich zu dem kurzen Hals hin verjüngt. Der schmale Kopf und die Schnecke lassen auf Flankenwirbel schließen. Die Zahl der Saiten beträgt – soweit erkennbar – drei. Das Instrument wird mit einem Rundbogen gespielt. Ob der Korpus schalenförmig oder möglicherweise auch mit einem Boden versehen ist, läßt sich nicht zweifelsfrei feststellen.

Ethnographische Zeugnisse aus der Mitte des 19. Jahrhunderts belegen eine relativ starke Verbreitung des Gudok im Kreis Ostrov. So schreibt der Priester Vasilij Paršin über die Gemeinde Novaja Usitva im heutigen Kreis Palkino:

Ein Volksfest an Feiertagen beinhaltet das Singen von Liedern durch die jungen Leute und Tanz [*pljasanie*]. Musikinstrumente sind die Gudki – das gleiche wie Geigen – und Harmonikas wobei sie sich in geringster Zahl befinden (Paršin 1848: 8).

Aus dieser Quelle geht nicht eindeutig hervor, ob nur die Harmonikas oder die Musikinstrumente allgemein schwach vertreten sind. In jedem Fall spricht sie für eine nicht unbedeutende Stellung des Gudok innerhalb der örtlichen Instrumentaltradition. Der Vergleich des Instruments mit der Geige darf nicht überbewertet werden, es wird sich kaum um eine Violine handeln, auf die die alte Bezeichnung des Streichinstrumentes übertragen worden wäre. Viel häufiger ist das Gegenteil der Fall – daß dem Gudok ähnliche Fiedelinstrumente im Laufe der Zeit als *Skripka* (Violine) bezeichnet wurden (vgl. Al'binskij 1986), was auch eigene Feldbeobachtungen bestätigen. In dem folgenden Bericht aus der Gemeinde Kuchva (benannt nach einem linken Zufluß der Velikaja) werden Gudok und Geige

morphologisch unterschieden, wenn auch durch Verweis auf ihre Ähnlichkeit:

Ein Volksfest (. . .) besteht bei Bewirtung [von Gästen] aus dem Singen von Liedern und aus Tänzen [*pljaski*] zum Spiel der Bauern auf dem Gudok, der der Geige ähnlich ist, und auf der Harmonika, die in unserer Gegend hoch im Gebrauch steht (N. N. 1849: 7).

Noch heute erinnern sich im Kreis Ostrov einige Gewährsleute zumindest an Augenzeugenberichte über den Gudok: *Die alten Männer haben davon gesprochen, daß jemand den Gudok spielte* (Vladimir Ivanov, *1935, Lapinki). Äußerst aufschlußreich sind auch die Beschreibungen eines Streichinstruments, wie es der Schneider Maksim Ivanovič Ivanov (*ca. 1885) aus dem ehemaligen Dorf Borovici (unweit von Belovo, Kreis Ostrov) herstellte. Hierüber berichtete unter anderen Natalija Stepanova, der wir bereits die Zeugnisse über die blinden Guslspieler verdanken:

Frage: Und spielten sie noch irgendwelche Instrumente, diese Blinden?

N. S.: *Ich weiß nicht . . . auf irgendeiner Geige [skripka], einer selbstgemachten.*

Frage: Hat außer den Starzen niemand dieses Instrument gespielt?

N. S.: *Niemand.*

Frage: Nur die Blinden?

N. S.: *Nur die Blinden. Und für sie hat sie dann ein Mann gemacht, die Blinden konnten ja keine machen; so hat dort ein alter Mann sie für sie gemacht, in Borovici Maksim.*

Nachträglich stellte sich heraus, daß außer den Blinden auch noch ein weiterer Musiker für ein Trinkgeld die „Geige“ spielte.

Soweit es die Beschreibungen Stepanovas erkennen lassen, ähnelte das Instrument in Konstruktion und Spielweise eher dem Gudok. Die drei Saiten waren an hinterständigen Wirbeln befestigt (*drei Stöckchen von hinten*), wie dies bei älteren russischen Streichinstrumenten der Fall war, und wur-

den wie beim Gudokspiel gleichzeitig angestrichen (*wie auf der Balalaika (. . .) Man spielte über alle Saiten*). Die Spielhaltung entsprach wiederum der der Geige (*man stützte sie auf die Brust auf*), ebenso die gerade Form des Bogens. Die Decke und der flache Boden des Instruments bestanden aus Fichtenholz, der Korpus war oval bis rundlich, ohne seitliche Einbuchtungen. Sehr ungewöhnlich sind Angaben Stepanovas über feste Holzbünde am Hals des Instruments, sie wurden jedoch von dem Harmonikaspieler Aleksandr Alekseev (*1926) aus Višnjaki bestätigt, der über eine handgefertigte Geige (*skripka*) von ca. 45 cm. Länge berichtete, die mit vier bis fünf Bündeln aus Birkenholz versehen war. Dieser Gewährsmann bestätigte auch die rundliche Form des Korpus. Auf einem solchen Instrument spielte der Wandergeiger Ivan aus Belochново, von dem unten noch die Rede sein wird.

Wir werden noch sehen, daß die traditionelle Spielweise und Konstruktion des Gudok in mancherlei Hinsicht auch die Praxis des Geigenspiels beeinflußt hat (s. Abschnitt V. 2.6).

III. 1.2.4 Geige

Im heutigen Gebiet von Pskov ist die Geige vor allem in den ehemals weißrussischen Landkreisen verbreitet. Mit Hackbrett, Harmonika, Schellentrommel und anderen Instrumenten gehörte und gehört sie hier zu den beliebten Tanzmusikensembles. Man kann mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß dieser mittel- und osteuropäische Ensembledtyp auf das Wirken der jüdischen Klezmer zurückgeht, zumal sein Verbreitungsgebiet eine stabile Korrelation zur Nordgrenze der jüdischen Besiedlung im Zarenreich aufweist (Morgenstern 1995: 33f.)¹. Ein ähnliches Ensemble mit der Besetzung Geige – Hackbrett – Akkordeon ist auf den von Mechnecov veröffentlichten Schallplatten (1987a, 1987b) vertreten. Hier ist

¹ Vgl. die Bemerkungen von Vladimir Gippius über die weißrussische Volksmusik: „Rein instrumentale Tanzstücke, deren Repertoire (und teilweise auch deren Vortragsstil [*intonacionnyj stil'*]) sich eng an die Volksmusik der jüdischen Geiger annähert. In der weißrussischen und jüdischen Volksmusik brechen sich auf vielfältige Weise Melodiegestalten [*intonacii*] und Rhythmen der westeuropäischen und der russischen städtischen Tanzmusik“ (Éval'd [Hg.] 1941: 121).

deutlich eine exponierte Funktion des Geigenparts erkennbar. Nach Ansicht des Herausgebers ist die Geige „traditionell ein Ensembleinstrument“ (Mechnecov 1987a). Dies trifft zweifellos auf die jüdisch-weißrussisch geprägte Spielpraxis zu. In der eigentlichen Pskover Tradition dagegen scheint gerade das Solospiel zu überwiegen.

In ethnographischen Quellen des 19. Jahrhunderts aus dem Pskover Kerngebiet ist die Geige zuweilen als typisches Volksmusikinstrument aufgeführt, ohne daß hierbei jedoch Näheres über ihre Konstruktion mitgeteilt würde. Das Zeugnis von Smirečanskij (1871) aus dem Landkreis Pskov sowie das von Kopanevič (1896), das sich auf das ganze Gouvernement bezieht, wurde bereits im Zusammenhang mit der Balalaika erwähnt (S. 85). Eine weiterer Hinweis auf das Geigenspiel bei sommerlichen Dorffesten stammt aus dem ebenfalls zum Kreis Pskov gehörenden Bezirk Pika-lichia (S. 141).

Wie Befragungen in unserem Forschungsgebiet ergaben, war die Geige in der Vergangenheit auch in dem zentral gelegenen Kreis Porchov und vor allem im Kreis Ostrov verbreitet: *Mein Onkel spielte Geige und Žalejka. Er spielte nur an Festtagen, für die eigenen Leute* (Jakovlev, *1925, Cvigozovo, Porch.). *Geigen gab es auch. Vasja Nikitin [aus Machnovka] spielte eine. (. . .) Die Mädchen sangen Lieder dazu, die Polovinica* (Michail Firsov, *1910, Žgilëvo, Porch.). *Geigen gab es auf den Tanzabenden [večërki]* (Egorov, *1908, Pogorelka, Porch.). *Ein Mann hat selber Geigen gebaut; manchmal kamen die Leute zusammen und er spielte auf der Geige. (. . .) Die Saiten waren aus Schafsdarm* (Il'ina, *1923, Venjavino, Ostr.). Die Kartei des Pskover Gebietswörterbuchs enthält weitere Erwähnungen der Geige aus den Landkreisen Velikie Luki, Novosokol'niki, Ostrov, Palkino, Pečory und Pskov sowie natürlich aus den ehemals weißrussischen Kreisen.

Aus der Umgebung der Stadt Ostrov liegen Berichte über professionelle oder halbprofessionelle Geigenspieler vor. Konstantin Konstantinovič aus dem Dorf Belovo (ca. 1880–1955, Familienname unbekannt) spielte auf einem dreisaitigen Instrument für die Besucher von Schnellrestaurants und Kantinen, wofür er von diesen bewirtet wurde.¹

¹ Möglicherweise handelt es sich um den Musiker, der bereits von der ebenfalls aus Belovo stammenden Natalija Stepanova erwähnt wurde (S. 109).

Er kommt in die Kantine, tritt an einen Tisch, und dort fiedelt er [pilikaet]. Man gibt ihm zu essen . . . hundert Gramm, [die gebräuchliche Maßeinheit für Branntwein] (. . .) und er geht zu dem nächsten.

(. . .)

Lieder hat er keine gesungen. (. . .) Er hat mehr gespielt.

(. . .)

*Auf allen [drei Saiten] hat er gleichzeitig gespielt, nicht auf einer, nicht so wie heute . . . (. . .) wie man es im Fernsehen sehen kann. (Vladimir Pavlovič Ivanov, *1935, Lapinki, Ostr.)*

Bei diesem Zeugnis fällt zum einen der Unterhaltungswert des reinen Instrumentalspiels auf, zum anderen die Spieltechnik, die eher an den Gudok als an die Geige erinnert.

Einen weiteren Wirkungskreis hatte der berühmte Wandergeiger „Vanja aus Belochново“ (*Vanja Belochnenskij*), der bis in die vierziger Jahre in der Gegend östlich von Ostrov, zwischen Gorodišče, Nemoevo und Voroncovo umherzog. Augenzeugenberichte aus den Dörfern Višnjaki, Protas'evo und Zimari im Bezirk Nemoevo¹ lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Bereits in den dreißiger Jahren hatte der Musiker ein vorgerücktes Alter erreicht; wegen körperlicher Behinderungen (eingeschränkte Gehfähigkeit sowie ein Augenleiden) war er nicht in der Lage, eine landwirtschaftliche oder handwerkliche Tätigkeit auszuüben, so daß er seinen Lebensunterhalt ausschließlich aus seinen musikalischen Darbietungen bestritt. An diesen nahm als Sängerin auch seine Ehefrau Matrëna (Matrëška) teil, die ihn auf seinen Wegen begleitete. Ivan selbst sang dagegen kaum oder gar nicht. Die Aufmerksamkeit des Publikums richtete sich in erster Linie auf den instrumentalen Vortrag, der auch in den Erinnerungen der Gewährsleute am meisten präsent ist.

Das Paar trat zumeist im häuslichen Kreis auf, bevorzugt zur Zeit der Heiligenfeste. Oft waren die Dorfbewohner über den bevorstehenden Be-

¹ Die Angaben von Aleksandr Egorov (*1920, Bolšoe Zuevo, Ostr.) beruhen nicht auf eigenen Begegnungen mit dem Musiker, sondern auf Erzählungen anderer Dorfbewohner.

such unterrichtet und konnten ein Entgelt in Form von Naturalien bereitstellen (das Geld als Zahlungsmittel spielte zu jener Zeit für die Dorfgemeinschaft eine untergeordnete Rolle): *Wenn ein Hammel geschlachtet wurde, sagte man: „Morgen kommt Belohnenskij, wir müssen ihm etwas übriglassen“* (Anna Sergeeva, *1916, Zimari, Ostr.). *Die Leute sagten: „Da kommt Van’ka aus Belohnovo. Man muß ihn bitten, daß er etwas spielt. Man muß etwas vorbereiten, eine Gabe (. . .)“* (Aleksandr Egorov, *1920, Bol’šoe Zuevo, Ostr.). Es war dies durchaus kein Almosen, sondern eine angemessene Bezahlung für einen geachteten Künstler: (. . .) *Es singt seine Frau, und er (. . .) spielt, da muß man ihm schon mehr geben, nicht so wie . . . wenn ein Bettler umherzog (. . .). Aber meistens, wenn er kommt, wenn er auf der Geige [skripočka] spielt und sie singt, das bringt schon eine andere Gabe (ders.). Er wurde geachtet und geliebt; das Volk liebte ihn wirklich* (Aleksandr Alekseev, *1926, Višnjaki). Dieser Gewährsmann berichtete, wie er als kleiner Junge mit seinen Kameraden an der Straße die Gänse hütete und sie sich von Ivans Darbietungen unterhalten ließen: *Wir gaben ihm Brot, und er spielt [sic] (. . .). Seine Frau sang, er aber spielte nur (. . .). Seine Musik hat uns so gefallen, daß wir ihm alles Brot abgegeben haben.* In der Zeit der beginnenden Kollektivierung war dies mit Sicherheit kein geringes Opfer.

Das Instrument dieses Musikers wurde bereits im Zusammenhang mit dem Gudok beschrieben (S. 110). Die Spielhaltung ließ sich nicht eindeutig rekonstruieren, wahrscheinlich stützte er das Instrument auf die Brust auf. Über das gemeinsame Repertoire des Musikerpaares liegen nur wenige Zeugnisse vor. Wahrscheinlich umfaßte es die regionaltypischen instrumentalen und instrumental-vokalen Formen. Bezeugt wurde aber auch das bekannte Lied *Raskinulos’ more široko* (Weit erstreckt sich das Meer) über den Tod eines Matrosen im Krieg, das auf städtische Ursprünge zurückgeht. Darüber hinaus ist gesichert, daß er es auf der Geige darzustellen verstand, *wie die alten Frauen weinen*. Es dürfte sich hierbei um eine parodistische Imitation der rituellen Totenklage handeln, wie im Repertoire der Žalejkaspieler mehrfach belegt ist: *Ich weiß, es kam vor, daß man ihn immerzu überredete: „Vanja, spiel, wie die alten Frauen weinen!“ Und er fängt an zu spielen, wie die alten Frauen weinen* (Antonina Ivanova, *1912, Višnjaki, Ostr.).

Im Gegensatz zu fahrenden Sängern mit geistlichem Repertoire hinderte man diesen Musiker auch noch zur Zeit der Kollektivierung nicht an der

Ausübung seines Berufes. Es war die allgemeine Verelendung der Bauernschaft, die ihm und seiner Begleiterin die Lebensgrundlage zu rauben drohte: *Man ließ ihn [umherziehen], nur die Gaben konnte man nirgendwo hernehmen* (Egorov, B. Zuevo, Ostr.).

III. 1.2.5 Gitarre und Mandoline

Außer den oben behandelten Chordophonen sind in der Pskover Volksmusiktradition auch Gitarren und ferner Mandolinen in Gebrauch gekommen, vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Beide Instrumente wurden in großer Zahl fabrikmäßig produziert und waren zu günstigen Preisen erhältlich. Insbesondere am Rande der staatlich geförderten Laienkunst entstanden Ensembles, die neben Harmonikas und Balalaikas auch diese Instrumente mit einschlossen.

Für das Spiel auf der Mandoline (Abb. 14) ist weitgehende Einstimmigkeit charakteristisch. Gelegentlich wird die nächst tiefere leere Saite mit angerissen (№ 39). Die Gitarre wurde meistens im Achtelrhythmus nach dem Prinzip Baß – Akkord gespielt, wobei die Stimmung offenbar variieren konnte. Gänzlich untypisch ist dagegen der gleichzeitige Anschlag aller Saiten. Die meisten Musiker beurteilen eine solche Spielweise, die ihnen durch musikalische Aktivitäten der Dorfjugend (soweit es eine solche gibt) oder durch die Popmusik aus dem Fernsehen bekannt ist, äußerst negativ.

III. 1.3 Aerophone

III. 1.3.1 Handharmonika

Die Handharmonika ist wie in ganz Rußland auch im Gebiet von Pskov das beliebteste Volksmusikinstrument. Ihre Ausbreitung vollzog sich hier allerdings nicht im gleichen Tempo wie etwa vielerorts in Nordrußland, wo sie die anderen Instrumente zeitweise fast vollständig verdrängen konnte. Ihr langsames Vordringen verdankt sich eher ökonomischen als stilgeschichtlichen Gründen: Der Balalaika wurde in den meisten Fällen aus Kostengründen der Vorzug gegenüber dem prestigeträchtigeren Instrument gege-

ben. Anders als in Weißrußland stand der Harmonika hier nicht die ebenbürtige Konkurrenz einer entwickelten Ensemblepraxis entgegen.

Das heute am weitesten verbreitete Harmonikamodell ist die sogenannte Chromka, seltener sind wechseltönige Instrumente mit „russischer“ und „deutscher Stimmung“. Die den unterschiedlichen Instrumententypen entsprechenden instrumentalen Stile repräsentieren in vielem die geschichtliche Entwicklung des Harmonikaspiels der Skobari.

III. 1.3.1.1 Russische Stimmung (*Tal'janka*)

Unter Handharmonikas mit „russischer Stimmung“ werden allgemein solche wechseltönigen Modelle verstanden, bei denen der zentrale Akkord und die ihm zugehörigen Melodietöne überwiegend durch Balgzug erreicht werden. Solcherart waren die einreihigen Instrumente aus dem südrussischen Tula, dem Zentrum der russischen Harmonikaproduktion, die zunächst auch von den Pskover Meistern kopiert wurden (Mirek 1994: 258). Zuweilen erinnern sich noch heute ältere Gewährsleute an solche Harmonikas mit zwei quartversetzten harmonischen Funktionen im Baß. Im Jahre 1868 entwickelte Grigorij Ivanov (1848–1928) aus Zabolot'e im Kreis Novoržev auf der Grundlage der im Gouvernement von Novgorod verbreiteten *Bologovka* ein eigenes Harmonikamodell (Mirek: 227). Im Diskant verfügte das Instrument zunächst über zwei, seit den neunziger Jahren über bis zu fünf Reihen zu je sieben Tasten.

Dreireihige Harmonikas russischer Stimmung waren im ganzen Forschungsgebiet verbreitet, fünfreihige dagegen vornehmlich im Kreis Novoržev sowie teilweise in den angrenzenden Landkreisen von Dedoviči (südwestlich von Naverež'e) und Bežanicy, wo sie zuweilen auch heute noch gespielt werden. In der Fachliteratur wird das zwei- bis fünfreihige Modell häufig auch als *Novorževskaja garmonika* (Mirek) bezeichnet, Kotikova und Mechnecov verwenden dagegen die traditionellere, für unterschiedliche Harmonikas russischer Stimmung überregional gebräuchliche Bezeichnung *Tal'janka* (von *Ital'janka* – die möglichen interkulturellen Zusammenhänge sind bislang unklar). Die regionaltypische Bezeichnung *Rezucha* (von *rezat'* = *schneiden*) rührt von dem scharfen, durchdringenden Klang des Instruments her. Häufig werden die Harmonikamodelle von den

Musikern auch nach der Anzahl der Tastenreihen im Diskant bezeichnet – *Dvuchrjadka, Trëchrjadka* etc.

Wie viele traditionelle Handwerkszweige wurde auch der Harmonikabau vorwiegend als bäuerlicher Nebenerwerb zur Winterzeit betrieben. Dies erklärt auch die lange Lehrzeit, die nach Auskunft von Foma Vasil'ev (*1924, Ivancevo, Ded.) etwa zehn Jahre betrug. Bei der Auswahl der angehenden Lehrlinge wurde besonders auf auditive Fähigkeiten und die sichere Beurteilung von Konsonanzen und Dissonanzen geachtet: *Es geht nach Gehör (. . .) er drückt auf die Tasten und fragt: „welche ist verstimmt und welche nicht? Welche spiele ich richtig? Kannst du es verstehen oder nicht? Wenn du es nicht verstehen kannst, dann war's das eben“* (ders.). Bis zum Beginn seiner selbständigen Tätigkeit hatte der Lehrling an seinen Meister ein monatliches Lehrgeld zu entrichten. Im Zuge der Kollektivierung in den dreißiger Jahren wurde mit jeglicher Ausübung privaten Handwerks auch der traditionelle Harmonikabau staatlicherseits bekämpft. Nicht immer geschah dies durch direkte Verbote: *Die knallen dir eine solche Steuer drauf – das ist das gleiche wie ein Bußgeld* (Vasil'ev, *1918, Zabor, Bež.). Auf diese Weise kam die Produktion der Pskover Tal'janka praktisch zum Erliegen; nur wenige Meister riskierten es in den folgenden Jahren und Jahrzehnten, heimlich und anonym neue Instrumente herzustellen.

Die drei- bis fünfreihige Novoržever Tal'janka (Abb. 15, 16, 17, 50, 52) ist bereits von Al'fred Mirek (1994: 76–78) beschrieben worden. Ihr markantestes äußeres Merkmal ist die aufwendige Verzierung des Korpus mit Beschlägen aus Messing oder anderem Metall. Ebenfalls aus Metall gefertigt sind die rechteckigen und ungewöhnlich kleinen Diskant-Tasten. Zur rechten wie zur linken Seite liegen die Klappen direkt am Korpus an. Das Instrument ist relativ klein und leicht, es wird daher vom Spieler nicht über die Schulter gehängt, sondern lediglich durch zwei Lederschlaufen, jeweils für die linke Hand und den rechten Daumen gehalten.

Die von Mirek angegebene Stimmung (1994: 79, hier: Abb. 16) entspricht nach den Tonstufen im Diskant und den harmonischen Funktionen im Baß den fünfreihigen Instrumenten von Ivan Vasil'ev (*1918, Zabor, Bež.), Ivan Jakovlev (*1929, Vičikovo, N-Rž.) und Viktor Jakovlev (*1921, Troica, N-Rž.). Die Akkorde (*basy*) liegen jedoch bei diesen Instrumenten zumeist wesentlich tiefer, vor allem aber sind sie durch den Grundton in einer höheren Lage (zwischen a und h¹) ergänzt, der durch drei

gleichgestimmte Zungen besetzt ist.¹ Die Einzelbässe (*huki*) befinden sich gewöhnlich in der kleinen Oktave.

The image shows a musical score for a piece titled 'Skobarja' from the collection 'Novorževskaja'. The score is written for a five-fingered accordion in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 98. The melody is in the treble clef and features several triplet patterns and breath marks (indicated by 'L' and 'J' symbols). The bass line is in the bass clef and consists of chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

Notenbeispiel 12: *Skobarja* [*Novorževskaja*]

Fünfreihege Tal'janka,

gespielt von Ivan Vasil'ev (*1918, Zabor, N-Rž.)

L = Balgdruck

J = Balgzug

Die exponierte Stellung und die Klangstärke der Begleittöne, die bereits im Tonraum der Melodie liegen, gehören zu den charakteristischsten Merkmalen der Pskover Tal'janka (vgl. auch die Tonaufnahmen bei Mechnevov 1987a, 1987b). Beim Hören entsteht auf diese Weise leicht der Eindruck eines Zusammenspiels von mehreren Musikern. Von besonderer Bedeutung für den Regionalstil ist zudem der Baßton a/a¹ (ausgehend von einem Zentralakkord G-Dur bzw. einem Pendeln zwischen G-Dur und C-Dur), der bei einigen Modellen auch als vollständiger a-Moll-Akkord auftritt. Er wird häufig als sekundverwandter Nebenakkord gebraucht, oder er erfüllt in Stücken mit Moll-Tonalität die Funktion des tonalen Zentrums. Beides ist für die frühe russische Harmonikamusik ungewöhnlich, da diese

¹ Die Anzahl der gleichgestimmten Zungen wurde anhand eines nicht mehr spielfähigen Instruments aus dem Kreis Novoržev erschlossen. Die Instrumente der ausübenden Musiker wurden nicht in gleicher Weise untersucht, das Klangbild läßt jedoch eindeutig eine mehrfache Besetzung der entsprechenden Töne erkennen.

durch die Stimmung der Instrumente auf Quart-Quintbeziehungen und Dur-Tonalität festgelegt ist. Die Pskover Tal'janka dagegen ist eines der ersten russischen Harmonikamodelle, welches Sekundintervalle und offensichtlich auch sekundverwandte Akkordverbindungen ermöglicht, wie wir letztere bereits im Zusammenhang mit der Guslitraktion kennengelernt haben.

Die Spieltechnik der fünfrehigen Tal'janka ist äußerst kompliziert. Sie erfordert eine hohe Beweglichkeit der Finger, von denen nur der Daumen der rechten Hand nicht am Spiel beteiligt ist, und eine beachtliche Koordinationsfähigkeit. Ein Musiker, der selbst die leicht zu erlernende Chromka spielt, verglich die Tal'janka seines Vaters mit dem chromatischen Konzertakkordeon: *Es ist schlimmer als auf einem Bajan!* (Alekseev, *1931, Laptev, N-Rž.) Die Beherrschung der Tal'janka setzte in aller Regel eine bewußte und zielgerichtete Unterweisung durch einen erfahrenen Lehrer voraus (s. III VI.1).

Die Tal'janka ist ohne Zweifel das prestigeträchtigste Musikinstrument der Skobari. Auf Tanzunterhaltungen und Spinnabenden wurde sie bevorzugt, bei größeren Dorffesten war sie unverzichtbar. Einmütig geben die Gewährsleute ihr den Vorzug gegenüber der heute gebräuchlichen Chromka. Immer wieder wird auf das „Fließende“ in ihrem Klang verwiesen. *Ne razlivaetsja golos – Die Stimme verfließt nicht*, so bewertet Foma Vasil'ev kritisch den jüngeren Harmonikotyp. Geschätzt wird ebenso die Klangstärke des Instruments, das über mehrere Kilometer zu vernehmen war.

Das Repertoire der Tal'janka umfaßt in erster Linie die traditionellen Gattungen *Pod pesni* und *Pod pljasku*. Melodien von Paartänzen (*tancy*) sind weniger charakteristisch, zumal diese Formen vielfach erst zu einer Zeit in Gebrauch kamen, da das Instrument bereits zunehmend durch andere Harmonikamodelle verdrängt wurde.

III. 1.3.1.2 Deutsche Stimmung

In den dreißiger Jahren kam ein neuer Typ der wechseltönigen Harmonika in Gebrauch, bei dem der Zentralakkord (wie bei einer deutschen Handharmonika) durch Balgdruck erreicht wird. Auch die Form des Korpus läßt auf westliche Einflüsse schließen – die Klappen sind im Inneren des Instruments verborgen, rechte und linke Klaviatur befinden sich an separaten Griffbrettern (Abb. 21, 22). Der eher weiche Klang des Instruments erinnert

ebenfalls an die westeuropäischen Harmonikamodelle. Die Anordnung der Bässe ist rationeller und überschaubarer als bei der Tal'janka, sie gründet sich auf eine strenge tonräumliche Scheidung von Grundbaß und Akkord. Der Musiker hat eine wesentlich größere Auswahl an Tonarten und harmonischen Funktionen; die Variationsmöglichkeiten bei der klanglichen Realisierung der jeweiligen Funktion beschränken sich jedoch zwangsläufig auf die Kombination dieser zwei zur Verfügung stehenden Tastenarten.

Das Repertoire der „Deutschen Harmonika“ umfaßt neben den beiden traditionellen Hauptgattungen vor allem auch Lied- und Tanzmelodien neueren Ursprungs, für die ein klarer symmetrischer Periodenbau und in der Begleitung ein regelmäßiger Wechsel von Grundbaß und Akkord im Achtelrhythmus kennzeichnend sind. Da die Größe des Instruments und sein erhebliches Gewicht einen häufigeren Balgwechsel erfordern, als dies bei der handlichen Tal'janka der Fall ist, eignet sich die Harmonika deutscher Stimmung nicht für alle Instrumentalformen gleichermaßen. Für die *Dlinnaja*, die zum traditionellen Repertoire der Tal'janka gehörte und bei der relativ ausgedehnte Passagen auf eine Balgbewegung fallen, bevorzugt der Harmonikaspieler Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr.) die gleichtönige Chromka.

III. 1.3.1.3 Chromka

Die Chromka ist spätestens seit der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg das führende Harmonikamodell in der russischen Volksmusik. In der Pskover Tradition war sie bereits in den zwanziger Jahren bekannt, weite Verbreitung erlangte sie seit Ende der dreißiger Jahre. Der Grund für die Popularität des Instruments liegt in der äußerst leichten Erlernbarkeit der hauptsächlichen Spieltechniken wie auch in dem niedrigen Kaufpreis, den die serielle Massenherstellung der Chromka ermöglichte, wengleich auch anspruchsvollere Instrumente in regionaler Eigenproduktion gefertigt wurden.

Die Stimmung im Diskant ist diatonisch mit drei Zwischenstufen am oberen Ende der Klaviatur, die allerdings von den Pskover Musikern kaum benutzt werden. (Die Bezeichnung des Instruments läßt eine chromatische Materialleiter vermuten, sie bezieht sich in der Volksterminologie jedoch nicht auf die Intervallverhältnisse, sondern auf die Gleichtönigkeit.) Zwei Reihen der linken Klaviatur umfassen die Akkorde F-Dur, C-Dur und ihre

Parallelakkorde d-Moll und a-Moll sowie meist als Septakkorde G-, D-, H- und E-Dur. Jeder Akkordtaste ist ein benachbarter Grundbaß zugeordnet. Eine dritte, separate Reihe von Einzelbaßtasten wird in der Praxis kaum gebraucht.

Die bevorzugten Tonarten auf der Chromka sind im Pskover Kerngebiet die mixolydische (G-Dur), die äolische (a-Moll) sowie ferner die ionische (C-Dur). Im Baß werden häufig – wie auf der Tal’janka – neben quartverwandten auch sekundverwandte Akkordverbindungen bevorzugt. Die Hauptfunktionen sind C-Dur, G-Dur und a-Moll – in der mixolydischen ebenso wie in der äolischen Tonalität. Gewöhnlich werden auf der Chromka mit dem Mittelfinger der Grundbaß und dem Zeigefinger der zugehörige Akkord gegriffen (bei Akkordwiederholungen sind auch Wechselbässe im Terzabstand möglich), so daß die linke Hand bei jedem Harmoniewechsel eine andere Stellung einnimmt. Dies erleichtert einen regelmäßigen Wechsel von Baß und Akkord, der allerdings nicht schematisch wirken muß, sondern einer differenzierten Artikulation fähig ist. Eine solche Faktur wird von den Pskover Harmonikaspielern im allgemeinen bei Gattungen neueren Ursprungs und für traditionelle Tanzmusikformen verwendet. Das ältere regionaltypische Repertoire (*pod pesni*, also instrumental-vokale Formen) erfordert dagegen einen gänzlich anderen Umgang mit der linken Klaviatur. Durch Mittel- und Zeigefinger wird das Tastenpaar G-Dur, durch kleinen und Ringfinger wahlweise das nächstunten liegende C-Dur oder das in der benachbarten Tastenreihe befindliche a-Moll gegriffen. Eine Änderung der Handstellung ist folglich bei Verwendung der drei Hauptfunktionen nicht erforderlich. Die spieltechnische Aufmerksamkeit des Musikers richtet sich nun nicht so sehr auf die zielsichere Handbewegung zur Realisierung der harmonischen Funktionen, sondern auf fein differenzierte Bewegungen der einzelnen Finger für ihre klanglich nuancierte Ausgestaltung. Ausgesprochen häufig ist zudem eine relativ selbständige und sowohl in rhythmischer wie auch in melischer Hinsicht bewegliche Begleitstimme nur mit Hilfe der Einzelbässe unter völligem Verzicht auf die Akkordtasten. Umgekehrt sind auch rein akkordische Passagen ohne Grundbässe möglich. Dazwischen existieren zahlreiche Übergangsformen und Varianten, die auf höchst abwechslungsreiche Weise miteinander kombiniert werden.

Die hohe Bedeutung, die die Harmonikaspieler offensichtlich einer differenzierten Gestaltung der Begleitstimme beimessen, kann als ein Nachwirken der Tal’janka angesehen werden. Es ist anzumerken, daß zahlreiche

Chromkaspieler der älteren Generation entweder selbst in ihrer Jugend dieses Instrument spielten oder durch das Spiel anderer Musiker, häufig älterer Familienangehöriger, mit deren Vortragsstil eng vertraut waren. Auch die Balgführung der Chromka kann gewisse Einflüsse der Tal'janka aufweisen. Theoretisch steht es dem Musiker bei gleichtönigen Harmonikas immer frei, den Balgwechsel – ohne Rücksicht auf tonale Notwendigkeiten – zur rhythmischen Belebung des Spiels einzusetzen, und die russischen Harmonikaspieler machen auch ausgiebig und mit bewundernswerter Virtuosität von dieser Freiheit Gebrauch.

The image displays two musical staves for the piece 'Sirotinka'. The top staff is marked with a tempo of 120 (♩ = 120) and the bottom staff with 115 (♩ = 115). Both staves are in 2/4 time. The music consists of piano and bass staves. The piano part features a melodic line with triplets and accents, while the bass part provides a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The dynamic marking *sfp* (sforzando piano) is used in both versions.

Notenbeispiel 13a: *Sirotinka* [*Sumeckaja*]

Chromka, gespielt von Nikolaj Grigor'ev (*1921, Ador'e, N-Rž.)

Andererseits können die Druck- und Zugsbewegungen der Tal'janka auch vollständig auf die Chromka übertragen werden, wie ein Vergleich zweier Versionen der *Sirotinka* zeigt, die von dem Tal'jankaspieler Ivan Jakovlev (*1926) aus Vičikovo (N-Rž.) und von Nikolaj Grigor'ev (*1921) aus dem benachbarten Ador'e stammen. Grigor'ev spielte vor der Chromka eine fünfreihe Tal'janka, ebenso wie sein älterer Bruder.

Notenbeispiel 13b: *Sirostinka* [*Sumeckaja*]

Fünfreihige Tal'janka, gespielt von Ivan Jakovlev (*1918, Vičikovo, N-Rž.)

III. 1.3.2 Kernspaltflöte (*Svirel'*, *Dudočka*)

Bis in die jüngste Zeit waren einfache Weidenpfeifen als Kinderinstrumente weit verbreitet, ferner sind auch Stempelflöten nachgewiesen (Božankov, *1929, Voroncovo, Ostr.). Beide Instrumente trugen die allgemein gebräuchliche Bezeichnung *Svistok*. Flöten mit umfangreicheren Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung sind ebenfalls bekannt. Dem 13. Jahrhundert entstammen Fragmente von Holz-Blasinstrumenten, die einige Forscher (Gerassimova et alii 1990: 267) als Flöten ansehen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts ist ein Blasinstrument mit der Bezeichnung *sopel'*

erwähnt (Vertkov 1975: 248). Tönnes Fenne übersetzt *dudnik* mit *flöyter*, *sopel'* und *sopelka* dagegen mit *pype* und *pipschen* (1607: 37, 39 [Hammerich/Jakobson 1970: 54, 57]). Ungeachtet der auch in der russischen Volksmusiktradition wenig einheitlichen Terminologie der Aerophone kann als wahrscheinlich gelten, daß es sich hier um Flöteninstrumente handelt. Zumindest ist die Wurzel *sop-* im ostslawischen Sprachraum am häufigsten mit den Flöten verbunden.

Für die jüngere Zeit sind Hinweise auf entwickelte Flöteninstrumente mit allgemein gebräuchlichem Repertoire in der Pskover Region, wie überhaupt russischen Nordwesten, sehr selten geworden, jedoch waren zumindest Ende der zwanziger Jahre bei den am Stadtrand von Porchov ansässigen Hirten Kernspaltflöten (*Dudočki*) aus Holunderholz mit Eichenkern und 3 bis 7 Grifflöchern im Gebrauch.¹ Auch von dem Hirten Andrej Savostkin aus dem Bezirk Mitrofanovskij, der Mitte der zwanziger Jahre bereits ein hohes Alter erreicht hatte, wird berichtet, daß er mit seinem offensichtlich sehr virtuosen Spiel auf der Flöte (*Svirel'*) ein verhältnismäßig breites Repertoire abdeckte (Praskovija Vasil'eva, *1921, Bucharj). Die Zahl der Grifflöcher ist nicht genau angegeben, es hieß, daß der Musiker das Instrument *mit allen Fingern* spielte: *Er bewegt die einzelnen Finger (palcami perebiraet); eine große Kunst ist das (. . .). Selbst Pod pesni kann man darauf spielen. (. . .) Auch Pod pljasku konnte er spielen, die Russkaja also.*

Im Bezirk Mitrofanovskij wurde für die Anfertigung von Flöten Faulbeer- oder Weidenholz verwendet. Der Luftkanal konnte daher nicht wie beim Holunder durch bloßes Ausschaben des Marks hergestellt werden, sondern durch Herausdrehen des Kambium, wie dies im Zusammenhang mit der Žalejka (s. III 1.3.3.1) näher beschrieben wird.

¹ Diese Informationen verdanke ich dem Ingenieur Vladimir Jagman (*1921) aus Berlin, der bis zu seinem achten Lebensjahr in Porchov lebte.

III. 1.3.3 Klarinetten

III. 1.3.3.1 Einzelklarinetten (*Žalejka, Rog, Rožok, Svirel'ka, Svireločka, Dudka*)

Die Erinnerungen an das Spiel auf der *Žalejka* sind wesentlich weiter verbreitet und neueren Datums als die an die Grifflochflöten. Nicht wenige Gewährsleute haben in ihrer Kindheit und Jugend selbst mehr oder weniger einfache Klarinetten hergestellt. Wir können drei Gruppen von Einzelklarinetten unterscheiden: Kinderinstrumente, Signalinstrumente und solche, die ein größeres musikalisches Repertoire abdeckten.

Die einfachsten Formen der *Žalejka* sind idioglotte Klarinetten aus Schilfrohr ohne Schalltrichter und ohne feste Intervallverhältnisse, die häufig von Kindern benutzt wurden. Schwieriger war dagegen die Herstellung von Klarinetten, wie sie Hirten als Signalinstrumente dienten (Abb. 23). Sie bestanden aus einem Rohr aus Erle, seltener aus Birke, Weide, Salweide, Holunder oder Schilf und einem Trichter aus gewundener Erlen- oder Birkenrinde. Die Gesamtlänge einer solchen *Žalejka* (gerade dieser Typ trägt häufig auch die Bezeichnung *Rog*, also *Horn*) kann leicht einen halben Meter oder mehr betragen.

Die Herstellung der Signal*žalejka* im Pskover Kerngebiet ähnelt der von Aleksandr Finčenko für den nördlicher gelegenen Kreis Strugi-Krasnye beschriebenen (1986, vgl. hier Abb. 24). Soweit nicht Holunder oder Schilfrohr verwendet werden, ist die Herstellung des Instruments nur im Frühling oder Frühsommer möglich, wenn der Saft in den Pflanzen aufsteigt.¹ Als einziges Werkzeug dient ein scharfes Messer. Zeitweise wird die Hilfe eines Partners benötigt. Für das Rohr wird ein regelmäßiger Zweigabschnitt von ca. 10–15 mm Stärke ausgewählt, der über einen möglichst langen Abschnitt (100–120 mm) keine Abzweigungen aufweist. In

¹ Die im folgenden beschriebene Technik der Aushöhlung des Rohlings ist bei der Herstellung von Flöten auch in Weißrußland nachgewiesen (Nazina 1979: 65). Klarinetten wurden auf diese Weise sowohl dort angefertigt (Nazina 1979: 98), wie auch im Kreis Tichvin des Petersburger Gebiets (Finčenko 1986), im Gebiet Novgorod (Auskunft von Vladimir Jaryš), im Süden des Gebiets von Archangel'sk (Kreis Ust'ja) sowie an der Oberen Wolga (Bromlej 1988: 33, Starostin 1989: 67).

dieser Hinsicht ist Weide die günstigste Holzart, sie läßt sich jedoch schwerer bearbeiten. Der Zweig wird ca. 200 mm oberhalb und unterhalb des gewählten Rohrabschnitts abgetrennt, dessen Enden nun mit einem ringförmigen Einschnitt von ca. 2–3 mm Tiefe versehen werden. Die außerhalb des Rohres liegenden Enden werden nun von der Rinde und der äußeren Holzschicht, deren Stärke der Tiefe des Einschnitts entspricht, befreit (Abb. 25). Hierbei wird genauestens auf eine glatte und gleichmäßige Oberflächenbeschaffenheit geachtet, wodurch dieser Arbeitsschritt leicht mehr als eine halbe Stunde in Anspruch nehmen kann. Sodann hält der Gehilfe mit beiden Händen das dickere Ende fest, wobei sein Partner das Rohr ständig und mit großer Kraft in eine Richtung dreht und zunehmend an sich heranzieht. Im Idealfall lösen sich nach und nach die zu dem stärkeren Ende gehörenden Fasern von der äußeren Schicht des Rohrabschnitts, bis sich das schwächere Ende mitdreht und das Innere sich in eine Richtung herausziehen läßt. Löst sich das Innere nur zum Teil und reißen hierbei die Fasern, so kann versucht werden, das verbliebene Ende auf die beschriebene Art zur anderen Seite hin herauszudrehen (Abb. 26).

Aus dem Rohr werden die Aufschlagzunge sowie zwei bis vier vorderständige rechtwinklige Grifflöcher ausgeschnitten, deren Abstand sich nach spieltechnischer Bequemlichkeit richtet. Weit mehr Aufmerksamkeit verwendet der Spieler auf die Ausrichtung des Schalltrichters. Von den Hirtenmusikern an der Oberen Wolga (Bromlej 1988: 34, Starostin 1989: 69f.) und im Gebiet Novgorod (Auskunft von Vladimir Jaryš) ist bekannt, daß diese in der Lage waren, bei geeigneter Stellung des Schalltrichters eine Erweiterung des Tonumfangs um die Untersekunde des Grundtons zu erreichen, so daß folglich auf zweilöchrigen Instrumenten tetrachordische Melodien gespielt werden konnten. Diese akustisch bislang nicht untersuchte Technik diente offenbar weniger der Erweiterung des Ambitus, die auch durch ein zusätzliches Griffloch hätte erreicht werden können, sondern mehr der klanglichen Differenzierung und Bereicherung (Bromlej, Starostin).

Das einzige Žalejkastück, das im Rahmen unserer Forschungen aufgezeichnet werden konnte, ist ein Signal zum Weidenauftrieb. Der aus dem Kreis Novoržev stammende Gewährsmann Vasilij Michajlov (*1926, Bu-

chary, Porch.) arbeitete in seiner Jugend einige Jahre als Hirte.¹ Die Signalmelodie besteht aus einem ständig wiederholten kurzen trichordischen Kernmotiv im Quartrahmen (№ 3). Zuweilen konnten Hirtenklarinetten des beschriebenen Typs auch zur Begleitung von Tänzen verwendet werden, wozu nach Auskunft von Michail Andreev (*1927, Luněvka, N-Rž.) Instrumente mit vier Grifflöchern erforderlich waren, was dem Quintambitus zahlreicher Tanzmelodien entspricht.

Gewöhnlich wurden für das allgemein gebräuchliche Repertoire jedoch andersgeartete Žalejkas verwendet. Sie verfügten nach Angaben der Gewährsleute (die zum Teil als Schätzungen anzusehen sind) über fünf bis sechs oder mehr Grifflöcher. Der Schalltrichter war deutlich kleiner und bestand aus gewundener Rinde oder einem Stierhorn. Das Rohrblatt wurde meist nicht aus dem Pfeifenrohr sondern aus einem abnehmbaren Mundstück ausgeschnitten.

Das parallele Vorkommen von Hirtenklarinetten mit großem Rindentrichter und einer geringen Zahl von Grifflöchern einerseits und sorgfältiger gefertigten kleineren Instrumenten mit weiterem Ambitus und allgemein-gebräuchlichem Lied- und Tanzrepertoire andererseits ist in der russischen Volksmusik überregional nachgewiesen (Finčenko 1986: 41, Bromlej 1988: 36, ausführlicher: Starostin 1989, vgl. auch zusammenfassend: Banin 1997: 104–107). Daß gerade die Tradition des höherentwickelten Instruments heute weitestgehend ausgestorben ist, erklärt sich durch das Vordringen der Harmonika in das dörfliche Musikleben. Verständlicherweise stellte diese für die Žalejka als Signalinstrument keine Konkurrenz dar, ähnliches gilt für die Kindermusik.

Aufgrund des funktional ungleichen Erhaltungszustands der Žalejkatradition entsteht leicht der Eindruck, daß diese fast ausschließlich von Hirten getragen wurde. Die im folgenden aufgeführten Zeugnisse aus dem Pskover Gebiet (und nicht nur diese) belegen dagegen, daß nicht wenige

¹ Saisonbedingt war zum Zeitpunkt der Aufnahme die Herstellung von Žalejkas nicht möglich, weswegen der Musiker eine von mir vorsorglich angefertigte sechslöchrige Holunderklarinette verwendete. Den Schalltrichter setzte er jedoch so weit oben am Rohr an, daß nur zwei Grifflöcher freibleiben. Weitere Aufnahmen von Hirtenmusikern konnten nicht erstellt werden, da entweder kein von den Musikern akzeptiertes Instrument zur Verfügung stand oder gesundheitliche Gründe diesen das Spiel unmöglich machten.

anerkannte Žalejkaspieler anderen Berufen angehörten. Überhaupt hat es den Anschein, daß vor dem Aufkommen der Handharmonika auch in dieser Region die Žalejka zusammen mit der Balalaika das beliebteste Volksmusikinstrument war, wie dies auch anderswo als wahrscheinlich gelten kann (vgl. Morgenštern 1998b, 166f.).

Der Korrespondent des „Ethnographischen Büros“ aus Požerevicy im heutigen Kreis Dedoviči nennt die Žalejka gleich nach der Harmonika. Seine Beschreibungen verweisen auf einen gemeinsamen Funktionsbereich der beiden Instrumente: „Da sie keine Harmonika besitzen, spielen viele auf Žalejkas, die zum größten Teil aus Salweiden- oder Birkenholz gemacht werden. (. . .) es gibt Meister, die auf den Žalejkas alle möglichen Lieder spielen, auch weit melodischer als die Harmonika“ (Kunicyn 1898: 18f.). Im Dorf Sorokino erinnert man sich noch heute an das virtuose Žalejkaspiel eines Bauern mit Namen Potapij (*1902 [1903?]) aus Podsev. Sein Familienname ließ sich nicht ermitteln, da er gemeinhin unter dem Spitznamen „Žalejka“ bekannt war. Diese höchste Form der Identifizierung von Musiker und Instrument bezeugt nicht nur seine besondere Verbundenheit mit der eigenen Kunst, sondern auch seine Anerkennung als Künstler vonseiten der Dorfgemeinschaft.¹ Eine Gewährsfrau illustrierte ihre begeisterten Schilderungen durch die vokale Imitation einer Tanzmelodie des Musikers, die nachträglich aufgezeichnet wurde (№ 102). In der transkribierten Realisation, die sich im Quintraumen hält, fehlt eine ursprünglich vorgetragene Passage, die die Unterquarte ausfüllt und die so auf ein Instrument mit Oktavambitus hindeuten könnte.

Weitere Žalejkaspieler, die nicht mit dem Hirtenberuf in Verbindung standen, waren der Onkel des Balalaikaspielers Anatolij Jakovlev aus Cvi-gozovo, der als Schuster arbeitete und Vasilij Egorov (etwa 1897–1960), der Onkel des Harmonikaspielers Aleksandr Egorov (*1920, B. Zuevo, Ostr.). Die Zahl der Grifflöcher, die ebenso wie das Innenrohr ausgebrannt wurden, gab Egorov mit sechs bis acht an. (Letzteres wäre eher ungewöhnlich, üblicherweise ist die Žalejka mit maximal sieben Grifföchern versehen, vgl. Vertkov 1975: 47.) Aufschlußreich ist die Charakterisierung des

¹ Um das Jahr 1936 wurde Potapij für das Singen eines gegen das Kolchossystem gerichteten Vierzeilers zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, von wo er nicht mehr zurückkehrte.

Klanges: *Der Ton war abgesetzt [pereryvalsja], wie auf der Balalaika.*¹ Sein Repertoire, das er im engeren Verwandtenkreis vortrug, umfaßte nicht nur Solostücke, sondern auch komplizierte instrumental-vokale Formen (*Gorbatogo*), bei denen er im Zusammenspiel mit dem Gesang den Instrumentalpart, im Duett mit der Harmonika die Vokalstimme übernahm (*pod garmon' podstaval*).

Die aus dem ganzen Forschungsgebiet stammenden Berichte über Žalejkaspieler mit allgemein gebräuchlichem Lied- und Tanzrepertoire beziehen sich hauptsächlich auf die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Dennoch scheint es, daß das Klangideal mancher Musiker noch stark von diesem Instrument geprägt ist, und insbesondere Žalejka und Harmonikainstrumente häufig miteinander assoziiert werden. Der Balalaikaspieler Aleksej Leonov beschreibt auf folgende Weise die spieltechnischen Vorzüge der Chromka: *Auf die Tasten sieht er nicht und haut, wohin es trifft, aber seine Musik fließt dahin . . . wie eine Žalejka!* Ein anderes Mal wird die Žalejka mit dem virtuosen Konzertakkordeon verglichen (über welches gleichwohl die Volksmusiker geteilter Meinung sind): *Auf der Žalejka spielt er [der Hirte] wie auf einem guten Bajan, er ist ein Spezialist* (Michail Nikolaev, *1933, Mišino, Porch.).

Einige Žalejkastücke aus dem Kreis Aševo finden sich in der Sammlung Kotikovas (1966, № 306–309). Sie sind durch relativ stark ausgeprägte Treppen- und Wellenmelodik gekennzeichnet. Die Tonstufen sind hochdifferenziert und bilden im ersten Beispiel eine Folge von elf Halbtönen. Daß diese tonale Variabilität von dem Musiker intendiert ist, legt ein Vergleich mit den zwei nachfolgenden Beispielen nahe, in denen er auf jede Alteration verzichtet. Auffällig ist der fast vollständige Verzicht auf Vorschläge, Mordents und ähnliche Ornamentik, obgleich dies auf Blasaerophonen wie der Žalejka technisch sehr leicht zu bewerkstelligen ist. So trägt auch das letzte Stück die Bezeichnung *Bezuzornaja [igra]*, („[Instrumentalstück] ohne Verzierungen“), mit dem Zusatz *starinnaja*, also das alte Stück. Wie aus dem Kommentar der Sammlerin hervorgeht, hat der Musiker es von

¹ Es ist anzunehmen, daß der Musiker hierfür – wie auch die meisten osteuropäischen Dudelsackpfeifer – eine auf geschlossener Grifftechnik beruhende Ornamentik verwendete, die eine wesentlich prägnantere Absetzung der Einzeltöne erlaubt als das Unterbrechen des Luftstroms.

seinem Vater übernommen, dessen Spiel er als „einfach“ und „unverziert“ (1966: 365) beschrieb.


Eine ähnliche Art der Melodiegestaltung – wenn auch mit größerer tonaler Stabilität – bevorzugt der Žalejkaspieler Dmitrij Ivanov aus dem Kreis Porchov, dessen Spiel 1976 in Petersburg aufgenommen wurde.¹ Die meisten Stücke bewegen sich im Oktavrahmen. Da der höchste Ton immer nur abgesetzt oder aber glissandoartig angespielt wird, liegt es nahe, daß er nicht durch ein eigenes Griffloch, sondern durch stärkeres Anblasen erreicht wird. Wir können deshalb von einem Instrument mit sechs Grifflöchern ausgehen.


Das lokaltypische Stück *Skobaräk* (№ 38, der Diminutiv zu *Skobar*’ wird sonst nur selten gebraucht) ist in weit höherem Maße als etwa die Harmonikaversionen von wellenartiger Treppenmelodik geprägt. Rhythmische Feinstruktur und Agogik sind insgesamt freier als bei diesen, wohl aus dem Grunde, da sie nicht dem gebieterischen Pulsieren einer Baßbegleitung untergeordnet sind.

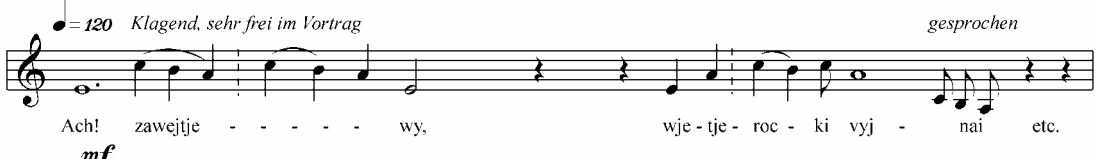
Von besonderem Interesse – nicht nur in bezug auf die musikalische Form – ist die Instrumentalversion eines Klagegesangs, aller Wahrscheinlichkeit nach einer Totenklage („Wie die alten Frauen weinen“, Notenbeispiel 14a), an die sich unmittelbar eine *pljaska* anschließt. Ihr rhythmisch-metrischer Aufbau (unregelmäßige Folge binärer und ternärer Strukturen, daktylische Klausel) erinnert ebenso an diese rituellen Gattungen wie die gekonnt imitierten Klagelaute und Schluchzer, von denen der vokale Vortrag gewöhnlich durchsetzt ist.² Das wiederholte trichordische Kernmotiv $c^2 - h^1 - a^1$ findet seine direkte Entsprechung in zwei von Elsa Mahler im Kreis Pečora aufgezeichneten Totenklagen (Notenbeispiel 14b, c).

¹ Die Aufnahmen befinden sich im Phonogrammarchiv des Instituts für Russische Literatur und Kunst (Puschkin-Haus) in St. Petersburg (MF 793, Nr. 11–17) und entstanden bei einem von Fedosij Rubcov geführten Konzert. Von dem Heimatdorf des Musikers ist lediglich bekannt, daß es zur ehemaligen Kolchose „Pobeda“ gehört, deren Standort mir unbekannt blieb.

² Zu den unterschiedlichen Gattungen der Klage in der russischen Volksmusiktradition, insbesondere zur ihrer spektrographischen Analyse, s. Mazo (1994).

a 

b 

c 

Notenbeispiel 14a: *Kak baby plačut*, (vgl. № 4)

Žalejka, gespielt von Dmitrij Ivanov (Kreis Porchov),

Konzertmitschnitt 1976 (vgl. № 4).

Notenbeispiel 14b: *I razželannen'kaj ty moj* (Totenklage um den Vater),

gesungen von Ksunja Gusakova aus Dekšino (heute: Kreis Pečory), 1938

aus: (Mahler, 1951: № 2).

Notenbeispiel 14c: *Plak* (Totenklage),

gesungen von Tat'jana Kanošina aus Dekšino (heute: Kreis Pečory), 1938

aus: (Mahler, 1951: № 3a).

Die Annäherung an eine klagende Intonation der menschlichen Stimme gelingt bei diesem Žalejkastück vor allem auch dadurch, daß das Glissando am Zeilenende durch einen verstärkten Anblasdruck erreicht wird, was eine erhöhte emotionale Spannung des Vortrags bewirkt.

Michail Nikolaev (*1933, Mišino, Porch.) berichtete, daß einige Žalejkaspieler auch Brautklagen nachahmten. Weiterhin waren auch spielerische Darstellungen von Tieren mit Hilfe der Žalejka sehr beliebt. In semiotischer Hinsicht ist bedeutsam, daß es hier nicht so sehr auf die (ikonische) Imitation von Tierlauten ankam, sondern auf die (indexikalische) Hervorrufung unterschiedlichster Assoziationen. So konnte der Musiker auch versuchen, etwa einen Hasen darzustellen, was mit rein klanglich-imitatorischen Mitteln naturgemäß nicht möglich ist, da ein Hase keine charakteristischen und markanten Laute von sich gibt. Der Gewährsmann betonte mit deutlicher Anerkennung die nicht-imitatorische Zeichenqualität der instrumentalen Darstellung durch den Žalejkaspieler.

III. 1.3.3.2 Doppelklarinetten

Bislang sind Doppelklarinetten vornehmlich aus Süd- und Mittelrußland bekannt, wobei als nordwestliche Grenze ihres Verbreitungsgebiets die Region von Smolensk angesehen wurde. In Privalovs handschriftlichem Katalog (1912: 54) ist demgegenüber auch eine Doppelžalejka aus dem Pskover Gebiet aufgeführt, die von dem Musiker Pětr Bojcov aus Kor'chovo (heute: Kreis Dno) hergestellt wurde. Die Spielpfeife ist aus Faulbaumholz, der Schalltrichter aus Rinde. Weitere Angaben über dieses Instrument fehlen.¹

Eine ausführlichere Beschreibung einer Doppelžalejka findet sich in der von Banin (1997: 107f.) zitierten Diplomarbeit Andreevs von 1975, die auch eine Transkription enthält (hier: № 5). Die von Andreev im Kreis Puškinskie Gory entdeckte Doppelžalejka (die traditionelle Bezeichnung wird bei Banin nicht mitgeteilt) besteht aus zwei 20 cm langen Schilfrohren, zwei idioglotten Mundstücken mit einem Drahring als Stimmvorrichtung und einem Schalltrichter. Die Zahl der vorderständigen Grifflöcher beträgt 6+3; sie entsprechen einer mixolydischen Septime. Die unteren drei Grifflöcher werden von der zweiten Pfeife gedoppelt. Drei Finger der linken Hand schließen die drei oberen Grifflöcher der ersten Pfeife, während die der Rechten die übrigen Grifflöcher beider Pfeifen jeweils gleichzeitig abdecken. Der Ambitus des Instruments kann durch eine veränderte Anblastechnik um einen Ganztonschritt zur Oberoktave erweitert werden. In dem von Banin angeführten Stück wird hiervon jedoch kein Gebrauch gemacht.

Die Grifftechnik der Doppelžalejka ermöglicht einen häufigen Wechsel von Ein- und Zweistimmigkeit, wie dies in dem mitgeteilten Notenbeispiel deutlich wird. In dem polyphonen Geflecht ist eine klare Trennung von Haupt- und Begleitstimme über weite Strecken nicht möglich. Häufige Zusammenklänge werden aus Quarte und Sexte sowie aus Grundton und Quinte gebildet.

¹ Das Instrument befindet sich in der Petersburger Instrumentensammlung. Zum Zeitpunkt meiner Archivarbeiten war diese jedoch wegen eines Umzugs nicht zugänglich, so daß eine nähere Beschreibung des Instruments an dieser Stelle nicht möglich ist.

Obgleich über die Doppelžalejka bislang nur die beiden erwähnten Zeugnisse bekannt sind,¹ sprechen stilanalytische Befunde für eine vormals weite Verbreitung des Instruments und insbesondere für ein Nachwirken in den früheren Formen des Harmonikaspiels (vgl. hierzu Abschnitt V. 2.7).

III. 1.3.3.3 Sackpfeife (*Duda*)

Die russische Sackpfeife (*Volynka, Duda*) spielte eine bedeutende Rolle in der Spielpraxis zumindest der späten Skomorochen (Famincyn 1889: 67). Auch in der bäuerlichen Tradition war sie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, also bis zur Einführung der Handharmonika, weit verbreitet – sie fehlt in kaum einer Quelle, in der auch nur einige charakteristische russische Volksmusikinstrumente aufgezählt werden (Morgenstern 1995: 86).

Der erste mir bekannte Nachweis über die Sackpfeife im Pskover Gebiet stammt von Tönnies Fenne, der *dudar* ‘ mit *sackpyper* übersetzt (1607: 39 [Hammerich/Jakobson 1970: 57]). Der bedeutende russische Lexikograph Vladimir Dal’, der seine Sammeltätigkeit in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts begann, nennt *duda*, wie auch *guk* [*huk*], als Bezeichnungen für die Sackpfeife des Pskover Gouvernements (Dal’ 1880, Bd. I: 499, 406). Die zweite Variante ist als Instrumentenname ungewöhnlich – der Terminus beschränkt sich in den slawischen Sprachen (zumindest im Slowakischen und Weißrussischen) gewöhnlich auf die Bordunpfeife des Instruments. Spätere Nachweise der Bezeichnung *duda* im Pskover Kerngebiet, etwa in der Kartei des POS, beziehen sich höchstwahrscheinlich auf andere Blasaerophone.

Wir sehen, daß die Quellen zur Sackpfeifentradition in unserem Forschungsgebiet äußerst begrenzt sind, was auch für die anderen Regionen Rußlands gilt – wogegen die Morphologie und Spielpraxis der weißrussische *Duda* noch im 20. Jahrhundert dokumentiert werden konnte. Gleichzeitig weist das Handharmonikaspiel gerade im Pskover Gebiet mithin eine

¹ Banin (1997: 107) nennt irrtümlich auch die Sammlung Kotikovas (1966) als Beleg für die Doppelžalejka im Gebiet Pskov. Tatsächlich ist dort jedoch nur der einfache Typ dokumentiert. Unsere Gewährsleute erwähnten die Doppelžalejka von sich aus kein einziges Mal, allerdings unternahm ich auch keine gezielten Nachforschungen, da mir zum Zeitpunkt der Erhebungen die oben aufgeführten Zeugnisse noch nicht bekannt waren.

ganze Reihe von Stilmerkmalen auf, wie sie für die Sackpfeife in den unterschiedlichsten europäischen Volksmusikregionen charakteristisch sind. Unter Berücksichtigung der Volksterminologie lassen diese Parallelen auf ein Nachwirken der ausgestorbenen Sackpfeifentradition in der heutigen Musikpraxis schließen (s. hierzu ausführlich Abschnitt V. 2.7).

III. 1.3.4 Trompeten

Grifflochlose Holztrompeten waren als Signalinstrumente auch bei den Hirten des Pskover Gouvernements im Gebrauch (Moškov 1898: 457). Nach Angaben Privalovs kamen hier ebenso Trompeten mit Grifflöchern vor (1912: 45), wie sie vor allem durch die Ensembles aus den mittlerrussischen Gebieten von Vadimir und Ivanovo, aber auch aus der städtischen Musikpraxis im Petersburg des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt sind. Über Konstruktion, Spielweise und Repertoire der Grifflochtrompeten im Gebiet Pskov liegen jedoch keine Zeugnisse vor.

III. 1.4 Mouth music (*igra pod jazyk*)

Wie allgemein in der russischen Volksmusik ist auch in der Pskover Region die gesangliche Imitation des Instrumentalspiels von großer Bedeutung. Traditionell kam die „menschliche Stimme in instrumentaler Funktion“ (Bojko 1982: 71) vor allem dann zum Einsatz, wenn kein Musiker zur Verfügung stand, um bei einer Zusammenkunft, sei es ein Spinnabend oder eine Tanzunterhaltung, musikalisch mitzuwirken.¹ Nicht zuletzt erfüllte die *igra pod jazyk* auch eine wichtige Orientierungsfunktion bei der Aneignung des traditionellen Repertoires durch den jungen Musiker (s. hierzu Abschnitt 3.4.1). Darüber hinaus greifen die Gewährsleute bei ihren Erzählungen nicht selten auf diese Vortragsart zurück, um dem Gesprächspartner

¹ In Nordweißrußland war diese Praxis besonders zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit ausgeprägt – die wenigen in den Dörfern verbliebenen Musiker waren außerstande, in vollem Umfang die eminent wichtige Rolle des Hochzeitsmusikers wahrzunehmen, so daß oft geübte Sängerinnen ihre Aufgaben übernahmen (Razumovskaja 1986). Unabhängig hiervon konnte die vokale Imitation von Hochzeitsmusik auch eine rituell-parodistische Funktion erfüllen.

die charakteristischen musikalischen Gestaltungsmittel und Besonderheiten eines bestimmten Instruments, eines instrumentalen Repertoires und vor allem auch bestimmter Musikerpersönlichkeiten zu veranschaulichen. Aus diesem Grunde ist die *igra pod jazyk* auch derjenige „Instrumentalstil“, den der Feldforscher am häufigsten im unmittelbaren Vortrag, ohne vorherige Absprache mit den Ausführenden, erleben kann.

Eine ungewöhnliche Form der vokalen Imitation des Harmonikaparts beim Zusammenwirken von Instrumentalspiel und Gesang ist im Kreis Porchov verbreitet: sobald mehr als zwei Sängerinnen auftreten, bleibt der Vokalpart einfach besetzt, während die übrigen den Harmonikapart übernehmen. Eine Realisation der lokaltypischen *Milaška* [*Porchovskaja*] weist eine deutliche funktionale Scheidung von Melodie und „Baßbegleitung“ auf (№ 42). Letztere umfaßt die den drei harmonischen Hauptstufen entsprechenden Melodietöne g^1 , c^2 und a^1 sowie die in der Pskover Tradition eher seltene Unterquarte d^1 , welche gleichwohl im Kreis Porchov von den meisten Harmonikspielern als Dominantakkord verwendet wird. Es fällt auf, daß die drei Sängerinnen offensichtlich wenig Wert auf eine synchrone Ausführung der Instrumentalstimmen legen – das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart ist bei dieser Gattung ohnehin ein asynchrones. Im Gegensatz zu fast allen Harmonikaversionen dieses Formtyps bleibt die zeitliche Gliederung nicht auf eine viertaktige Periode beschränkt, sondern kann spontan verkürzt oder erweitert werden. Eine besondere Belebung erfährt das Spiel durch die Überlagerung mehrerer Melodiepassagen im Anschluß an die Vokalstrophe. Noch ausgeprägter ist die Polyphonie in einer weiteren Fassung der *Milaška* (№ 43). Zu den drei Sängerinnen der vorhergehenden Aufnahme trat Marija Filippova (*1923) hinzu, deren gesangliches Können von diesen am höchsten eingeschätzt wird. Im Ensemble übernimmt sie die führende Rolle, wobei sie zunächst das „Thema“ vorgibt, von dem die anderen Sängerinnen zunächst nur wenig abweichen. Nach zwei Durchgängen geht sie zu einer improvisierten Oberstimme über. Der weitere Verlauf der Ausführung ist durch eine noch stärkere Verflechtung der melodischen Linien gekennzeichnet. Eine dem Baßpart der Harmonika nachempfundene Unterstimme fehlt hier weitgehend. Als tonaler Orientierungspunkt dient ein markantes Quartmotiv, das hier von der Oberoktave ausgeht und dem eigentlichen Initialmotiv vorangestellt wird.

Die Improvisation erreicht mithin ein Ausmaß, das Zweifel aufkommen lassen könnte, ob die Sängerinnen die Koordination der melodischen Linien

noch unter Kontrolle haben. Es scheint jedoch, daß das thematische Material durch seine aperiodische Struktur von vornherein eine synchrone Koordination des „Instrumentalparts“ gar nicht zuläßt. Auch schließt die Häufigkeit der melodischen Überlagerungen ein Unvermögen der Sängerinnen nahezu aus, zumal diese im Falle der *Sumeckaja* (№ 145) ihre Fähigkeit zum synchronen Vortrag deutlich unter Beweis stellen (abgesehen von einer anfänglichen metrischen Verzögerung in Takt 9–13). Vor allem überzeugte jedoch ihre geradezu ekstatische Begeisterung beim Vortrag mit ihrer gleichsam anarchischen Lust am Chaotischen. Verstärkt wird dies noch durch die individuell unterschiedlichen asemantischen Silben und durch die stark voneinander abweichende Tongebung der einzelnen Sängerinnen.

Es fällt auf, daß das Ensemble einen ununterbrochenen Klangfluß anstrebt (der sich im Fall der *Milaška* bereits aus dem asynchronen Verhältnis der Parts ergibt). So werden gemeinsame Zäsuren am Zeilenende auch bei der *Sumeckaja* durchweg vermieden. Wo in einem Part eine Pause auftritt, wird sie von den anderen Sängerinnen umso energischer überdeckt. Dieses Ensembleprinzip wurde von den Sängerinnen explizit benannt: *Es ist wichtig, daß es keine Löcher gibt.*

Zweifellos verdient das Phänomen der polyphonen *mouth music* eine eingehende Untersuchung. Eine solche könnte möglicherweise wesentliche Erkenntnisse über die Instrumentaltradition im ganzen liefern.

III. 2 Instrumentale Ensemblebildung

Grundsätzlich lassen sich im Pskover Gebiet drei Formen von Instrumentalensembles unterscheiden. Hierzu gehören zunächst die bereits erwähnten Tanzmusikensembles in den ehemals weißrussischen Gebieten (S. 68). Weiter verbreitet, vor allem in größeren Siedlungen, sind dagegen Ensembles aus Handharmonika und Balalaika, mitunter in mehrfacher Besetzung und nicht selten durch Gitarre und Mandoline verstärkt. Wie bereits angemerkt, wurde die Entstehung solcher Ensembles durch die organisierte Laienkunst in Schulen und Kulturhäusern begünstigt. Bei den traditionellen Zusammenkünften und Musiziergelegenheiten des Dorfes spielten sie – mit Ausnahme allenfalls der Spinnabende – keine nennenswerte Rolle. Ihr Repertoire umfaßt vornehmlich Lied- und Tanzmelodien neueren Ursprungs.

Die tänzerische Funktion tritt hier jedoch gegenüber dem mehr auf das Hörerlebnis ausgerichteten volltönigen Ensembleklang zurück.¹

Abgesehen von den genannten Formen des Zusammenspiels liegen auch Zeugnisse über die Einbindung älterer Instrumententypen in kleine Ensembles vor; hauptsächlich sind dies heterogene Zweierbesetzungen. Die Gusli etwa wurden zusammen mit Geige (Maginovo, Ostr., POS-K 1960), Balalaika (Grivy und Teležniki, Ostr.) und Harmonika (Voroncovo, Ostr.) gespielt. Zur Harmonika konnte die Žalejka hinzukommen (Ljutye Boloty, Porch.; B. Zuevo, Ostr.). Weitere Berichte über das zeitgleiche Auftreten von Musikern können nicht immer auf ein koordiniertes Ensemblespiel schließen lassen. Besonders bei größeren Zusammenkünften unter freiem Himmel konnten oft mehrere Solisten in unmittelbarer Hörweite zueinander für einen jeweils eigenen Kreis von Zuhörern, Sängern oder Tänzern auftreten.

Über die musikalischen Gestaltungsprinzipien dieser dritten Gruppe von Instrumentalensembles ist derzeit nur sehr wenig bekannt. Das Zusammenspiel von Harmonika und Žalejka konnte sich an die traditionelle instrumental-vokale Polyphonie anlehnen (S. 128). Ein seltenes Beispiel für eine genuin instrumentale Polyphonie ist die Tonaufnahme eines *Trepak*, gespielt von Geige und Gusli (№ 6). Die Asynchronizität wird hier nicht wie beim instrumental-vokalen Vortrag erst durch einen bewußt versetzten Einsatz eines meist durch Pausen unterbrochenen Parts erreicht, sondern gründet sich bereits auf die unterschiedliche Länge der beiden fortwährend wiederholten Instrumentalperioden. Bei einheitlichem metrischen Puls führt die Geige ein sechsschlägiges aus, die Gusli ein vierschlägiges Motiv. Hieraus ließe sich eine Periode des gesamten musikalischen Ablaufs von zwölf Schlägen errechnen, auf die zwei Durchgänge der Geige und drei der Gusli fallen. Da die Musiker jedoch einen ununterbrochenen Klangfluß gegen-

¹ Hier kommt sehr deutlich der Gegensatz zwischen der Klangstärke größerer Ensemblebesetzungen (Blasorchester) und dem tänzerischen Element zum Ausdruck, den Hörburger überaus treffend charakterisiert hat: „Wenn man aus der Welt des kleinen Zusammenspiels oder gar des Solospiels – Einhandflöte mit Trömmelchen oder Dudelsack – auf solche Verdichtungen sieht, so möchte man gar nicht auf Antrieb glauben, daß dieses vielinstrumentige Zusammenspiel noch eine vollwertige Tanzmusik sein kann, weil es zu satt, zu dickflüssig ist, und weil es der individuellen Ansprache vonseiten der Musik auf die Tänzerschar entbehrt.“ (1966: 30)

über einer zäsurierten Artikulation der Struktursegmente bevorzugen, ist die Gesamtperiode als solche nur schwer wahrzunehmen – ihr kommt eher eine theoretische Bedeutung zu.

Ein ähnliches Gestaltungsprinzip ist auch bei dem oben erwähnten Ensemble der *mouth music* zu beobachten, zumindest bei dem älteren Formtyp *Milaška*. Die Zäsuren werden hier durch mehr oder weniger spontan eingeworfene selbständige Melodiefloskeln innerhalb des „Instrumentalparts“ erreicht. Eine so differenzierte Polyphonie ist in der realen Instrumentalpraxis bislang unbekannt. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß wir es hier mit Relikten einer nicht mehr erhaltenen (oder noch nicht dokumentierten) Form der instrumentalen Mehrstimmigkeit zu tun haben. Am Beispiel der Tradition von Rjazan' konnte bereits gezeigt werden, daß in der *igra pod jazyk* Instrumentalformen fortleben, die aus dem aktiven Repertoire der Musiker längst verschwunden sind (Morgenstern 1995: 142f.). Möglicherweise gilt ähnliches auch in bezug auf die Formen der instrumentalen Mehrstimmigkeit. Zur Klärung dieser Frage sind jedoch noch eingehende Untersuchungen des vokal imitierten Ensemblespiels und der realen Instrumentalpraxis erforderlich.

III. 3 Die wichtigsten Funktionsbereiche instrumentaler Musikpraxis

In der russischen Volksmusikforschung und Ethnomusikologie wird bei regionalen oder überregionalen Studien und Dokumentationen gewöhnlich zwischen rituellen (*obrjadovye*) und nichtrituellen (*neobrjadovye*) Gattungen unterschieden. Eine solche funktionale Scheidung ist dort angemessen, wo die untersuchte Tradition bestimmte musikalische Praktiken aufweist, die mit den kulturell bedeutsamen Stationen von Jahreslauf und Lebenslauf eng verflochten sind, vor allem dann, wenn ihnen eine magische Wirkungskraft zugeschrieben wird oder ein solcher Zusammenhang sich rekonstruieren läßt. Ohne Zweifel trifft dies in Rußland auf die mannigfaltigen regionalen Gesangstraditionen zu, in bezug auf die Instrumentalmusik dagegen sind rituelle Praktiken mit eigenständigem Repertoire bisher nur sporadisch nachzuweisen, weswegen sich nur in der überregionalen Perspektive ein gewisses Spektrum ritueller Gattungen abzeichnet (Morgenstern 1995). In unserem Forschungsgebiet sind es die erwähnten Zeugnisse über die Teilnahme von Žalejkaspielern an Begräbnisbräuchen sowie mit-

telbar auch die parodistischen instrumentalen Imitationen von Hochzeitsklagen (möglicherweise auch von Totenklagen), die auf eine weitere Verbreitung ritueller Instrumentalgattungen in fernerer Vergangenheit hindeuten. Auch einige Männertänze tragen möglicherweise rituelle Züge, ebenso wie bestimmte Mittel der musikalischen Artikulation einen funktionellen Bezug zu rituellen Anlässen aufweisen. Insgesamt reicht jedoch der bisherige Forschungsstand in ethnologischer wie musikologischer Hinsicht nicht für die Konstitution eines rituellen Gattungsgefüges aus.

Die zentralen Anlässe der instrumentalen Musikausübung der Skobari waren größere Dorffeste – häufig Heiligenfeste (*prestol'nye prazdniki, jarmanki*, auch: *jarmarki*) – und Zusammenkünfte der Dorfjugend wie Spinnabende (*suprjadki, posidelki*) und Tanzunterhaltungen (*večera, guljanki*), bei denen jeweils unterschiedliche Instrumentalformen oder zumindest unterschiedliche musikalische Ausdrucksmittel dominierten.

III. 3.1 Dorffeste

In der russischen Bauernkultur spielten neben den für alle Gläubigen gültigen kirchlichen Feiertagen wie Weihnachten, Ostern, Pfingsten auch solche eine wichtige Rolle, die nur in bestimmten Ortschaften begangen wurden.¹ In jüngerer Zeit hatte jedes Dorf noch bis zu drei eigene Festtage im Jahr, die auf die Frühjahrs- oder Sommerperiode, seltener auf den Herbst fielen. Zumeist waren dies die Feste zu Ehren des Dorfheiligen (*prestol'nye prazdniki*), es konnten aber auch Fastnacht (*maslenica*) oder Pfingsten (*troica*) als besondere Festtage eines Dorfes begangen werden. Zuweilen konnten sie auch von den Bauern selbst zum Gedenken an außergewöhnliche Ereignisse, etwa Naturkatastrophen oder Seuchen, festgesetzt werden (*zavetnye prazdniki*). Sie mußten nicht auf den Jahrestag des Ereignisses fallen, sondern entsprachen dem „archaischen Festtagszyklus der Sommer-sonnwende“ (Bernštam 1988: 216). Die Dorffeste waren zeitlich so festgesetzt, daß sie innerhalb eines bestimmten Areals nicht mit den Festtagen der

¹ Diese sind u. a. in der Monographie von Tat'jana Bernštam über die Jugend im russischen Dorf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschrieben (1988: 214–230), die auch andere Bräuche und Zusammenkünfte untersucht, welche im Hinblick auf die traditionelle Instrumentalpraxis von Bedeutung sind.

anderen Ortschaften zusammenfielen. Dies ermöglichte es, daß diese Feste immer gemeinsam mit den Bewohnern der benachbarten Dörfer gefeiert werden konnten.

In den Heiligenfesten spiegelt sich das komplizierte Verhältnis von christlichen und heidnischen Glaubensvorstellungen, das für die russische Bauernkultur so charakteristisch ist. Wie Bernštam (1988: 225) anmerkt, spielte der Kirchenbesuch in unterschiedlichsten historischen Zeiträumen eine mithin untergeordnete Rolle. Von höherer Bedeutung waren Besuche von Verwandten und Freunden mit reichlicher Bewirtung – was für den Gastgeber immense wirtschaftliche Aufwendungen bedeuten konnte – und der Genuß von Bier, das traditionell von allen Dorfbewohnern gemeinsam gebraut wurde (im nordrussischen Gouvernement Vologda wurden die Dorffeste häufig „Bierfeste“ – *pivnye prazdniki* – genannt, andere alkoholische Getränke sind weit seltener erwähnt). Essen und Trinken wurden nicht nur unter dem Gesichtspunkt des leiblichen Genusses, sondern darüberhinaus als ein rituelles Erfordernis angesehen. Seine Nichtbeachtung galt als Sünde (Bernštam 1988: 225). Gleichzeitig darf natürlich der Aspekt von Unterhaltung und Vergnügung bei diesen Festen nicht unterbewertet werden, was besonders für die unverheiratete Dorfjugend gilt: Reigentänze, Umzüge und abendliche Tanzunterhaltungen waren allgemein beliebt, nicht zuletzt als Gelegenheit für die Annäherung der Geschlechter.

Selbstverständlich erfüllten die Feiertage, deren Zahl sich im 19. Jahrhundert auf 140 bis 150 im Jahr belaufen konnte (Bernštam 1988: 213), auch eine wichtige Erholungsfunktion für die Bauern. Noch heute betonen die älteren Gewährsleute immer wieder, daß man es in früheren Zeiten verstand, mehr – und besser – zu feiern, aber auch härter zu arbeiten, als dies in den letzten Jahrzehnten der Fall war. In ökonomischer Hinsicht ist ebenso von Bedeutung, daß im Rahmen der Dorffeste auch Jahrmärkte veranstaltet wurden. Gerade in unserem Forschungsgebiet wurden diese Feste *jarmarki*, noch häufiger *jarmanki* genannt. Ihre Funktion als Ort des Warenaustauschs haben sie freilich seit der Kollektivierung eingebüßt, so daß nicht wenige Gewährsleute heute dem hochsprachlichen Begriff *jarmarka*, der auch eine moderne Warenmesse bezeichnet, eine völlig unabhängige lexikalische Bedeutung zuschreiben.

Wer als Feldforscher im Pskover Gebiet ältere Menschen über das Dorfleben der Vergangenheit befragt, braucht zumeist nicht von sich aus das Gespräch auf die *jarmanki* zu lenken: sie gehören zu den stärksten Ein-

drücken ihrer Jugendzeit. Immer wieder versichern die Gewährsleute, daß die Bedeutung dieser Feste eigentlich nur derjenige verstehen kann, der sie selbst miterlebt hat. Dies gilt es zu bedenken, wenn nachfolgend versucht wird, einige Aspekte dieses herausragenden Phänomens der traditionellen Kultur der Skobari, insbesondere ihrer Unterhaltungskultur, zu beleuchten.

Die schriftlichen Quellen zum Thema sind äußerst knapp. Einzelne Beschreibungen von Dorffesten wurden Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts verfaßt, sie tragen jedoch häufig extrem einseitigen Charakter. So werden in einem recht detaillierten Bericht aus den Pskover Bistumsnachrichten sämtliche nichtreligiösen Bestandteile der Dorffeste als Merkmale eines neuerlichen Sittenverfalls gewertet, dem der Autor eine vermeintlich rein christlich geprägte Vergangenheit idealisierend gegenüberstellt:

Zu Zeiten einer Viehseuche betete man gewöhnlich zu dem Heiligen, der als Schutzpatron der Tiere angesehen wurde. Nach solchen Fällen beschloß man, einen bestimmten Tag jährlich zu begehen. Wie auch immer, der ursprüngliche Zweck der Festsetzung von eigenen Festen für die Dörfer war zweifellos ein frommer: diese Festtage waren für Gebet und Gottesdienst bestimmt.

(. . .)

Einen gänzlich anderen Charakter haben die ortseigenen Dorffeste (. . .) in heutiger Zeit. Diese Feste, so kann man sagen, werden in heutiger Zeit allerorten auf sittlich abstoßende Weise begangen und sind für die Bauern mit ruinösen Ausgaben verbunden. Es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß diese Feste heute ihren christlichen Charakter verloren haben: Anstelle der Sorge, ihr Dorffest in Gebetsstimmung und in Enthaltbarkeit zu begehen, halten es die Bauern an diesem Festtag für ihre vordringlichste Verpflichtung, für überreiche Bewirtung ihrer Verwandten und Bekannten mit unterschiedlichen Speisen und vor allem – Getränken zu sorgen. Vom Morgen, und selbst vom Vorabend des Festes an ist häufig das ganze Dorf betrunken (N. 1895: 393).

In letzter Zeit wurde es zur Gewohnheit, besonders in stadtnahen Dörfern, daß während dieser Feste die Burschen eines Dorfes regelrechte Schlachten mit den Burschen des Nachbardorfes anzetteln. Die Gegner zu verprügeln, ihnen die Festtagskleidung zu

verschandeln, sie zum Beispiel in einen Fluß oder Sumpf zu jagen – das ist der Gipfel des Triumphes der grobschlächtigen Dorfjugend! Selbst wenn in einem „festlichen“ Dorf keine Prügelei stattfindet, ist sein Anblick abstoßend: Die in Jacketts [*spinžaki*] gekleideten betrunkenen Burschen mit ihren schrill klingenden Harmonikas in der Hand (. . .) und junge Mädchen, in Seidenkleidern herausgeputzt, mit massiven Silberketten um den Hals, flanieren in Haufen entlang der Straße. In der Menge der jungen Leute können Sie erlesene Flüche, obszöne [*ciničnye*] Späße, betrunkenes Gelächter hören und unanständige Lieder, begleitet von sinnlosem Geklimper auf Groschenharmonikas (N. 1895: 394f.).

Nicht viel wohlwollender fällt eine ebenfalls anonyme Beschreibung der sommerlichen Dorffeste im Bezirk Pikalicha im Kreis Pskov aus:

Unsere Volksfeste bestehen vorwiegend aus Hin- und Herlaufen der Jugend beiderlei Geschlechts über die Straße irgendeiner ausgewählten Siedlung. Zunächst spaziert die Jugend [nach Geschlechtern] getrennt (. . .).

(. . .)

Die Burschen bewegen sich in Haufen, denen voran eine die Ohren malträzierende Harmonika oder Geige dröhnt, und belegen im Vorbeigehen die jungen Mädchen nicht selten mit den ausgewählten Obszönitäten, die laut ausgesprochen werden bei allgemeinem Gelächter (N. N. 1894: 3).

Sicherlich wird in diesen tendenziösen Darstellungen die tatsächliche religiöse Bedeutung der Dorffeste stark unterbewertet – noch in sowjetischen Zeiten wurden Gottesdienst und Gebet vielfach als ihre unverzichtbaren Bestandteile angesehen. Ansonsten sind hier jedoch ganz wesentliche Aspekte der *jarmanki* aufgeführt, wie sie sich aus den Berichten unserer Gewährsleute ergeben: die gemeinsamen Umzüge der Dorfjugend, die musikalischen Aktivitäten (vor allem Harmonikaspiel und Gesang als männliche Domäne), die exponierte Stellung des Musikers in der Gruppe und nicht zuletzt ritualisierte Kämpfe der jungen Männer untereinander.

Die Präsenz auf den *jarmanki* war für die unverheiratete Dorfjugend von enormer Bedeutung, sowohl im Hinblick auf das soziale Prestige als auch

auf die Wahl des künftigen Ehepartners (sofern eine solche Wahl freilich gegeben war). Seitens der älteren Generation wurde das gesamte Verhalten der Jugendlichen auf den Dorffesten aufmerksam beobachtet und einer ausführlichen Bewertung unterzogen: Hierzu gehörte das soziale Kommunikationsverhalten, das ganze Auftreten und gegebenenfalls auch das musikalische oder tänzerische Können. Schon aus diesem Grund bereitete man sich auf die *jarmanka* sorgfältig vor – man wählte die beste nur mögliche Kleidung aus; um das Schuhwerk zu schonen, legte man fast den gesamten Weg in das jeweilige Dorf barfuß zurück.

Schon während des Eintreffens der auswärtigen Festbesucher erfüllte die instrumentale Musik eine wichtige kommunikative Funktion. In aller Regel wurden die Gruppen der jungen Männer von einem Harmonikaspieler angeführt, Balalaikas wurden nur sehr selten verwendet (s. o.). Auf dem Weg zu den Festen und in deren Verlauf kam in erster Linie das lokaltypische instrumental-vokale Repertoire (*pod pesni*) zur Geltung. Da sich diese Formen in Melodieführung und Artikulation von Dorf zu Dorf unterschieden, hatten sie eine wichtige Signalwirkung – man wußte immer im voraus über die Herkunft der zu erwartenden Festteilnehmer Bescheid.

Der hauptsächliche Ablauf des Festes bestand in einem Umzug der jungen Leute (*guljanie*¹) entlang der Dorfstraße, etwa in Form eines sehr länglichen Ovals, wobei die Geschlechter zunächst getrennt waren. Hierdurch bot sich die Möglichkeit für die Teilnehmer, die jeweils Entgegenkommen in Augenschein zu nehmen und auch sich selbst in ein gutes Licht zu setzen, bevor sich die ersten vorsichtige Kontakte anbahnten:

*Das Volk kommt zusammen, ganz viele, vielleicht an die tausend Leute! Man geht entlang des Dorfes (. . .), eine Reihe hin, eine zurück, untergehakt – Mädchen gehen mit Mädchen, Burschen mit Burschen, in Haufen. Dann treten die Burschen zu den Mädchen hin und sie gehen pärchenweise (Panteleeva, *1908, Kustovo, Ded.).*

¹ Das Verb <*guljat*'> bezeichnet im Russischen zunächst <spazierengehen>, darüber hinaus auch verschiedenste Formen nichtzielgerichteter Freizeitvergnügungen. <*Guljat' s kem-libo*> (mit jemandem) bezeichnet insbesondere im bäuerlichen Milieu ein länger andauerndes intimes Verhältnis, welche Bedeutung durch die (allgemein sichtbare) gemeinsame Teilnahme an den Umzügen motiviert ist.

Sehr im Gegensatz zu den oben zitierten Schreckensdarstellungen der „grobschlächtigen Dorfjugend“ bemühten sich die jungen Männer nach Ansicht unserer Gewährsleute um die Gunst ihrer Auserwählten mit geradezu aristokratischer Höflichkeit. Oft bediente man sich hierbei der Vermittlung eines Bekannten:

*Ich sage etwa: Dima, geh' doch zu dem Mädchen hin, und fordere sie auf, ob sie mit mir gehen möchte oder nicht (. . .). Er geht hin, und sagt: „Möchtest du diesen Burschen kennenlernen?“ Sie sagt: „Warum eigentlich nicht? Ich habe nichts dagegen.“ . . . wenn ich ihr gefalle – wenn ihr etwas nicht gefällt, lehnt sie ab. Dann hinterher (. . .) gehst du zu ihr hin und bittest sie um Erlaubnis: „Gestatten Sie?“ – „Bitte“. Dann fängst du schon ein Gespräch an (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

Die für den Sprachgebrauch des Dorfes ansonsten vollkommen untypische Anrede mit *Sie* ist Teil eines ritualisierten Festtagsverhaltens (vgl. auch Bernštam 1988: 225). Überhaupt war das Verhalten der Geschlechter, gerade auch im Hinblick auf musikalische Aktivitäten, mithin strengen Regeln unterworfen. So wichtig es für die jungen Mädchen war, sich effektiv in Szene zu setzen, so zurückhaltend und bescheiden war ihr Auftreten – Gesang und Tanz waren traditionell oft überhaupt nicht oder nur am Rande des hauptsächlichen Geschehens üblich: *Die Mädchen sangen nicht auf den jarmanki (Foma Vasil'ev, *1924, Ivancevo). Sie sangen nichts und tanzten nicht [ne pljasali]. (. . .) Auf den jarmanki tanzten [pljasali] auch die Burschen nicht (Panteleeva, *1908, Kustovo, Ded.). Auf den jarmanki tanzten die Mädchen überhaupt nicht. Das kam dann später erst, nach dem Krieg (Mironova, *1923, Mišino, Porch.). [Sie tanzten] nur auf der Seite (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.).* Wir sehen hier, daß die charakteristischen russischen *pljaski* generell für diese Festlichkeiten untypisch waren.

Einer der schillerndsten Aspekte der sommerlichen Dorffeste der Skobari waren ritualisierte Männerkämpfe, die gewöhnlich nach den Umzügen ausgetragen wurden. Sie sind auf das engste mit der Instrumentalkultur der Region verbunden. Ihr Verhältnis zu der jahrhundertealten Tradition des

russischen Faustkampfes wird in einem gesonderten Abschnitt untersucht (V. 2.4).¹

Für den heutigen Betrachter sind die Gründe nur schwer nachzuvollziehen, aus denen sich die *jarmanki* regelmäßig in ein blutiges Schauspiel verwandelten. Fest steht, daß sie bei allen Exzessen, die sie mit sich bringen konnten, eine merkwürdige Faszination auf die Skobari ausübten, die noch heute in den Schilderungen der Gewährsmänner, mithin auch der Gewährsfrauen, zu spüren ist.

Bei den Kämpfen (*draka* ist eher mit *Prügelei* zu übersetzen) standen sich immer zwei klar abgegrenzte Parteien gegenüber – zumeist aus verschiedenen Dörfern, in größeren Siedlungen auch die Vertreter der verschiedenen Ortsteile. Jede Partei, die jeweils aus etwa zehn bis zwanzig ungefähr gleichaltrigen Mitgliedern bestand, wurde von einem *ataman* angeführt (daß hier die Bezeichnung des Kosakenführers gewählt wurde, kann wohl als eine eigentümliche Form von Abenteuerromantik in der Dorftradition gewertet werden). Es war dies zumeist eine Persönlichkeit, die über genügend Autorität verfügte, um eine Gruppe von Getreuen um sich zu scharen, in anderen Fällen konnte der *ataman* auch gewählt werden. Gewöhnlich waren die organisierten Prügeleien eine Domäne der unverheirateten Jugend, zuweilen nahmen auch jüngere oder ältere Kämpfer daran teil. Vor dem Kampf kam bestimmten ritualisierten Verhaltensweisen eine Signalwirkung zu. Hierzu gehört eine bestimmte Musik – *Pod draku* („Zur

¹ Die traditionellen Männerkämpfe sind im Hinblick auf die überregional nachzuweisende Verbindung mit der Instrumentalmusik und ferner mit dem Tanz bislang kaum untersucht worden. Einige Hinweise aus dem Pskover Gebiet finden sich in einer populär gehaltenen Schrift von Andrej Gruntovskij (1993) über den russischen Faustkampf. Der Verfasser ist selbst aktiver Vertreter einer Revival-Bewegung, die diese Tradition in Form von Schaukämpfen, aber auch als nationale Variante der waffenlosen Selbstverteidigung wiederzubeleben sucht. Es wäre müßig, die teilweise völlig abwegigen Spekulationen in Gruntovskijs Schrift unter Gesichtspunkten ethnologischer Methodik näher zu behandeln; die sozialen und ideologischen Prämissen des russischen Faustkampf-Revivals sind bereits von Junghanns (2003) überzeugend herausgearbeitet worden. Gleichwohl beruhen einige Überlegungen Gruntovskijs auf Feldbeobachtungen, auf die im Einzelfall verwiesen werden kann. Es sei an dieser Stelle auch nicht verschwiegen, daß ich die ersten Eindrücke von den Kampfbräuchen und den mit ihnen verbundenen Männertänzen einer Darbietung des von Gruntovskij geleiteten Ensembles im November 1994 in St. Petersburg verdanke.

Prügelei“) – mit speziellen Kurzliedern (*pesni* oder *pripevki*) sowie ein besonderer Tanz (*lomanie*), meistens zur Ziehharmonika:

*Man bestellte¹ (. . .) Pod draku, wie man das nannte, es ist etwas lustiger – daß irgendwie absichtlich eine Seite angestachelt werden will, um (. . .) die Gegner zu einer Prügelei zu provozieren (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

*Wenn du die spielst [die Kolotuška], dann geht sofort eine Schlägerei los (Bystrov, *1931, Ščerbakovo, Ostr.).*

*Sobald die Siroťinka gespielt wird, jagt die Miliz sofort die Leute auseinander (. . .) Es gibt auf jeden Fall eine Prügelei (Griгор'ev, *1924, Ador'e, N-Rž.).*

*Wenn die Sobakovščina gespielt wird, dann weißt du schon, daß irgendwo eine Prügelei ist. Jemand hat Lust bekommen, sich zu prügeln (Evdokija Stepanova, *1926, Sysoevo, Ded.).*

*Und der Harmonikaspieler gibt ihnen, wie man sagt, Kampfesmut [chrabrost'] (Il'in, *1931, Blanty, Ostr.).*

Wir sehen, daß die Wirkung der Instrumentalmusik in erster Linie darauf abzielte, die eigene Partei in eine übermütige Stimmung zu versetzen. Die Kurzlieder dagegen sollten durch ihre Texte vor allem die Gegenseite herausfordern.

*Man geht über den Festplatz, der eine geht mit der Harmonika und singt Lieder, und der andere geht mit der Harmonika und singt Lieder, und so treffen sie sich dann, anstachelnde Lieder, einer vor dem anderen, irgendwie stacheln sie sich gegenseitig an, (. . .) über die Prügelei sangen sie immerfort Lieder (Panteleeva, *1908, Kustovo, Ded.).*

Untrennbar verbunden mit den ritualisierten Prügeleien ist in der Pskover Region schließlich eine besondere Art des Männertanzes (*lomanie*). Auch wenn über diesen bislang leider keine Beschreibungen oder ethnochoreolo-

¹ *Zakazyvat' igru* ist ein überregional verbreiteter Ausdruck für die Aufforderung an einen Musiker, ein bestimmtes Stück zu spielen.

gischen Untersuchungen vorliegen, so läßt sich doch sagen, daß der Tanz zu der charakteristischen russischen *pljaska* deutliche Unterschiede aufweist, was sich in Bewegungsverlauf, Gestus, Terminologie, Funktion sowie in der ästhetischen Konzeption äußert. In einer der wenigen Arbeiten zum russischen Volkstanz wird die *pljaska* auf folgende Weise charakterisiert: „Schnelligkeit des Tanztempos, Leichtigkeit (. . .), entschlossene Bewegungen der Arme und des Oberkörpers, hoch erhobener Kopf, wirbelnde Bewegungen, blitzartige Hocksprünge [*prisjadki*] feingestaltete Wirbel [*drobuški*, also im Sinne von „Trommelwirbel“] (. . .) und originelle Wechsel der Figuren“ (Golejzovskij 1964: 265). In diesem Zusammenhang sind auch die Schlüsselbegriffe aus der nordweißrussischen Volksterminologie von großer Bedeutung, die sich in vielem auf die russische Tanztradition übertragen lassen dürften. Ein guter Tänzer beherrscht seine Kunst prägnant (*otčëtlivo*), scharf (*rezko*), mit Wendigkeit (*vërtost'*) und Vitalität (*živnost'*; alle Zitate: Romodin/Romodina 1991: 78).

Vergleichen wir hiermit das *lomanie* der Skobari, wie es sich in den Darbietungen unserer Gewährsleute (Abb. 28–43) und in ihren überaus anschaulichen Beschreibungen darstellt, so springt sein mithin *betont unästhetischer* Charakter ins Auge. Die Bewegungen sind teils extrem diskoordiniert, bald krampfhaft-ruckartig, bald schwerfällig und geradezu plump. Der Oberkörper ist oft nach vorne gebeugt; schlenkernde Arme, das Zucken der Schultern und Ellenbogen verstärken das groteske Erscheinungsbild des Tänzers, zu dem noch stark verfremdete Ausrufe hinzukommen können. Typisch sind auch Sprünge, die mit beiden Beinen gleichzeitig ausgeführt werden (Abb. 39–43). Der Tanzrhythmus verläuft zumeist in Viertelwerten, ganz im Gegensatz zu der virtuosen Rhythmik der *pljaska*, deren Reiz in der originellen Kombination von Achteln und Sechzehnteln besteht. Einige von Konstantin Rybkin (*1930) aus Slavkoviči demonstrierten Sequenzen des Kampftanzes ließen jedoch auch Elemente der *pljaska* erkennen.

Ein häufig wiederkehrendes Bewegungsmotiv ist das Berühren des Bodens mit der Hand sowie das Schlagen auf diesen mit einem Stock (Abb. 31–33) oder mit der eigenen Jacke (Abb. 36–37); auch wurden Messer als Tanzgeräte verwendet (Abb. 30). Im Dorf Sysoevo (Kreis Dedoviči) konnten wir beobachten, wie alte Frauen, die an der Bushaltestelle auf das Lebensmittelauto warteten, unvermittelt mit ihren Einkaufsnetzen auf den Boden zu schlagen begannen, sobald der Harmonikaspieler nur einige Takte der *Sobakovščina* anspielte (Abb. 38). Die ständige Hinwendung zum

Erdboden könnte auf einen ursprünglich magisch-rituellen Funktionszusammenhang dieser Tänze verweisen, der den Traditionsträgern heute nicht mehr bewußt ist. Fest steht gleichwohl, daß diese Bewegungen als zentrales Element aufgefaßt werden: *Die Harmonika spielt, Burschen und Mädchen beugen sich, tanzen [lomajutsja] (. . .) Sie beugten sich bis zur Erde!* (Ryb-kina, *1930, Slavkoviči, Porsch.; die nur selten belegte Teilnahme von Frauen an diesen Tänzen ist eine relativ junge Erscheinung). Das Wortpaar *lomat'sja – gibat'sja* (sich beugen) kommt in den Beschreibungen unserer Gewährsleute sowie in Liedtexten ausgesprochen häufig vor. Weitere besonders expressive Gesten sind das demonstrative Abstreifen der Jacke (Abb. 34) oder des Jacketts und auch das Zücken eines Messers als Drohgebärde. Wir werden noch sehen, daß solche Waffen auf den *jarmanki* nicht nur als Tanzgeräte zum Einsatz kommen konnten.

Die nachfolgende zusammenfassende Erklärung des Terminus *lomanie* aus der Kartei des POS bezeugt ein Zusammenspiel von tänzerischen und anderen Ausdrucksmitteln.

Sich auf besondere Art benehmen, unangemessen, auf einem Volksfest [*guljanie*], sich ohne Grund produzieren, unangebrachte Worte sprechen, unnatürliche Bewegungen ausführen (POS-K: Stichwort *lomat'sja*).

Eine weitere typische Beschreibung des Tanzes aus dem Kreis Pskov zeigt auch die ungemein suggestive Wirkung der Instrumentalmusik:

Sie singen Lieder, drehen sich um sich selbst, schlagen auf die Erde mit Ki..., nein nicht mit Kitteln, sondern mit Jacketts. Also sie tanzen [lomajutsja], wie man sagt, sie fahren aus der Haut, einer vor dem anderen. So kommen alle in Fahrt, da kannst du nicht mehr sitzen bleiben [lacht]. Die Beine selbst drängen sich auf (Nina Jakovlevna [Familiennamen nicht bekannt], *1922, Karamyšev, Psk.). *Besonders wenn es ein guter Harmonikaspieler ist (eine Nachbarin). Sie winken, springen in die Höhe, einen halben Meter hoch kann einer da springen* (Nina Jakovlevna).

Das diskoordinierte Bewegungsverhalten wird in folgenden Beschreibungen deutlich:

*Er [der Tänzer] ist nicht betrunken, sondern er zeigt sich den Leuten als Betrunkener (Egorov, *1908, Pogorelka, Porch.).*

*Er ist nicht so sehr angetrunken, als er sich wie ein Betrunkener darstellt. Und er springt dazu (Ivanov, *1922, Kapustino, Ded.).*

Der Vergleich des Tänzers mit einem Betrunkenen macht deutlich, daß es sich bei dem *lomanie* nicht um eine Tanz handeln kann, dessen eigentümliche Ästhetik der externen Beobachtung verschlossen bliebe; vielmehr ist er auf die demonstrative Mißachtung jeglicher ästhetischer Normen ausgerichtet.¹ Dies zeigt sich auch daran, daß einige Gewährsfrauen die Bezeichnung *lomat'sja* zur Charakterisierung der in modernen Diskotheken gängigen Tanzpraxis gebrauchen, die von der älteren Generation des Dorfes durchweg als vollkommen phantasielos und stümperhaft empfunden wird: *Ach, ich mag es nicht, wie die Leute heutzutage tanzen – sie verrenken sich [lomajutsja] und das war's dann!* (POS-K: Stichwort: *lomat'sja*, N-Sok., 1973). In diesem Zusammenhang ist auch auf die durchweg negative Prägung zu verweisen, die der Semantik des Wortfeldes *lomat'sja* im Russischen, und auch in den Pskover Mundarten (POS-K) eigen ist. Die wichtigsten Einzelbedeutungen sind: *sich brechen, sich verrenken, sich abrackern, sich dumm anstellen, sich in unangemessener Weise zieren* usf. In der Volksterminologie spiegelt sich nicht zuletzt auch die Abgrenzung des *lomanie* zur *pljaska* wieder. Nur äußerst selten wird *pljasat'* auf die beschriebenen Männertänze bezogen. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn die Skobari auf Bitten des Feldforschers den Terminus *lomanie* erläutern, den sie dann freilich zu umschreiben suchen. Die feststehende Bezeichnung des Formtyps *Pod pljasku* dagegen wurde im Zusammenhang mit dem *lomanie* kein einziges Mal verwendet.

Während Instrumentalmusik und Kurzlieder dem Ansporn der eigenen Partei dienen – und die Liedtexte zudem auf eine provokative Herabsetzung des Gegners abzielen –, so besteht die zentrale Funktion des Tanzes vor

¹ Auf keinen Fall darf der Vergleich des Tänzers mit einem Betrunkenen die Pskover Männertänze in die Nähe jener in Rußland verbreiteten parodistischen Tänzen rücken, bei denen unter anderem auch Betrunkene dargestellt werden (Golejzovskij 1964: 273). Ihre intendierte Wirkung ist alles andere als humoristisch, auch kann sich ein parodistischer Tanz wohl kaum zu einer so dominanten Gattung entwickeln, wie es das *lomanie* für die Skobari darstellt.

allem in der Demonstration der eigenen körperlichen Kraft. Gefragt nach der hauptsächlichen Zweckbestimmung des *lomanie*, bezeugen zahlreiche Gewährsleute ein solches ritualisiertes Imponiergehabe:

(. . .) um sich zu prügeln (. . .), mit einer Mannschaft gegen die andere zu gehen, sich hervorzutun, einer vor dem anderen, eine Meute von Halunken [šajka] vor der anderen, wer mutiger ist . . . (Ivanov, *1922, Kapustino, Ded.).

Das flößt Furcht ein: „Seht her, wie stark wir sind!“ (Mironova, *1923, Mišino, Porch.).

Entweder aus Angeberei oder um zu zeigen, daß wir stark sind (Efremova, *1919, Grivy, Ostr.).

(. . .) zu zeigen, daß man jemandem eins überziehen will . . . dann wird es schon sicher eine Prügelei geben, sonst geht man eben ruhig zusammen und singt Lieder (Bystrov, *1931, Ščerbakovo, Ostr.).

Nur sehr wenige Zeugnisse belegen, daß dieser Tanz ohne die Absicht einer Auseinandersetzung, zur reinen Unterhaltung praktiziert wurde. Häufig wird von einem allmählichen Übergang vom Tanz zur Prügelei berichtet, bei dem unter anderem scheinbar zufällige Rempeleien bewußt hochgespielt wurden. So offensichtlich die Lust an einem gegenseitigen Kräfte-messen auf beiden Seiten auch sein mochte, es mußte immer ein Vorwand gefunden werden:

Nun, sie wollen sich ein wenig prügeln. Und so reizen sie sich gegenseitig. Sie fangen sie an, diese Musik zu spielen, und sie fangen an zu tanzen [lomat'sja], zu springen [skakat'], so lange, bis die Prügelei beginnt (Elena Ignat'eva, *1919, Ivancevo, Ded.).

Sagen wir, du hast fünf Leute und ich habe fünf Leute, und einer vor dem anderen . . . Lied für Lied, so langsam kommen wir in Fahrt, einer vor dem anderen – alles im Guten. Na, und dann gibt irgendwer einem etwas leicht auf die Nase – „aha!“ Dann trittst du schon für den ein, ich beispielsweise für den (. . .). Da haben wir schon die Katastrophe [lacht]. (Rybkin, *1930, Slavkoviči, Porch.) *So mir nichts, dir nichts prügelt man sich ja nicht* (Rybkina, *1930, Slavkoviči, Porch.).

Da blicken schon 18 Augen drein – „Irgendwelche Unbekannten sind gekommen, aha.“ (. . .) Aber dann geht eine Unterhaltung nach der anderen, alles im Guten. Aber wenn du da ein bißchen frech kommst . . . oder die kommen frech – „So Jungs, es reicht! [Klatscht in die Hände] Jetzt räumen wir auf!“ (. . .) Wir haben ja keine Lust, selber anzufangen (Rybkin).

Die primäre Funktion des *lomanie* – physische Kraft zu demonstrieren – steht in merkwürdigem Gegensatz zu der tatsächlichen körperlichen Verausgabung, die bei der virtuosen *pljaska* schon wegen des schnelleren Schrittrhythmus weit größer ist. Es kommt offenbar mehr auf die Wirkung der wuchtigen Bewegungen an als auf den tatsächlichen Energieaufwand. Einiges deutet darauf hin, daß dem Tanz auch eine gewisse erotische Dimension eigen ist. Der Moskauer Volkskundler Igor' Morozov (1995: 54), der den Kampftanz im Gebiet Vologda beobachtet hat, deutet in diesem Sinne den Umstand, daß die ritualisierten Ausrufe (*chorkan'e*) der Tänzenden einer noch stärkeren Tabuisierung unterliegen als der „gewöhnliche“ *mat* der russischen Vulgärsprache. Das für den Außenstehenden mithin befremdlich wirkende Nebeneinander von roher Gewalteinwirkung und erotischem Erleben wird auch in folgender *pripevka* deutlich:

Dajte, dajte polomat'sja,	Laßt mich, laßt mich tanzen,
Dajte travušku pomjat'.	Laßt mich das Gras zertreten.
Dajte prežnjuju zabavu	Laßt mich meine frühere Freude
Chot' razok pocelovat'.	wenigstens noch einmal küssen.

(Leonov, *1927, Chudarëvo, Porsch.)

Das zertretene Gras ist ein häufiges Motiv in Hochzeitsliedern und un schwer als verhüllende Darstellung der Defloration zu erkennen. Die Assoziation von destruktiven und sexuellen Handlungen hat offensichtlich magisch-rituelle Wurzeln. Man sollte sich hüten, sie nur als derben Humor mißzuverstehen. Der Text stammt im übrigen von einem Gewährsmann, den ich als einen überaus sanftmütigen und zurückhaltenden Menschen erlebt habe und der nicht die geringste Neigung zu Kraftausdrücken und Zoten hegt.

Mitunter konnten diese Männertänze auch eine nicht geringe Wirkung auf das andere Geschlecht ausüben:

Frage: Und war es für die Mädchen auch interessant, wenn man tanzte [*lomalis*'], oder haben sie nicht so sehr darauf geachtet?

M. P.: *Wie?? Die kommen an wie die Fische in die Reuse, um zu sehen, wer hier wie sich zeigt! Was glaubst denn du? Und wenn dann die Prügelei losgeht – die laufen nicht weg, sondern schauen zu* (Prokof'ev, *1930, Platanovo, Porch.).

In dem benachbarten Dorf Gora, in dem wir eine Zusammenkunft anberaumt hatten, zu der sich hauptsächlich ältere Frauen sowie Musiker unterschiedlichen Alters einfanden, konnten wir uns selbst von der Wirkungskraft des Tanzes überzeugen. Nach einer längeren Folge von Liedern und Tänzen unterschiedlicher Intensität zeigte Pavel (Familiennamen unbekannt) auf unsere Bitte das *lomanie*, das im wesentlichen aus Sprüngen mit beiden Beinen gleichzeitig in leicht gebeugter Haltung bestand (Abb. 41–43.), wobei der Tanz von rhythmischem Stöhnen begleitet wurde. Die Gesichtszüge des Tänzers waren stark gelockert, der Unterkiefer hing mithin herab. Vom ersten Moment an zog Pavel mit diesem Tanzverhalten die ungeteilte Aufmerksamkeit der anwesenden Frauen auf sich, die ihrerseits durch Gesten und Ausrufe überaus heftig auf das Schauspiel reagierten.

Der eigentliche Verlauf der durch Instrumentalmusik, Gesang und Tanz emotional vorbereiteten Kämpfe konnte sich äußerst unterschiedlich gestalten. In früheren Zeiten wirkten, wie noch zu zeigen sein wird, die strengen Fairnessgebote des „klassischen“ Faustkampfes nach wie die unbedingte Waffenlosigkeit; später dagegen muß eine zum Teil extreme Brutalisierung der Kämpfe verzeichnet werden, die bis zum Totschlag reichen konnte. Wenn in zahllosen *pripevki* ein schreckenerregendes Arsenal aus Messern, Ziegelsteinen, Bleigewichten, Äxten und sogar aus Handfeuerwaffen auftaucht, so ist dies durchaus nicht immer nur als eine hyperbolische Darstellung der eigenen Kampfbereitschaft zu verstehen, die mit der Realität nichts zu tun hätte. Es mag sein, daß diese Waffen häufig nur dem eigenen Imponiergehabe dienten, so wie wir es aus den Waffentänzen der unterschiedlichsten Kulturen kennen und wie auch die Skobari sehr häufig

Stöcke, aber auch Messer als Tanzgeräte benutzten. Nichtsdestoweniger wird immer wieder von ihrer tatsächlichen Anwendung auf den *jarmanki* berichtet. Welches Ausmaß diese annehmen konnte, ist schwer nachzuprüfen. Es muß einleuchten, daß eine allzu detaillierte Befragung zu diesem wenig erfreulichen Thema dem ausländischen Feldforscher, dem deutschen zumal, nicht gut anstünde. Von sich aus berichten die Gewährsleute gleichwohl von äußerst aggressiven Verhaltensweisen:

*Sie gehen und tanzen [pljašut] den ganzen Weg entlang (. . .). Alle außer dem Harmonikaspieler, aber auch der geht ein bißchen im Takt mit [pripljasyvaet] und singt solche . . . also častuški wurden gesungen, um sich anzustacheln, um sich gegenseitig anzustacheln (. . .). Und dann gehen sie auf einander los – der eine mit einer Flasche, der andere mit einem Stein, der andere mit einem Messer (Kuznecov, *1939, Travino, Porch.).*

*Zuerst mit den Stöcken auf die Erde, dann jemandem über den Kopf (Danilov, *1918, Jaškovo, Pyt.).*

*Sie haben sogar Leute totgeschlagen auf den jarmanki (Elena Ignat'eva, *1919, Ivancevo).*

Fragen nach möglichen, der Faustkampftradition entlehnten Fairnessregeln werden zuweilen mit beißendem Sarkasmus quittiert:

*In Ador'e, wißt ihr, wie die sich da geschlagen haben? Einer steckt ein Beil oder eine Sense auf eine lange Stange – da hast du deine Regeln! (Evgenija Michajlovna Ivanova, *1928, Kapustino, Ded.).*

Weitgehend eingehalten wurde jedoch eine verbreitete Übereinkunft, nach der die Person des Musikers bei den Kämpfen unantastbar ist (vgl. auch Romodin/Romodina 1989; Morozov 1995). Das gleiche gilt vermutlich auch für die Schonung eines am Boden liegenden Beteiligten.¹

¹ Die entsprechende Faustkampffregel *Ležaščego ne bit'* („Den Liegenden nicht schlagen“) hat sich als Sprichwort erhalten – in dem Sinne, daß, wer in einer schlimmen Lage sich befindet, von Vorwürfen verschont werden sollte.

Ogleich der Ablauf der Kämpfe zum Teil den Charakter eines kollektiven Rituals hat, wurden bei diesen oft auch handfeste Rivalitäten ausgetragen oder persönliche Rechnungen beglichen. Hierin liegt ein entscheidender Gegensatz zum Ethos des Faustkämpfers, dem eine aggressive Haltung gegenüber dem Gegner verboten ist (s. Abschnitt V. 2.4).

Allem Anschein nach war die Brutalisierung der traditionellen Männerkämpfe kein gleichförmig verlaufender Prozeß, sondern vollzog sich schubartig, insbesondere in Kriegs- und Nachkriegszeiten, die für eine sittliche Verwilderung besonders anfällig sind:

[Im Zusammenhang mit Fragen nach Relikten des Faustkampfes]
*Zu meiner Zeit war schon Bürgerkrieg, man beschaffte sich Messer (Firsov, *1910, Žgilëvo, Porch).*

*Nur mit den Fäusten schlug man sich (. . .). Wirklich boshafte Leute waren kaum dabei (. . .). Nach dem Krieg wurde es schlimmer (Smirnov, *1928, Slavkoviči, Porch.).*

*Es gab bei uns so einen Fall – zwei Burschen, einer hat so ein deutsches Bajonett (. . .), der andere mit einem Beil . . . und sie gehen über den Festplatz, die ganze jarmanka ist schockiert. Das war schon nach dem Krieg (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

*Mit den Fäusten, das war (. . .) ganz selten, daß man sich mit den Fäusten geprügelt hat, das, kann man sagen, war wie zum Spaß. [Frage: Aber haben Sie das noch gesehen?] Nein, was ich mitbekommen habe, da hat man sich schon mit Messern geschlagen (. . .), mit Zaunpfählen (Prokof'ev, *1930, Platanovo, Porch.).*

Das Ziel des Kampfes bestand darin, die gegnerische Partei zu vertreiben und sie so von der weiteren Teilnahme an dem Fest auszuschließen. Die Angehörigen der besiegten Partei verließen entweder das Dorf, oder sie zogen sich, im Falle einer „Heimniederlage“, in ihre Häuser zurück, in jedem Falle mußten sie den Siegern das Feld überlassen, insbesondere im Hinblick auf den anschließenden Tanzabend.

Wissen Sie, warum man sich geprügelt hat? Früher prügelte man sich nicht einfach so, einer gegen den anderen, sondern gewöhnlich (. . .) gingen zwei Gruppen gegeneinander. (. . .) Dort [in der

Sobakovščina – einer Gegend im Bezirk Požerevicy, Ded.] *sammeln sie sich aus der ganzen Umgebung und gehen, sagen wir, in die Naverščina oder in die Vladimirschina, um sich zu prügeln, und dann geht es schon Mannschaft gegen Mannschaft. Heute hat zum Beispiel auf der jarmanka die Sobakovščina die aus Naverež'e verprügelt, aber wenn die nächste jarmanka zusammenkommt, machen sie sich noch stärker und prügeln sich so lange, bis jemand von der jarmanka wegrennen muß. Die rennen weg, und die anderen feiern dann danach, was das Zeug hält* (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).

Die Besiegten rennen fort, sie feiern dann schon nicht mehr, und man versöhnt sich nicht (Prokof'ev, *1930, Platanovo, Porch.).

Ganz offensichtlich war auch ein hohes individuelles Prestige mit der siegreichen Teilnahme an diesen Kämpfen verbunden. Ein Musiker aus dem Kreis Porchov berichtete mit sichtlichem Stolz davon, daß er sechsmal nach einer *jarmanka* Messerstiche davongetragen habe. Ein anderer aus dem Kreis Ostrov antwortete auf die Frage, ob er seinerzeit selbst an den Kämpfen teilgenommen habe: *Ich war die Nummer eins unter den Burschen* (*pervyj paren'* meint vor allem die Beliebtheit beim anderen Geschlecht). Hieraus wird die Verbindung der Kampfbräuche mit dem traditionellen Männlichkeitsideal deutlich, wovon auch das folgende Zitat zeugt: *Wir haben uns früher, Gott weiß wie, geschlagen; die heutige Jugend taugt dagegen zu überhaupt nichts!* (Kuznecov *1939, Travino, Porch.) Wenn gleich dieser Musiker selbst nicht aktiv an den Kämpfen teilnahm, so gesteht er ihnen offenbar doch eine nützliche „erzieherische“ Funktion zu.

Wie zahlreiche traditionelle Institutionen der Dorfgemeinschaft waren auch die *jarmanki* in sowjetischer Zeit einem ständigen propagandistischen Druck ausgesetzt. Generelle Verbote sind vor allem aus den fünfziger Jahren bekannt. Die Motivationen für diese repressiven Maßnahmen entsprechen den unterschiedlichen Bestandteilen der Dorffeste. Ein zentraler Beweggrund waren die gerade unter Chruščev wieder forcierten antireligiösen Kampagnen: *Hier hat man uns verboten, an Gott zu glauben, und das sind Betfeste* [*bogomol'nye prazdniki*] (Evdokija Fedorovna Ivanova, *1913, Grivy, Ostr). Darüber hinaus wurde staatlicherseits eine extreme Einschränkung arbeitsfreier Tage durchgesetzt. Sehr deutlich ist auch das Bestreben, traditionelle Feste durch von oben organisierte oder zumindest

kontrollierbare Zusammenkünfte zu ersetzen: *Die jarmanki hat die Miliz auseinandergelacht, sie sagten: „Geht in den Klub!“* (Božankov, *1929, Voroncovo, Ostr.). *Und die jungen Leute wurden von der Miliz auseinandergelacht; man begann die Klubs zu bauen. Sie sagten: „Ihr dürft nicht mehr diese jarmanki machen, sondern geht in den Klub.“* (Jakovlev, *1925, Cvigozovo, Porch.) Neben diesen ideologisch motivierten Verboten muß freilich auch ein berechtigtes staatliches Interesse an einer Unterbindung der oben geschilderten Exzesse in Rechnung gestellt werden.

III. 3.2 Tanzabende

Tanzabende (*guljanki, večěrki, večera*) wurden von der unverheirateten Dorfjugend außerhalb der Fastenzeiten an jedem Wochenende abgehalten. Im Sommer fanden sie im Freien statt, im Winter in einer geräumigen Stube, welche hierfür eigens angemietet wurde. Es trafen sich entweder nur die jungen Leute *eines* Dorfes, oder es wurden die Altersgenossen der benachbarten Dörfer eingeladen, wofür man diesen oft schriftliche Ankündigungen zukommen ließ. Es sind vor allem die winterlichen Zusammenkünfte, die den Gewährsleuten in Erinnerung geblieben sind. Im Gegensatz zu den *jarmanki*, die immer ein starkes öffentliches Interesse auf sich zogen, war die Jugend hier – wie auch bei den Spinnabenden – weitgehend unter sich, wodurch andere Verhaltenskonventionen vorherrschten, die sich auch auf das Repertoire auswirkten. Hier konnten etwa junge Frauen zumeist singen und tanzen, ohne in irgendeiner Weise Anstoß zu erregen.

Auf den mithin komplizierten Ablauf der Tanzabende und das außergewöhnlich breite Repertoire von Spielen, Tänzern und anderen Vergnügungen kann an dieser Stelle nicht im einzelnen eingegangen werden. Als einer ihrer Hauptbestandteile können jedoch improvisierte Einzeltänze oder lose Paartänze (*pljaski*)¹ genannt werden (Abb. 69–72, 80f.). Letztere wurden häufig von zwei Frauen getanzt, die sowohl in dem mithin recht exaltierten Tanz als auch durch den improvisierten Austausch von *pripevki* in einen spannungsreichen Dialog traten. Die Liedtexte selbst entstammten zwar nur

¹ Die *pljaska* wurde schon von Adam Olearius als russische Besonderheit beschrieben. Walter Salmen (1973: 178) weist jedoch darauf hin, daß ähnliche Einzeltänze im 17. Jahrhundert auch in Deutschland noch vorkamen.

selten oder nie einer spontanen Neuschöpfung, sie standen jedoch häufig zueinander oder auch zu einer den Anwesenden bekannten realen Begebenheit oder Situation in Bezug.

Einiges spricht dafür, daß für den Frauentanz im Pskover Gebiet (wie auch in Nordrußland) in früheren Zeiten ein sehr moderates Bewegungsverhalten charakteristisch war. Mechnecov führt auf der der Musik der *pljaska* gewidmeten Schallplatte hierzu Zitate von Gewährsleuten an:

Unsere Großmutter sagte: „Ich tanzte [pljasala] diese ‚Toptucha‘ – man konnte mir ein Glas auf den Kopf stellen“ (Mechnecov 1987b).

Das Mädchen geht wie auf einer Saite, sie geht und rührt sich nicht (ebd.).

Lobkova charakterisiert diese traditionellen Frauentänze, die sie auf Erntetänze zurückführt, folgendermaßen:

Ein enger Schritt [*melkij pristavnoj šag*] bei fast unbeweglichem Oberkörper ist eines der typischsten Merkmale der *pljaska* der Frauen und, wie die Feldforschungsmaterialien zeigen, die einzig mögliche Form des Mädchentanzes bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (Lobkova 2000: 86).

Von unseren Gewährsleuten ist ein Tanz, der den Beschreibungen Mechnecovs und Lobkovas nahekommt, nur einmalig dokumentiert. Es ist die *Rešeticha* aus dem Kreis Novoržev (Abb. 73f., s. Abschnitt III. 6.1.2.3). Expressivere Formen des Frauentanzes konnten mithin als anstößig angesehen werden:

*Früher galt es als Schande, wenn ein Mädchen hervortrat, um die Barynja zu tanzen [pljasat'] (Evdokija Mironova, *1923, Mišino, Porch.).*

Wie Lobkova bemerkt, war in bestimmten ritualisierten Situationen auch in früheren Zeiten ein freizügiges Tanzverhalten der Frauen möglich:

Bei gemeinsamer Ausführung konnte die *pljaska* nach einigen Beschreibungen einen übermütigen Charakter annehmen und durch Entblößungen und das Singen ‚unzüchtiger Lieder‘ begleitet werden (Lobkova, ebd.).

Solistische Männertänze oder Wettstreit-Tänze spielten in dem untersuchten Gebiet bei weitem nicht die Rolle, die ihnen in anderen Regionaltraditionen zukam, was sich auch in dem eingeschränkten Stellenwert der *pljaska*-Stücke im instrumentalen Repertoire niederschlägt. Eine Erklärung hierfür ist in der dominierenden Funktion des *lomanie* zu suchen, die alle anderen Formen des Männertanzes in den Schatten stellt.

Außer den traditionellen *pljaski* kamen auf den Tanzabenden spätestens seit den vierziger Jahren auch Mode- und Gesellschaftstänze städtischen Ursprungs (*tancy*) in Gebrauch. Diese waren nicht in dem Maße wie die Einzeltänze auf die Wirkung nach außen ausgerichtet, weswegen eine größere Zahl von Paaren gleichzeitig auftreten konnte. Auch das gemeinsame Erleben der Tanzenden rückt bei den *tancy*, die ja auch eine Berührung des Partners erlauben, stärker in den Vordergrund. Aber auch auf dieses Moment der Intimität konnte sich der Reiz der neuen Tanzformen nicht beschränken. Anders wäre es schwerlich erklärbar, daß etwa zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, als die Mehrzahl der Männer an die Front abberufen worden war, auch Frauenpaartänze weite Verbreitung fanden. Die ästhetische Bedeutung der *tancy* unterstreichen auch unsere Gewährsleute, wenn sie diese ausgesprochen differenzierten Tanzformen den in ihren Augen einförmigen Tänzen der heutigen Jugend gegenüberstellen (vgl. auch das Zitat aus POS-K auf S. 98).

Wie stark das Bedürfnis der Dorfjugend nach den Tanzabenden war, zeigen die Schilderungen des Balalaikaspielers Aleksej Leonov, der bezeugt, daß auch in den schlimmsten Kriegszeiten diese Praxis aufrechterhalten wurde, selbst dann, wenn die Teilnahme an den Zusammenkünften zu einem lebensgefährlichen Unterfangen wurde:

*Ich war noch klein damals . . . alles war niedergebrannt worden, wir lebten in Unterständen, in den Unterständen kam die Jugend zusammen (. . .), selbst da feierten sie. Es war Krieg, der Krieg war schrecklich . . . hier gab es eine wahnsinnig starke Partisanenbewegung. Die Deutschen konnten in jedem Moment auftauchen. Die Jugend kam vom Tanzabend zurück und geriet in deutsche Hinterhalte. Junge Männer haben sie umgebracht (. . .), auch Mädchen haben sie umgebracht (. . .), und trotzdem war die Jugend nicht ruhigzukriegen, trotzdem gingen sie feiern (Aleksej Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

Angesichts dieser nahezu fanatischen Begeisterung fällt es schwer, zu glauben, daß rund zwei Jahrzehnte später die Tradition der Tanzabende allmählich oft von selbst aufgegeben wurde. Ihr Ende steht im Zusammenhang mit der allgemeinen Landflucht zu Beginn der sechziger Jahre. Auch die zunehmende Verbreitung von Radio und Fernsehen senkte die Attraktivität der Jugendzusammenkünfte. Eine ernstzunehmende Konkurrenz erwuchs den selbstorganisierten Tanzabenden auch durch die staatlichen „Klubs“ und Kulturhäuser, in denen häufig jedoch eine massive Einflußnahme auf das musikalische, textliche und tänzerische Repertoire stattfand:

*Im Jahr 1960 erlaubte man nicht einmal mehr diese Tanzabende [guljanki] (. . .). In Machnovka war ein Klub, aber, wissen Sie, da gab es irgendwie nur Tänze [tancy], Tänze und nochmal Tänze (. . .), und dann eben solche kultivierten Tänze, aber die Jugend wollte lieber so etwas Ungezügelteres, Freies, daß sie častuški singen konnten, welche sie wollten und tanzen [pljasat'] wie sie Lust hatten, (. . .) es mußten sogar die Leute Strafe zahlen, die eine Tanzgesellschaft in die Stube ließen (Aleksej Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

Wie wir sehen, führte die Propaganda für die sozialistische „Massenkultur“ mancherorts auch zu direkten Verboten von eigenständigen Zusammenkünften der Dorfjugend.

III. 3.3 Spinnabende

In der Zeit zwischen dem Ende der Feldarbeiten und der Fastnacht wurden an jedem Werktag Zusammenkünfte anberaumt, bei denen sich die Mädchen und jungen Frauen nach Altersgruppen getrennt zu gemeinsamen Handarbeiten, hauptsächlich Spinnarbeiten, trafen. Diese *posidelki* (von <posidet'> – <[zusammen-]sitzen> oder *suprjadki* (von <prjast'> – <spinnen>), zu denen im Verlauf des Abends zumeist auch männliche Jugendliche stießen, erfüllten zum einen eine wirtschaftliche Funktion, da Textilerzeugnisse traditionell einen bedeutenden Reichtum darstellten (nicht zuletzt als Mitgift); zum anderen waren sie gewissermaßen eine Institution der Selbsterziehung der Jugend im Hinblick auf die Ausbildung unterschiedlichen sozialen Rollenverhaltens, insbesondere auch auf die Einübung rituell bedeutsamer Fähigkeiten. Die überaus komplizierten Verhaltensnormen,

die diese Zusammenkünfte prägten, sind in jüngerer Zeit wieder stärker in das Blickfeld der Forschung geraten (Bernštam 1988: 237–248), wobei auch der Aspekt der Annäherung der Geschlechter wieder mehr betont worden ist, der in der sowjetischen Volkskunde zumeist umgangen wurde. Aus ethnomusikologischer Sicht ist besonders hervorzuheben, daß die *posidelki* als der „Mittelpunkt des geistigen Lebens der Dorfjugend“ (Romodina 1990: 50) nicht nur eine Gelegenheit zur musikalischen und tänzerischen Unterhaltung darstellten, sondern daß sie auf vielfältigste Weise die Herausbildung der individuellen Künstlerpersönlichkeit begünstigten (Romodina 1990).

Im Pskover Gebiet – und nicht nur hier – war die musikalische Gestaltung der *suprjadki* im ganzen dem Arbeitsprozeß untergeordnet. Es überwogen eher ruhigere Lieder und Instrumentalformen in gemächlichem Tempo. Tänze (*pljaski* oder *tancy*) waren nur zur zeitweiligen Auflockerung des Arbeitsablaufs oder nach dessen Abschluß üblich, sie gehörten jedoch nicht zum unverzichtbaren Programm. Die entspannte Atmosphäre ließ auch solche Instrumente, die der Harmonika an Klangstärke unterlegen waren, wie Balalaika oder Gusli voll zur Geltung kommen. Ausgesprochen typisch für die Spinnabende waren Frauenlieder lyrischen Charakters, gerade auch als Kurzlieder im Rahmen des lokalen instrumental-vokalen Repertoires.

Wie die Aussagen unserer Gewährsleute bezeugen, war bei den Spinnabenden zuweilen auch die Anwesenheit von Erwachsenen geduldet. Quellen aus früherer Zeit sprechen dagegen für eine strengere Abgrenzung der Generationen, wodurch nicht zuletzt die erstaunlich große sexuelle Freizügigkeit zu erklären ist, die auf diesen Zusammenkünften herrschen konnte. Hierzu ein Zeugnis eines Korrespondenten des Ethnographischen Büros aus Požerevicy:

Erwachsene sind auf den *suprjadki* nicht zugegen, und deswegen treibt die Jugend, was ihr einfällt, auch scheut sich ein Bursche nicht, ein Mädchen unter aller Augen auf das Bett zu schleppen, auf den Ofen, und er liegt dort mit ihr mehrere Stunden, stülpt ihr den Sarafan um und betastet sie, und sie ihn (Kunicyn 1898: 23).

Im Zusammenhang mit den Tanzabenden (in dieser Quelle: *posidelki*) berichtet der Informant an gleicher Stelle folgendes:

Die *posidelki* verläßt man nicht gleichzeitig, sondern pärchenweise; der eine geht nach Hause, der andere schleppt sein Mädchen in die Scheune; überhaupt sind die Sitten in dieser Hinsicht sehr einfach, und schon mit sechzehn Jahren verlieren die Mädchen ihre Unschuld und scheuen sich nicht im geringsten, ihren Freundinnen hiervon zu berichten.

Tat'jana Bernštam hat in ihrer Untersuchung über die Jugend in der traditionellen Dorfgemeinschaft überzeugende Belege dafür angeführt, daß diese sexuelle Freizügigkeit, die teilweise Relikte magisch-ritueller Vorstellungen in sich birgt, nicht als Folge einer moralischen Umorientierung und Desintegration in neuerer Zeit gesehen werden sollte, wie dies Volkskundler im 19. Jahrhunderts häufig annahmen (1988: 242–248).

Die Tradition der *suprjadki* wurde in den meisten Dörfern bereits in den fünfziger Jahren aufgegeben. Die Gründe hierfür sind neben der Landflucht und der Konkurrenz der staatlichen Klubs und Kulturhäuser auch in der verminderten wirtschaftlichen Bedeutung der Heimproduktion zu suchen. Nach der Einführung eines regulären Geldlohns für die Kolchosbauern war die Dorfgemeinschaft nicht mehr auf die Selbstversorgung mit Textilien angewiesen. Auch wurde die handgewebte Kleidung von der Jugend zunehmend als etwas Rückständiges empfunden, was sich ebenso ungünstig auf das Prestige der Spinnabende auswirkte. Über etwaige staatliche Maßnahmen zur Unterbindung dieser Zusammenkünfte ist für das untersuchte Gebiet nichts bekannt.

Der Niedergang der traditionellen Dorfkultur – und damit auch der bäuerlichen Musikpraxis – ist zu einem wesentlichen Teil mit äußeren Einwirkungen wie der stalinistischen Kulturrevolution und der deutschen Okkupation verbunden. Letztlich war es die zielgerichtete Zerstörung des freien Bauerntums, die es dem Dorf unmöglich machte, sich von den Zerstörungen des Krieges wieder zu erholen. Der ungemein harte Druck, den das Kolchossystem auf die Landbevölkerung ausübte, läßt bei manchen Bauern Erinnerungen an die Zeit der Leibeigenschaft wach werden:

*In der Kolchose muß man arbeiten – wie es früher in der alten Zeit mit der barščina [der Gutsherrschaft] war. Da arbeitest du drei Tage für den Herrn und drei für dich selbst zu Hause, aber hier muß man die ganze Zeit in die Kolchose zum Arbeiten gehen (Praskovija Vasil'eva, *1921, Buchary, Porsch.).*

Die „ganze Zeit“ konnte den größten Teil des Jahres hindurch auch sämtliche Sonn- und Feiertage, einschließlich der sowjetischen, umfassen:

*Es gab überhaupt keine freien Tage, außer im Winter. Freie Tage und Urlaub gab es nicht. (. . .) Am Ersten Mai haben wir gearbeitet und sogar am Neunten (Bystrov, *1931, Ščerbakovo, Ostr.).*

Die bescheidenen eigenen Parzellen, die die eigentliche materielle Lebensgrundlage der Bauern darstellten und die trotz ihres verschwindend geringen Anteils an der Gesamtanbaufläche bekanntlich einen bedeutenden Beitrag zur nationalen Lebensmittelversorgung leisteten (und immer noch leisten), mußten außerhalb der regulären Arbeitszeiten bestellt werden: *Um vier Uhr stehst du auf, und erst um 11 Uhr [abends] kommst du nach Hause (ders.). Wir arbeiteten wohl bis um 20 Uhr, um eins kommen wir nach Hause, und schon um drei, vier stehen wir wieder auf. (Aleksandra Leonova, *1930, Chudarëvo, Porch.).*

Bis Ende der fünfziger / Anfang der sechziger Jahre war für die Arbeit in den Kolchosen kein regelmäßiger Geldlohn, sondern lediglich ein Abschlag zum Jahresende vorgesehen, der zumeist in Naturalien, vor allem in Form von Saatgut, ausgezahlt wurde. Die zuletzt zitierte Gewährsfrau etwa antwortete auf die Frage nach der Art der Entlohnung zu jener Zeit mit völligem Unverständnis:

Überhaupt nicht [wurde die Arbeit bezahlt]! Mein Lieber, was für Geld? Am Ende des Jahres bekommen wir so und soviel Gramm Abfall aus Roggen – das ist schon Müll, einige Gramm (. . .) für jeden Arbeitstag.

Unter solchen Umständen konnte schon die Teilnahme an einem Fest harte Konsequenzen nach sich ziehen, wie in dieser *pripevka* beklagt wird:

Chorošo v kolchoze žit' –	Schön ist das Leben in der Kolchose,
Neveselo guljaetsja.	Traurig feiert es sich.
Za vesëloe guljanie	Für ein lustiges Fest
Trudodni srezajutsja.	Werden die Arbeitstage abgezogen.

(Evdokija Mironova, *1923, Mišino, Porch.)

Angesichts solcher Zustände verwundert es nicht, daß große Teile der Dorfbevölkerung, besonders der Jugend, den einzigen Ausweg aus ihrer Lage in einer Übersiedlung in die Stadt sahen. Sobald in den sechziger Jahren die Bauern reguläre Pässe erhielten, die staatliche Leibeigenschaft mit ihrer faktischen Bindung „an die Scholle“ also aufgehoben wurde, setzte eine massive Abwanderung ein, die sich noch heute an Siedlungsdichte und Altersstruktur der Dörfer ablesen läßt.

Neben der durch die allgemeine Perspektivlosigkeit des Lebens im Kolchosdorf hervorgerufenen Landflucht waren es aber auch Veränderungen innerhalb der Dorfgemeinschaft, welche zu einer allmählichen Abkehr von traditionellen Normen und Werten seitens der Dorfjugend führten. Die Elektrifizierung der Dörfer, die Anfang der siebziger Jahre abgeschlossen wurde, ermöglichte eine weite Verbreitung von Radio und Fernsehen, was zweifellos im Interesse der sowjetischen Kulturpolitik lag, die, wie in jeder modernen Diktatur, einen möglichst breiten Zugang der Bevölkerung zu den staatlichen Massenmedien anstrebte. Es ist anzumerken, daß der Radio- und Fernsehkonsum unter der Dorfbevölkerung heutzutage extrem hoch ist, auch wenn das aktuelle TV-Programm meistens mit ironischer Distanz verfolgt wird. Mitunter verweisen jedoch die Musiker selbst auf die ungünstigen Wirkungen der Massenmedien und den Gegensatz zu anspruchsvolleren, traditionellen Formen der Freizeitgestaltung:

*„Wieso soll ich da hingehen, auf diesen Tanzabend, wenn ich den Fernseher einschalten kann?“ (. . .) Deswegen bin ich dagegen [gegen das Fernsehen] (Rybkin, *1930, Slavkoviči, Porph.).*

Oft wird auch die Passivität des Fernsehkonsums der mühevollen schöpferischen Leistung des Musikers gegenübergestellt. Im Zusammenhang mit den kognitiven Anstrengungen, die das Erlernen des Harmonikaspiels mit sich bringt, bemerkte ein Musiker:

*Die Jugend heute – wieso soll sich da einer den Kopf zerbrechen – er liegt auf dem Bett und sieht fern. (Vasil’ev, *1918, Zabor, Bež.)*

Die instrumentale Musikpraxis heute beschränkt sich im allgemeinen auf die private Sphäre des Musikers und auf seine unmittelbare Umgebung, etwa bei Familienfesten. Neuerdings sind gleichwohl auch einige der örtlichen Kulturbeauftragten bestrebt, Auftritte von Dorfmusikern im Rahmen von Festivals oder anderen öffentlichen Anlässen zu ermöglichen.

III. 4 Die Musiker

Traditionell war die Ausübung instrumentaler Musik vor allem eine Domäne der männlichen Dorfjugend. Gleichwohl traten auch Musiker der mittleren und älteren Generation auf Dorffesten in Erscheinung, nicht zuletzt bei häuslichen Zusammenkünften von Freunden und Verwandten. In den dreißiger und vierziger Jahren begannen vermehrt auch junge Frauen Instrumente zu erlernen, wobei die Balalaika an erster Stelle stand – unter unseren Gewährsleuten sind sieben Balalaikaspielderinnen, jedoch nur eine Harmonikaspielderin. In ihrem Wirkungsbereich traten die Musikerinnen jedoch hinter ihren männlichen Altersgenossen zurück. Die Musik war für Frauen eher eine private Freizeitbeschäftigung. Die exponierte Stellung des Musikers auf dem Dorffest und auch beim Tanzabend blieb ihnen verwehrt, dagegen wirkten Balalaikaspielderinnen zuweilen auf den Spinnabenden oder später auch bei der organisierten Laienkunst mit.

Die meisten unserer Gewährsleute waren oder sind in der Landwirtschaft tätig, daneben sind verhältnismäßig stark auch Handwerker sowie ferner Angehörige der „ländlichen Intelligenz“, also etwa Ärzte und Lehrer sowie höhere Verwaltungsangestellte vertreten, die zur Eigenversorgung freilich ebenso ihre kleine Wirtschaft führen. Es scheint, daß in vergangenen Zeiten unter den Musikern nicht wenige Bauern und Handwerker waren, die es zu einigem Wohlstand und Ansehen gebracht hatten.

Vereinzelt wird auch von Musikern berichtet, die zu jenen bemerkenswerten Individualisten gehörten, die sich zeitlebens dem Eintritt in das Kolchossystem erfolgreich widersetzt haben, wie der Balalaika-, Gusli- und Harmonikaspielder Fëdor Timofeevič Timofeev (1897–1978), der als wandernder Handwerker im Kreis Dedoviči bekannt war. Die folgenden Zitate verdeutlichen, wie nahe seine Wertschätzung als Handwerker und als Musiker beieinander stehen.

*Er ist umhergezogen und hat alles repariert, auch Uhren und Töpfe (Nadežda Nilova, *1939, Naverež'e, Ded.).*

Nicht in die Kolchose ist er, nirgendwo ist er hin. (. . .) Er hat gesagt (. . .): „So, in eure Gewalt werde ich mich nicht begeben.“

(. . .)

Er war ein Spezialist. (. . .) Solche alten Männer lassen wir links liegen, verdammt noch mal, Jungs! Solche Leute! Hier – er spielt

euch was. Wer kann so spielen? Niemand! Wer spielt so die Harmonika? Keiner! Da kommt keiner auch nur halbwegs ran (Nilov, *1932, Naverež'e).

Die Vielschichtigkeit und Polyfunktionalität der instrumentalen Musikpraxis bringt es mit sich, daß die einzelnen Musiker sich von ganz unterschiedlichen Motivationen leiten lassen. Unterschiedlich ausgeprägt ist auch die Bedeutung, welche der Musiker seiner Kunst beimißt, und damit auch der innere Antrieb, das eigene künstlerische Niveau zu erhalten und weiterzuentwickeln. Es liegen Welten zwischen einem vierzigjährigen Chromkaspieler, der auf seinem Fabrikinstrument gelegentlich in feuchtfröhlicher Männerrunde *častuški* mit zotigen Texten begleitet, und dem fast achtzigjährigen Bauern Ivan Vasil'ev (Abb. 52) aus dem altgläubigen Dorf Zabor im Kreis Bežanicy, der die Würde und Erhabenheit eines echten Künstlers ausstrahlt, wenn er behutsam seine alte und reich verzierte Tal'janka zur Hand nimmt, um ernst und in sich gekehrt über 15 Minuten lang die *Novorževskaja* zu spielen, und der angibt, immer noch regelmäßig beim alljährlichen Fest zu Ehren des Dorfheiligen mitzuwirken.

Über ein nicht zu vernachlässigendes Motiv für die Wahl und Erlernung eines Instruments sprechen die Musiker selbst bescheidenerweise recht wenig – es ist das außerordentlich hohe individuelle Prestige des jungen Musikers, vor allem des Harmonikaspielers, das dieser bei den Mädchen des Dorfes genoß. Hierzu Pavel Titov (*1926, Sorokino, Ded.):

Hier gab es alles – Balalaika und Harmonika (. . .) viel gab es von diesen, vor allem Balalaikaspieler und Harmonikaspieler; man kann sogar sagen . . . es war die Mehrheit. (. . .) Weil das sehr populär [modno] war. [Es bedeutete] Hochachtung und Ansehen. Es gab solche častuški, über die Harmonikaspieler besonders. Und das Verhältnis der Mädchen zu dem Harmonikaspieler ist ein ganz anderes. Die wurden gerne eingeladen, und gute častuški sang man über sie, über die Harmonikaspieler.

Es scheint, daß das Interesse der jungen Frauen für den Musiker in nicht geringem Maße mit menschlichen Qualitäten im Zusammenhang steht, die sich in seinem Spiel ausdrücken können: Aufmerksamkeit, Einfühlsamkeit, Geschicklichkeit, Einfallsreichtum, Souveränität. Nicht zuletzt wird auch der Besitz einer Harmonika als Zeichen materiellen Wohlstandes eine Rolle gespielt haben.

In der Erinnerung der älteren Musiker nehmen die verschiedenen gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge der Instrumentalmusik einen höheren Stellenwert ein, als dies die heutige Vortragspraxis vermuten läßt. Viele Musiker sprechen weit ausführlicher, bereitwilliger und lebendiger über die verschiedenen Vortragssituationen als über die Erscheinungsformen der Musik selbst. Auch bei der typischen Aufnahmesituation, die nur scheinbar außermusikalische Funktionsbezüge ausschließt, können Sänger und Tänzer in der Vorstellung des Musikers mitwirken. Ein Harmonikaspieler, der sich mit gespanntem Interesse seine eigene Tonaufnahme des *Gorbatogo* anhörte, rief unvermittelt aus: *Ach, wie wären da unsere Leute losgezogen!* So können auch Erinnerungen an vergangene Gemeinschaftserfahrungen wieder aufleben.

Trotz der allgegenwärtigen außermusikalischen Funktionen können wir von einem hohen ästhetischen Eigenwert der Instrumentalmusik für den Musiker und gegebenenfalls für sein Publikum sprechen. Anders wäre es nicht denkbar, daß heute, Jahrzehnte nach dem Verschwinden fast aller für die Dorfgemeinschaft bedeutsamen Vortragsgelegenheiten, immer noch zahlreiche Musiker regelmäßig, oft sogar täglich, zu ihrem Instrument greifen. Es wäre ein Fehler, die Dominanz der ästhetischen Funktion lediglich als eine individuelle Kompensation des Traditionsverlustes zu erklären. Sie hat ihre Wurzeln im Musikverständnis der Vergangenheit. Wenn ein Harmonikaspieler davon berichtet, daß er als angehender Musiker gerne bereit war, die Teilnahme an einem Fest zu verkürzen, um sich neue Höreindrücke praktisch anzueignen (S. 168), so zeigt dies, daß auch in früheren Zeiten das ästhetische Erleben für manchen Musiker eine hohe Priorität hatte und gesellschaftlich bedeutsame Ereignisse primär als eine Gelegenheit zum musikalischen Austausch angesehen und genutzt werden konnten.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die ungewöhnlich große Zahl von Musikern, die bereits vor Jahrhunderten unter den russischen Bauern zu finden war. Jakob Stählin berichtet, „daß nicht leicht ein Haus in Rußland zu finden ist, da nicht ein junger Knecht wäre, der den Mägden sein Stück darauf [auf der Balalaika] vorzuspielen wüßte“ (1770: 68). Belermann bemerkt über das gleiche Instrument, „daß nur wenige Bauern ohne es leben“ (1788: 363). Eine ähnlich starke Verbreitung der Harmonika im Gouvernement Vologda um die Wende zum 20. Jahrhundert bezeugen unter anderem die Materialien des Ethnographischen Büros (f. 7, op. 2., d. 161: 29). Es ist einsichtig, daß eine weit geringere Zahl von Musikern ausreichen würde, um dem Bedürfnis der Dorfgemeinschaft und einzelner

Gruppen nach musikalischer Gestaltung von Festtagen und anderen Anlässen sowie nach Unterhaltung gerecht zu werden. So kann auch hier die Spielfreude des einzelnen Musikers als nicht zu unterschätzender Antrieb für die dörfliche Musikpraxis gesehen werden.

Der Rückgang der Instrumentalmusik in den letzten Jahrzehnten und die Reduzierung ihrer Funktionsbereiche hatten ernsthafte Folgen auch für das gesellschaftliche Ansehen des Musikers. Im dörflichen Alltag ist vielfach eine geringe Akzeptanz für öffentliche Musikausübung festzustellen. Äußerungen wie die folgende sind dem Feldforscher leider nur zu bekannt.

Geh jetzt einmal durch das Dorf und spiel auf der Harmonika – wenn wir jetzt zu dritt losziehen würden (. . .), würden die Leute sagen: „Entweder sind Betrunkene unterwegs oder irgendwelche Deppen.“ (Kuznecov, *1939, Travino, Porch.)

Man vergleiche hiermit ein von Romodin aufgezeichnetes Zitat eines Musikers aus Nordweißrußland.

Komm, wir gehen zusammen durch das Dorf, beim Dorfsowjet, mit der Harmonika. Wir kriegen beide sofort 50 als Strafe angehängt. Na komm, wir probieren es, wenn du es nicht glaubst! (Ivleva/Romodina 1998: 23)

Auch wenn die örtlichen Behörden heute kaum zu derartigen Maßnahmen greifen dürften (das Zitat entstammt der Zeit der Gorbatschowschen Nüchternheitskampagne), so ist es doch offensichtlich, daß die allgemeine Atmosphäre des Dorfes heute wenig Raum für spontane musikalische Aktivitäten läßt. Von offizieller Seite scheint jedoch, wie bereits bemerkt, die Akzeptanz gegenüber den Volksmusikern wieder zu wachsen.

III. 4.1 Der Lernprozeß¹

Dem Wunsch, ein Instrument zu erlernen, geht in traditionellen Musikkulturen in jedem Fall eine umfangreiche Hörerfahrung voraus. Durch die

¹ Teile dieses Abschnitts entstammen meinem Aufsatz „So gleich auf Anhub kommst du hier nicht klar . . .“ Zum Lernprozeß des Musikers in der russischen Volksmusiktradition“, in: Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, VIII. Hg. von Marianne Bröcker. Bamberg 1999, S. 111–128.

stärker werdende Neigung zu einem bestimmten Instrument gewinnt auch diese Erfahrung an Intensität; die alltägliche Spielpraxis dieses Instruments wird zunehmend im Hinblick auf eigene Versuche wahrgenommen.

Grundsätzlich lassen sich in der untersuchten Region zwei Arten der Übernahme instrumentaler Traditionen unterscheiden – die mehr oder weniger selbständige Aneignung eines Instruments und die bewußte und zielgerichtete Unterweisung durch einen Lehrer. Diese Trennung ist freilich keine absolute – es können häufig, mehr oder weniger bewußt wahrgenommen, beide Lernstrategien ineinandergreifen, vor allem, wenn das Instrumentalspiel in Familientradition weitergegeben wird.

Selbständige Lernstrategien

Die selbständige Transformation der Hörerfahrung in die eigene Spielpraxis ist vor allem für solche Instrumentalstile typisch, die auf einer vergleichsweise einfachen Spieltechnik beruhen. Hierzu gehören die Balalaika, aber oft auch die gleichtönige Harmonika (Chromka).

Im Falle der Balalaika ist es durchaus möglich, „durch bloßes Dabeisein, Zusehen und Probieren, also nicht durch systematisches Studium“ (Hoerburger 1966: 75) einfache Akkordfolgen (Gitarrenstimmung) oder Melodien (Unisono-Quartstimmung) zu erlernen und die Aufmerksamkeit bald auf die Verfeinerung der Artikulation zu richten. Auf diese Weise können sich tatsächlich Teile des Lernprozesses „unter weitgehender Ausschaltung des Bewußtseins“ vollziehen, wie Brandl und Reinsch (1992: 55) dies für die Instrumentalmusik auf der Insel Karpathos feststellen. Die Aneignung komplexerer Instrumentalstile setzt in unserem Forschungsgebiet jedoch systematischere Lernstrategien voraus.

Ein längeres Training erfordert die Beherrschung und Koordinierung von Baß- und Diskantseite der Harmonika. Der höhere Schwierigkeitsgrad dieses Instruments liegt jedoch nicht nur in den spieltechnischen Gegebenheiten, sondern im Hinblick auf das traditionelle Harmonikarepertoire auch darin, daß der angehende Musiker mit einer Vielzahl von unterschiedlichsten melodischen Versionen konfrontiert ist, in denen er sich orientieren muß.

Von zentraler Bedeutung für das Erlernen der Harmonika (aber auch anderer Instrumente) sowie für die Erweiterung des Repertoires sind zwei Stufen der Transformation eigener Hörerfahrung: eine auditive und eine motorische. Ausgesprochen häufig abstrahiert der Musiker aus einem aktuell erfahrenen komplexen Klanggeschehen eine Kernmelodie, die er vor

seinem inneren Ohr, oft auch durch eigenes Singen, ständig wiederholt. Schnell jedoch wird er erfahren müssen, daß sich sein musikalisches Gedächtnis auf Dauer als wenig zuverlässig und beständig erweist. Da die Tradition keine Möglichkeit einer schriftlichen Fixierung musikalischer Abläufe bietet, wächst die mnemotechnische Bedeutung des motorischen Prozesses, der zugleich auch visuell verfolgt werden kann. Erst die zweite Transformationsstufe – von der vokal geprägten Kernmelodie zum eigenen Instrumentalspiel – überführt eine neue melische Version eines bekannten Stücks (seltener den Vertreter eines neuen Formtyps) in das aktive Repertoire.¹ Zahlreiche Aussagen von Musikern bezeugen das Bestreben, diesen Transformationsprozeß möglichst schnell in die Wege zu leiten. Lobkova zitiert den Harmonikaspieler E. F. Romanov (Gebiet Pskov, weitere Angaben fehlen):

Man spielt irgendein Stück, so singe ich es nach [wörtl.: fange ich es auf die Zunge] und mache mich schleunigst daran, es zu lernen (Lobkova 1985: 98).

Auf ganz ähnliche Weise erweiterte Evgenij Murov (*1920, Slavkoviči, Porch.) sein Repertoire auf der wechseltönigen „deutschen“ Harmonika. Mithin verzichtete er lieber auf die weitere Teilnahme an einem Fest, als das Risiko einzugehen, eine neu gewonnene Melodie aus dem (auditiven) Gedächtnis zu verlieren:

Schnell, nur nach Hause! Ich muß es schnell ins Ohr bekommen [wörtl.: wickle es mir schnell auf das Ohr], schnell nach Hause rennen! (. . .) Das ganze Fest ließ ich sausen.

Den Musikern sind die kognitiven Leistungen, welche die Umsetzung der Hörerfahrung in die eigene Praxis bedeuten, durchaus bewußt. Sie sprechen hierüber gerne und nicht ohne berechtigten Stolz.

Das selbständige Üben, das gewöhnlich zu Hause in einem unbeobachteten Moment stattfand, diente also nicht nur – und vielleicht nicht so sehr – der Überwindung der Trägheit der Spielfinger wie der Überwindung der

¹ Die immense Bedeutung des motorischen Gedächtnisses für die traditionelle Instrumentalpraxis hat Bojko ausführlich dargelegt: „Das ausgearbeitete motorische Stereotyp des spieltechnischen Bewegungsapparats [*ispolnitel'skij apparat*] des Volksmusikers ist der hauptsächlichste Bewahrer der musikalischen Information.“ (Bojko 1986: 117)

Flüchtigkeit des auditiven Gedächtnisses. Insbesondere für einen geübten Musiker konnte die Übertragung der mental präsenten Melodie auf das Instrument sehr schnell vonstatten gehen:

*Wenn du das motiv im Kopf hast, finden es die Finger selbst – die Bässe [basy] und die Pfeifen [svistki] (Ivanov, *1923, Ljutye Boloty, Porch.).*

Bewußte Unterweisung

An dieser Stelle kann keine eingehende Betrachtung des geleiteten Lernprozesses vorgenommen werden. Voraussetzung hierfür wäre es, daß der Feldforscher sich selbst für einige Zeit bei einem entsprechend kompetenten Musiker in die Lehre begäbe oder zumindest die Unterweisung eines Dritten mitverfolgte. Dies konnte jedoch im Rahmen der Vorbereitung für diese Arbeit nicht geschehen. Daher sollen nur einzelne Aspekte der traditionellen Lehrmethoden berücksichtigt werden.

Eine zielgerichtete Unterweisung im Harmonikaspiel war vor allem im Kreis Novoržev üblich – also im Verbreitungsgebiet der in spieltechnischer Hinsicht höchst komplizierten fünfreihigen Tal’janka: *Natürlich hat ihm [einem angehenden Spieler] jemand, der spielen kann, etwas gezeigt. So gleich, mit einem Mal kommst du hier nicht klar (Jakovlev, *1929, Vičikovo, N-Rž.).*

Im Falle einer geregelten Unterweisung war eine Bezahlung des Lehrers üblich, die zwischen einer Flasche Branntwein und einer mitunter nicht geringen Geldsumme für jede Stunde schwanken konnte. Es war durchaus nichts Ungewöhnliches, wenn ein junger Musiker bei den Aufwendungen für die Anschaffung eines Instruments und für die Lehre vonseiten der Eltern unterstützt wurde, worin abermals das hohe Prestige auch der nicht professionellen Musikausübung deutlich wird:

*Harmonikas gab es wenige. Du mußt sie für teures Geld kaufen, eine Kuh oder 25 Rubel. Dann mußt du ihn [den Sohn] in die Lehre schicken (. . .). Man nimmt ihn bei sich zu Hause auf, diesen Harmonikaspieler, je nach dem in welcher Zeit er ihm alles beibringen kann, man gewährt ihm Speise und Trank, und dann bezahlt man . . ., wenn er [der Schüler] ausgelernt hat, dann bezahlt man ihm Geld (Vasil’ev, *1924, Ivancevo, Ded.).*

Die Bezahlung konnte sich statt nach der Zahl der Stunden auch nach dem Resultat, der Beherrschung der wichtigsten Formtypen, richten, wie Ivan Vasil'ev aus Zabor (*1918) dies für die späten zwanziger Jahre bezeugt:

I. V.: *Man bezahlte etwa zehn Rubel.*

Frage: Für die ganze Lehre?

I. V.: *Ja. Er zeigt dir den Skobarja, na und den Rusko-go – alles auf dieser Harmonika [der Tal'janka]; und auf der Chromka kannst du Tänze [tancy] lernen. Willst du sie lernen, wirst du für jeden bezahlen.*

Während einige Harmonikaspieler jeden, der dies wünschte, in die Lehre nahmen, berichtet Foma Vasil'ev (*1924, Ivancevo, Ded.) von einer ähnlich strengen Eignungsprüfung, wie der für den Harmonikabau. Auch hier stand wieder die auditive Kompetenz im Vordergrund – es kam jedoch neben dem Erkennen von isolierten dissonanten Klängen auch auf die Bewertung komplexerer musikalischer Strukturen an:

[Frage des Lehrers:] *„Ist die Taste verstimmt oder nicht?“ (Und sie ist nur ganz wenig verstimmt.) Du sagst: „Ich weiß es nicht.“*

(. . .)

. . . ob du [gemeint ist der Lehrer] richtig spielst oder nicht? Und er weiß es nicht, er hat nicht einmal eine Ahnung, nicht das geringste Gehör hat er – und er kommt an und will spielen lernen! Wozu taugt so einer? Und wie willst du ihn unterrichten?

Auch der Lehrer dieses Gewährsmannes, Ivan Vasil'ev (*1918, Zabor, Bež.), betont das musikalische Strukturempfinden als wichtige Voraussetzung für den Lernerfolg. Wiederum ist es die Aufgabe des Schülers, einen vom Lehrer bewußt ins Spiel gebrachten Fehler zu identifizieren:

Hier ist es wichtig, daß er so ein Gehör hat, daß, wenn man etwas nicht richtig spielt, er schon weiß, daß es nicht richtig ist, daß ich irgendwo etwas weggelassen habe.

Der eigentliche Unterricht konnte auf unterschiedliche Weise gestaltet werden. Foma Vasil'ev bevorzugte offenbar eine eher nonverbale Methode:

Frage: Und wie hat er Sie gelehrt? Was hat er gesagt, wie man spielen muß?

F. V.: *Gar nichts hat er mir gesagt. Ich hörte zu, er spielt. Ich suche sofort diese Tasten und fange an, ein wenig zu probieren, die Finger zu trainieren.*

Vasil'ev selbst lehrte nicht gleich eine ganze instrumentale Periode, sondern ein bestimmtes Melodiesegment, das mit einer geringen Zahl von Tasten zu realisieren ist:

Man zeigt nicht sofort das ganze Stück [igra], man zeigt drei, vier Tasten – und die lerne. Später gehe ich dann weiter.

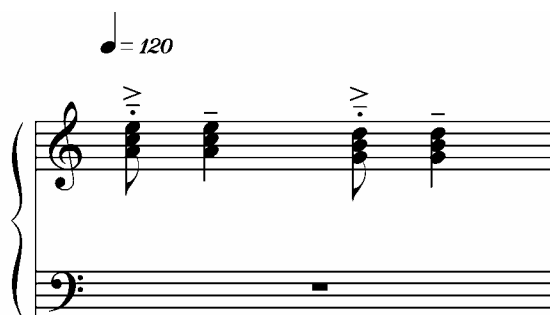
Von einer schrittweisen Aneignung des melischen Materials und der Formteile spricht auch Aleksandr Egorov (*1920, B. Zuevo, Ostr.). Ein Kriterium für die Gliederung des zu erlernenden Stücks ist auf der wechseltönigen Harmonika hierbei der Balgwechsel:

Du gehst zu einem älteren Burschen: „Du, zeige es mir.“ (. . .) Drei Tasten zeigt er dir auf Druck [Balgdruck], dann geh nach Haus und mach zu Hause weiter.

Zuerst hat man mir zwei Wendungen gezeigt (ders.).

Eine Wendung (*oborot*) ist ein kürzeres melisches Segment. Auf einen Balgdruck oder -zug kommen ein bis maximal zwei *oboroty*. Die folgenden Ausführungen Egorovs, die modellhaft eine Unterrichtssituation darstellen, bezeugen eine melisch-lineare Ausrichtung des Lernprozesses unter Verwendung von Akkordblöcken als Orientierungshilfe:

Als erstes:



Ich zeige es dir gleich durch Akkorde, und . . .



Das ist alles. Nur so!

(. . .)

Das ist alles, mehr zeige ich dir nicht.

Zunächst wurden die Melodiefragmente eingeübt. Die Aneignung des Baßparts konnte dem Schüler selbst überlassen werden: *Zuerst die Diskant-Tasten (. . .); die Bässe kannst du selbst einpassen.*

Ein anderer Musiker berichtet von einer Lehrmethode, bei der vor dem eigentlichen Melodiespiel die Erfassung der harmonischen Grundstruktur des ganzen Stücks im Vordergrund stand. Die zu einer Lernetappe gehörenden Einzeltöne im Diskant wurden hier von vornherein auf die dazugehörigen Akkordtasten bezogen, sie können also als Vertreter harmonischer Funktionen angesehen werden:

*Ich erinnere mich, als ich lernte (. . .), ich war wohl zwölf, dreizehn Jahre alt (. . .). Und so zeigt er mir es: mit diesem Finger auf diese, mit diesem Finger auf diese – mit diesem Baß. Dann also mit dem dritten Finger auf diese, mit diesem Finger auf diese – das geht mit diesem Baß; und dann ziehst du [den Balg] (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.).*

Leider sah sich der Gewährsmann nicht mehr in der Lage, die einzelnen Etappen des Lernprozesses auf seinem Instrument zu demonstrieren. Es wurde jedoch deutlich, daß neben einzelnen melischen Segmenten auch synchrone Akkorde im Diskant eingeübt wurden. Ihre Abfolge stand zwar mit dem zu erlernenden Formtyp in Beziehung, sie sind jedoch mehr als motorisch-auditives Orientierungsmodell denn als unmittelbarer Bestandteil des eigentlichen Formverlaufs zu verstehen.

Eine weitere Lehrmethode besteht in der Einübung einer vereinfachten Version eines Formtyps, die bereits als musikalisch selbständige Struktur gelten kann. Mit begrenzten spieltechnischen und musikalischen Mitteln wird dem angehenden Musiker ein Gefühl für den allgemeinen Formverlauf vermittelt. Der ästhetische Eigenwert dieser rein didaktisch begründeten Konstruktion ist jedoch begrenzt. Die folgenden Notenbeispiele zeigen den *Skobarja (Popolam) [Novorževskaja]*, gespielt auf der gleichtönigen *Chromka* von Anatolij Fedotov (*1930, Kozjul'ki, Ded.), in der einfachen Übungsversion sowie in der anspruchsvolleren Fassung. Bei der Aufzeichnung war ein gewisser Unwille des Musikers zu spüren, ein Stück zu spielen, welches er längst aus seinem aktiven Repertoire ausgeschlossen hatte.

Der Vergleich der beiden Versionen läßt grundlegende ästhetische Maßstäbe der skobarischen Instrumentalmusik sowie die kognitiven Strategien zu deren Realisierung deutlich werden.

Zunächst mag es überraschen, daß die von dem Musiker als die einfachere bezeichnete Version aus vier verschiedenen Spielfiguren von der Dauer eines Taktes besteht, während die schwierigere Version auf nur zwei solchen Figuren aufbaut, die jeweils leicht variiert werden. Die Zahl der Melodietöne beträgt in der einfacheren Version neun, in der schwierigeren dagegen acht. Im Baßpart weisen beide Versionen vier Tonstufen auf.

The image displays two musical staves for the piece 'Skobarja [Novorževskaja]'. The top staff shows the simpler version, and the bottom staff shows the more complex version. Both are in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is indicated as quarter note = 73. The simpler version features a melody of 9 notes and a bass line of 4 notes. The more complex version features a melody of 8 notes and a bass line of 4 notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Notenbeispiel 15a: Skobarja [*Novorževskaja*] etwas einfacher, Chromka, gespielt von Anatolij Fedotov (*1930, Kozjul'ki, Ded.)

The image displays a musical score for a piece titled "Skobarja" in 2/4 time. The score is written for piano and bass. The tempo is marked as quarter note = 99. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of four systems, each with a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano part features intricate rhythmic patterns, including triplets and accents. The bass part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Notenbeispiel 15b: *Skobarja* [*Novorževskaja*], ders. Musiker

Der augenfälligste Charakterzug der Übungsversion ist jedoch ihr schemenhafter Aufbau – die sequenzhafte Melodik ist in hohem Maße berechenbar, der Formverlauf ist durch den Kadenzton f^1 klar gegliedert, die prägnante Baßstimme ist der Melodie streng untergeordnet. All dies ist wenig charakteristisch für die instrumental-vokalen Gattungen der Region und – abgesehen von der untergeordneten Baßstimme – auch für das übrige skobarische Instrumentalrepertoire.

Die zweite Version wirkt wesentlich beweglicher, hier überwiegt mehr das Moment des *Spiels* gegenüber dem der *Konstruktion*. Der Zentralton f^1 kommt viel seltener vor und erhält allenfalls am Ende der ersten Periode sein eigentliches Gewicht. Hierdurch wird der Formverlauf weniger übersichtlich, wozu auch das Prinzip der Motivwiederholung beiträgt, gegenüber dem die Sequenzkettung völlig zurücktritt. Die Baßstimme dient hier längst nicht mehr nur als eine Stütze der Hauptstimme, sondern ist in melodischer und artikulatorischer Hinsicht weit anspruchsvoller gestaltet. Sie übernimmt auch gegenüber der ostinaten Oberstimme die Führung, da gerade sie die Scheidung der Form in zwei Hauptphrasen der gleichen Dauer gewährleistet. Andererseits gewinnt auch die Oberstimme insofern an Initiative, als sie beim zweiten Durchgang, im letzten Takt der ersten Phrase, auf das melische Material der zweiten Phrase vorgreift.

Es ist diese Verschiebung der musikalischen Formsegmente zwischen den beiden Linien, die – zusammen mit der Beweglichkeit der Baßstimme und ferner mit der Ornamentik – den *Skobarja* Fedotovs zu einer hochkomplizierten Komposition macht, die sowohl an die Auffassungsgabe des angehenden Musikers wie auch an seine spieltechnischen Fähigkeiten höchste Anforderungen stellt. Jeder, der mit der (durchaus überschaubaren) Spieltechnik der *Chromka* vertraut ist und das für dieses Instrument charakteristische überregionale Repertoire beherrscht, kann bei lokaltypischen Formen wie dem *Skobarja* immer noch auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen. Dies ist eine Erfahrung zahlreicher Musiker der Revival-Bewegung, nicht anders erging es auch dem Sohn unseres Gewährsmannes:

Der Skobarja ist das schwerste Stück. Mein Sohn spielt (. . .) Tänze [tancy] und alles mögliche, aber der Skobarja gelingt ihm absolut nicht.

Wir sehen, daß eine der schwierigsten Herausforderungen an den heranreifenden Musiker darin besteht, den Schematismus, der ihm die erste Orientierung gab, beständig schöpferisch zu durchbrechen.

Ungeachtet des hohen Stellenwerts der kognitiven Fähigkeiten für den Lernprozeß konnte während des Unterrichts auch das motorische Üben direkt unterstützt werden. Beim Training der rechten Hand griffen einige Lehrer auf eine Methode zurück, die im weißrussischen Grenzgebiet¹ und im Gebiet von Archangel'sk (Kreis Ust'ja) nachgewiesen wurde. Sie besteht darin, daß der Schüler seine Hand auf die des Lehrers legt, so daß dessen Spiel gleichzeitig in auditiver wie in haptisch-motorischer Hinsicht nachvollzogen werden kann. Wie in Nordrußland konnte es auch im Pskover Gebiet vorkommen, daß der Lehrer seine Finger mit denen des Schülers mit einem Bindfaden oder ähnlichem zusammenband. Foma Vasil'ev (*1924, Ivancevo, Ded.) bemerkte jedoch, daß er und andere Musiker diese Methode nur bei Schülern anwandten, deren Auffassungsgabe zu wünschen übrig lies, was freilich nicht in jedem Fall zum Erfolg führen mußte:

F. V.: *Und du lehrst ihn und lehrst ihn dermaßen und quälst ihn und quälst ihn, daß du selbst (. . .) dabei einschläfst. Wenn er sich wie ein Hammel anstellt und nichts kapiert!*

Frage: Und wie haben Sie unterrichtet? Haben Sie nur etwas vorgespielt, daß er es übernimmt?

F. V.: *Nein! Ich habe ihm vorgespielt und die Finger an meine angebunden (. . .) Es ging absolut nicht!*

Einige Gewährsleute verweisen darauf, daß das Ziel der Unterweisung in der Beherrschung der lokaltypischen Instrumentalform (*Pod pesni, Skobarja*) bestehe, während alle weiteren Stücke selbständig erlernt werden könnten: *Der Skobarja, das ist die Novorževskaja. Mit ihr fing man immer an. Wenn du das spielst, brauchst du nichts mehr. Das Weitere kommt von selbst dazu* (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.). *Diesen Skobarja [zu erler-*

¹ Alexander Romodin hat diese Lehrmethode bereits 1989 im Kreis Sebež, an der Grenze zum Gebiet Vitebsk dokumentiert.

nen] – das ist die Hauptsache, danach kannst du selbst weiterlernen (Vasil'ev, *1924, Ivancevo, Ded.).

Im allgemeinen lag es beim Lehrer, über den Erfolg der Unterweisung zu befinden. Deren gewöhnliche Dauer schwankte stark: *Je nach dem, was du für ein Talent hast. Er kann dir in drei Tagen alles sagen, wenn du alles verstehst* (Jakovlev, *1929, Vičikovo, N-Rž.). *Ich bin wohl drei-, viermal [hingegangen]* (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.). *Man geht zehn- bis fünfzehnmal hin* (Egorov, *1920, B. Zuevo, Ostr.). *Etwa zwei Wochen muß man lernen, aber man muß trotzdem hinhören* (Vasil'ev, *1918, Zabor, Bež.). Der Musiker betont hier die Notwendigkeit, auch nach der eigentlichen Lehrzeit den eigenen auditiven Horizont zu erweitern.

Die Beobachtungen zum Lernprozeß in der Instrumentalkultur der Sko-bari zeigen, daß die Aneignung traditioneller Spielpraktiken bei weitem nicht so unsystematisch vonstatten gehen muß, wie dies in der europäischen Volksmusikforschung und Ethnomusikologie mithin angenommen wurde. Der traditionelle Musiker lernt durchaus nicht nur durch „bloßes Dabeisein, Zusehen und Probieren“ (Hoerburger). Der Lernprozeß ist also kein reines „learning by doing“, sondern setzt den bewußten und reflektierten Einsatz unterschiedlicher kognitiver, besonders mnemotechnischer Strategien voraus.

Die der individuellen Spielpraxis sowie der Instrumentaltradition im ganzen zugrundeliegenden kognitiven Modelle sind nicht nur als abstrakte Größen aufzufassen, die lediglich in der Vorstellung des angehenden Musikers präsent wären. Sowohl die horizontale Segmentierung (*Man zeigt nicht sofort das ganze Stück*) und die vertikale (*zuerst die Diskant-Tasten*) wie auch die Herauslösung konzeptionell bedeutsamer vertikaler (akkordischer) Strukturen, nicht zuletzt Hilfskonstruktionen wie generalisierende (vokale) Kernmelodien sowie instrumentale Gebilde von hohem didaktischen aber geringem (oder zumindest von vergänglichem) ästhetischen Wert werden im Laufe des Lernprozesses klingende Realität.

III. 4.2 Zur Frage der professionellen Musikausübung

Obgleich die Beschaffung einer Harmonika mit hohen materiellen Aufwendungen verbunden war und auch der Weg zu der angemessenen Beherrschung eines so prestigeträchtigen Musikinstruments häufig seinen

materiellen Gegenwert hatte, stellte die Musikausübung selbst nur sehr selten eine Einkommensquelle für den Musiker dar. Während in einigen Gegenden Weißrußlands noch heute Harmonikaspieler als Hochzeitsmusiker nicht geringe Einkünfte verzeichnen können (vgl. Romodin/Romodina 1989, 1990), sind entsprechende Hinweise in der Pskover Tradition sehr selten:

*Auf der Hochzeit bestellt man bei dem Harmonikaspieler ein Stück: „Spiel mal dies oder jenes!“, und man legt ihm Geld hin (Danilov, *1918, Jaškovo, Pyt.).*

Aus der Umgebung von Ostrov stammen mehrere Berichte über fahrende Harmonikaspieler, die auch bei Hochzeiten mitwirken konnten:

*In Kiseli lebte ein Harmonikaspieler; er zog mit seinem Jungen umher. Der Junge trug den Korb. Er ging von Hochzeit zu Hochzeit und spielte für eine Bewirtung (Vladimir Pavlovič Ivanov, *1935, Lapinki, Ostr.).*

Aus derselben Gegend kennen wir bereits mehrfache Hinweise auf fahrende Geiger. Eine besondere Stellung nehmen schließlich die fahrenden Gusspieler ein, die offenbar über ein breites Repertoire verfügten, das auch die epischen Gattungen (Heiligenviten und Bylinen) mit einschloß.

Musikalische Darbietungen dienten häufig denjenigen zum Lebensunterhalt, die – wie etwa der bereits erwähnte Wandergeiger Ivan aus Belochново (s. III 1.2.4) – aus gesundheitlichen Gründen keine gewöhnlichen landwirtschaftlichen oder handwerklichen Tätigkeiten auszuüben vermochten. Bekanntermaßen war und ist in der russischen Dorfbevölkerung das Gefühl von Mitleid und sozialer Verantwortung gegenüber solchen vom Schicksal geschlagenen Menschen sehr stark ausgeprägt. Darüber hinaus haben wir jedoch gesehen, daß professionelle Musiker auch aufgrund ihrer künstlerischen Fähigkeiten eine große Aufmerksamkeit und hohe Wertschätzung genießen konnten. Über den sozialen Status des Musikers ist dadurch freilich noch nicht viel gesagt. Zweifellos genoß ein Sänger und Instrumentalist mit epischem Repertoire ein höheres Prestige als ein Musiker, dem es vorwiegend um die nächste Ration Branntwein zu tun war. Gleichwohl ist es zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht möglich, die spärlichen Belege über die Stellung der Musiker in der Dorfgemeinschaft zu einem differenzierten Gesamtbild zusammenzufassen.

III. 5 Volksterminologie und traditionelle Musikauffassung

Die Skobari kennen traditionell kein eigenes Wort für *Musik*. Im Gegensatz zur russischen Standardsprache bezeichnet *muzyka* das konkrete Musikinstrument. Für die aktuell erklingende Musik existiert der Terminus *igra* (Spiel), der jedoch gleichzeitig den Formtyp bezeichnen kann. Der Musiker wurde zuweilen mit *igrok*, *igrec* (Spieler) oder *muzykant* bezeichnet, häufiger jedoch nach seinem Instrument – *garmonist*, *balalaečnik*, *skripač*, *gusljar*, *gusel'nik* etc.

Im folgenden sollen unterschiedliche Aspekte der skobarischen Instrumentalmusik daraufhin untersucht werden, wie musikalische Phänomene in der Terminologie der Musiker und ihrer Umgebung konzeptualisiert sind und welche Rückschlüsse sich hieraus im Hinblick auf die traditionelle Musikauffassung ergeben.

III. 5.1 Klangideale und allgemeine Ausdrucksqualitäten

Nach traditionellen ästhetischen Maßstäben ist ein vollwertiges Instrumentalspiel oft mit der menschlichen Stimme assoziiert. Der überregional verbreitete Terminus *vygovarivat'* (aussprechen) verweist auch in der Tradition der Skobari auf ein deutliches und zugleich ausdrucksstarkes Spiel: *Man muß es spielen, daß man [etwas] ausspricht. Da muß man mit den Fingern arbeiten* (Rybkin, *1930, Slavkoviči, Porsch.). Der Musiker unterstrich seine Äußerung durch gebrochene und simultane Akkorde auf der Gitarre, die er besonders deutlich artikulierte.) Auch in der Pskover Region ist das weit verbreitete Reigenlied bekannt, in dem es heißt:

Chorošo pastuch igraet,	Gut spielt der Hirte,
Vygovarivaet.	Er spricht [etwas] aus.

(Kotikova 1966: № 180)

Zahlreiche positive Charakterisierungen beziehen sich auf die emotionale Wirkung des Instrumentalklangs. Als lustig (*vesělyj*) wird oft das Spiel zum Tanz beschrieben. Ausgesprochen häufig ist die Betonung des suggestiven Charakters der Instrumentalmusik, insbesondere solcher Formen, die mit Kampfbräuchen in Verbindung stehen.

Zur *Sumeckaja* bemerkt Antonina Ivanovna Ivanova (*1914, Klimovo, Porsch.): *Das ist das allerübermütigste Stück (samaja zadornaja igra)*. In gleicher Weise wird die *Milaška (Pod pesni)* beschrieben: *Sie war so übermütig (zadornaja, Smirnova, *1923, Slavkoviči, Porsch.)*. Noch stärker wird die affektive Wirkung der Musik durch das ebenfalls häufige Adjektiv *zaboristyj* ausgedrückt, das von umgangssprachlich *zabrat'/zabirat'* (= *sich entschlossen etwas greifen, nehmen, auch: jemanden greifen/verhaften*) abgeleitet ist. Es kann ebenso die starke Wirkung eines geistigen Getränks, von Tabak oder auch einer würzigen Speise bezeichnen (vgl. POS).

Im Gegensatz zu den bisher genannten Termini ist *rezkij* (scharf, schroff, vehement) als positiv besetzte ästhetische Kategorie mir gegenüber ausschließlich von männlichen Gewährspersonen gebraucht worden: *Eine gute Wendung, eine scharfe* (Egorov, *1920, B. Zuevo, Ostr.). Ein Grund hierfür könnte darin liegen, daß der Begriff im Kontext des zwischenmenschlichen Umgangs eine deutlich negative Färbung annehmen kann und ein Gesprächsverhalten bezeichnet, auf das Frauen empfindlicher reagieren.

Die emotionale Anspannung des Musikers selbst wird mehr durch *Lexeme* mit der Wurzel *jar-* betont (*jaryj = heftig, hitzig aufbrausend*; die Wurzel steht in der slawischen Mythologie für die produzierende Kraft, auch mit sexuellen Implikationen). *Najarivat'* wird nicht nur von den Skobari, sondern auch in dem renommierten „Wörterbuch der russischen Sprache“ Ožegovs (22. Aufl., Moskau, 1990) mit dem Spiel auf der Harmonika verbunden, es werde jedoch allgemein in der Sprache der städtischen Unterschichten (*prostoreč'e*) „anstelle jedes Verbs zur Bezeichnung einer schnellen, energischen Handlung verwendet“.

Razuchabistyj (etwa: *hemdsärmelig, übermütig, impulsiv*) wird wohl häufiger in Verbindung mit Liedern benutzt.¹ Es bezeichnet ursprünglich eine von Schlaglöchern (*uchaby*) durchsetzte Straße. Wenn Pavel Titov (*1926, Sorokino, Ded.) berichtet, die fahrenden Guslisspieler hätten es vermieden, *solche übermütigen [razuchabistye] Sachen zu spielen wie den Skobarja* (vgl. S. 83), so trifft diese Charakterisierung voll und ganz auf

¹ Aus dem südrussischen Gouvernement von Kursk (Koropčevskij, 1843: 419) ist eine traditionelle Scheidung des Liedrepertoires in *zaunyvnye* (schwermütige) und *razuchabistye* nachgewiesen.

den *Skobarja* des aus der Umgebung von Sorokino stammenden Anatolij Fedotov zu (Notenbeispiel 15b, № 10). Durch die scharfe Akzentgebung und noch mehr durch die unerwarteten Einbrüche und Unregelmäßigkeiten im Baßpart mag sich der Hörer tatsächlich an eine Fahrt über eine unebene Straße erinnert fühlen.

Ein Kriterium der ästhetischen Bewertung kann neben einer gewissen Heftigkeit, Schärfe und Rauigkeit durchaus auch ein harmonischer Wohlklang sein. *Skladnyj* (von *složít'/skladyvat'* = *zusammenfügen*) ist ein zentraler Begriff für die Ästhetik nicht nur musikalischer Strukturen. Er läßt sich mit *wohlgestaltet*, *gut proportioniert*, aber auch *gut durchdacht* übersetzen. Nicht zufällig bezeichnet er häufig das akkordische Spiel auf den Gusli.

Die Gusli spielte man, ich habe es ein-, zweimal gehört – harmonisch [skladno], angenehm (Egorov, *1920, B. Zuevo, Ostr.).

Im Rahmen der Befragungen konnte nur ein einziger Terminus für ein ästhetisch unbefriedigendes Spiel ermittelt werden. Dies rührt offensichtlich daher, daß durch den Rückgang der öffentlichen Musikausübung und den dadurch geringen musikalischen Austausch sich für die Gewährsleute kaum Anlaß dafür bietet, das Spiel anderer Musiker einer Bewertung zu unterziehen. Wiederum ist dieser Terminus dem menschlichen Sprachverhalten entlehnt. Er stammt von dem Balalaikaspieler Aleksej Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch.), der nicht nur in seiner Harmonik Dissonanzen vermeidet, die andere Musiker tolerieren (S. 95), sondern der auch größten Wert auf möglichst reine Intervallverhältnisse zwischen den Saiten legt. Den Einstimmungsvorgang kommentiert er in folgender Weise:

Sie lügt . . . sie lügt schon wieder (. . .). Es ist sehr schwer, diesen Punkt zu finden.

Auch ein fehlerhaftes Spiel kann auf solche Weise bezeichnet werden: *Du spielst falsch, du lügst*, so Smirnov (*1928, Slavkoviči, Porch.) zu seiner Ehefrau Tamara. Die musikalische Gestaltung wird hier also metaphorisch auf eine ethische Ebene erhoben.

III. 5.2 Musikalische Strukturelemente

Die zentralen Schlüsselbegriffe für die traditionelle Instrumentalmusik der Skobari sind *igra* und *motiv*. Die beiden Termini entsprechen in vielem der konzeptionellen Opposition von *Form* und *Gestalt* im Sinne des ästhetischen Strukturalismus. Der erste Begriff kann die aktuell erklingende Musik bezeichnen, ebenso den individuellen Stil eines Musikers. Vor allem jedoch bezeichnet *igra* den abstrahierten Formtyp oder eine aktuell erklingende Darbietung, insoweit sie diesen Formtyp repräsentiert. Der Begriff entspricht also in dieser Bedeutung ungefähr dem englischen *tune*, dem griechischen *skopos*, oder dem *naigryš* der russischen Standardsprache (die deutsche Entsprechung *Stück* oder *Instrumentalstück* wirkt im Zusammenhang mit schriftlos tradierter Musik etwas unbeholfen, eine Alternative ist jedoch schwer zu finden). Die folgenden Zitate sind zum Teil bereits in anderem Zusammenhang genannt worden. Dem *Stück* entspricht jeweils das russische *igra*:

Zwei, drei Stücke habe ich gespielt (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).

Man zeigt nicht sofort das ganze Stück (Vasil'ev, *1918, Zabor, Bež.).

Das ist das allerübermütigste Stück (Antonina Ivanovna Ivanova, *1914, Klimovo, Porch.).

Demgegenüber bezeichnet *motiv* die konkrete Realisation eines Formtyps oder die dem Schaffensprozeß zugrundeliegende mental präsente Gestaltqualität. Sie ist *individuell ausgeprägt*. Man könnte die deutsche Entsprechung <Melodiegestalt> wählen. Auch im Repertoire eines Musikers kann eine *igra* durch unterschiedliche *motivy* repräsentiert werden. *Die igra ist die gleiche, aber das motiv ein anderes*, auf diese Weise nahm ein Musiker auf die unterschiedliche Ausgestaltung innerhalb eines Formtyps Bezug. Eben wegen dieser hohen Variabilität der Melodiegestalten hat sich ja der analytische Schritt Lobkovas (vgl. S. 25f.), die willkürlich eine „Generalvariante“ für die jeweiligen Formtypen postulierte, als ungeeignet erwiesen. Es gibt in der Musikpraxis der Skobari keine allgemein verbindliche Melodiegestalt der *Barynja* (bei uns: Formtyp *Russkogo I*), *Kamarinskaja* oder anderer Formen, nicht einmal dann, wenn wir diese auf wenige Gerüsttöne zu reduzieren versuchten (vgl. hierzu die Synopse in Tab. 37).

Im Gegensatz zur Terminologie der europäischen Kunstmusik bezeichnet *motiv* offenbar nie ein Teilsegment des Formverlaufs. Für ein solches kennen wir bereits den Ausdruck *oborot* (= *Wendung*). Mitunter wird auch der überregional verbreitete Terminus *perebor* gebraucht, der insbesondere Läufe in schnellem melodischem Rhythmus bezeichnet. Das Verb *perebirat* bezeichnet eine Hervorhebung einzelner Elemente aus einer Gesamtheit, es kann sich auf das Verlesen von Erbsen beziehen, auf kurze Bewegungen mit den einzelnen Fingern (eben auch im Kontext der instrumentalen Spielpraxis) oder – im musikalischen Kontext – auf die Herauslösung einzelner, kurzer Melodietöne – sehr oft im Gegensatz zum akkordischen Spiel.

Der Prozeß der Formbildung wird oft durch Hinzuziehen von räumlich-materialen Analogien beschrieben. Sehr weit verbreitet sind hierbei Metaphern aus dem handwerklichen Bereich. Die melischen Segmente werden „angeklebt“ (*prilepit*), „abgesägt“ (*napilit*), die Bässe „eingepaßt“ (*podgonjat*). In dieser Phraseologie äußert sich abermals das ausgeprägte struktural-analytische Denken des Volksmusikers.

Häufig kann der Formbau des Vokalparts zum Gegenstand allgemein verbindlicher Begriffsbildung werden. Die in ihrem Versmaß ähnlichen (und zumeist austauschbaren) Einzelstrophen können *na odin raz* (*auf ein Mal*) gesungen oder durch deutliche Pausen unterbrochen werden. In Praxis und Terminologie kommen Teilungen in zwei (*na dva raza*) oder vier Segmente vor (*na četyre raza*). *Popolam* (in zwei Hälften) kann auch zur Titelbezeichnung der *Novorževskaja* (*Skobarja*) werden. Auf ähnliche Bezeichnungen hat bereits Kotikova (1953: 62, 1966: 364) verwiesen.

Überregional verbreitet ist die Opposition *často* ↔ *redko*, (wörtl.: *häufig* ↔ *selten*, jeweils adv.). Sie bezieht sich allgemein nicht nur auf die zeitliche, sondern auch auf die räumliche Ausprägung von Elementen einer Struktur – ein dichter Wald etwa oder auch ein engmaschiges Netz können als „häufig“ bezeichnet werden. In musikalischer Hinsicht bezeichnet die Opposition das melodische Tempo vor allem des instrumentalen Vortrags. Hierbei ist jedoch unbedingt die rhythmische Artikulation mit zu berücksichtigen. Wie wir später sehen werden, ist das abstrahierte melodische Tempo in den ruhigeren Gattungen mithin stärker ausgeprägt als in der Tanzmusik. In dieser spielt die schärfere Akzentuierung, etwa durch einen schnellen Balgwechsel beim Harmonikaspiel, eine weit größere Rolle als die tatsächliche Abfolge kürzerer Notenwerte. Der Terminus *často* wird

nicht zufällig vor allem dann gebraucht, wenn der melodische Rhythmus, durch zusätzliche Ausdrucksmittel verstärkt, zur Intensivierung des Spiels beiträgt. Eine ganze Reihe von *pripevki*, die zu dem „Russischen“ eher skandiert als gesungen werden, beginnt mit dem an den Harmonikaspieler gerichteten Zuruf *Garmonist, čašče!* (= Komparativ zu *často*). Auch die Intensivierung des Tanzrhythmus kann durch diesen Ausdruck bezeichnet werden.¹

Im ganzen spielt die Opposition *často* ↔ *redko* in der Terminologie der Skobari eine geringere Rolle, als dies im russischen Nordwesten und vor allem im Norden der Fall ist, wo sie sich auch auf die traditionellen Bezeichnungen der Formtypen ausgewirkt hat. Dies erklärt sich vermutlich durch die untergeordnete Rolle der *pljaska* gegenüber dem Männertanz *lomanie*.

Bedeutsamer für die untersuchte Region ist die Opposition *kruto* ↔ *otlogo* (= „steil“ ↔ *gebremst*). Der erste Ausdruck ist auch im heutigen Jugendjargon weit verbreitet und kann dann mit *stark*, *heftig*, *schroff* übersetzt werden; er bezeichnet die impulsive, unkontrollierte Kraft – bis hin zu gewalttätigem Verhalten. Der zweite kann unter anderem die Verlangsamung der Rede, aber auch des musikalischen Vortrags beinhalten. Die komplexen ästhetischen und außermusikalischen Implikationen dieser Opposition werden in Abschnitt IV. 8 näher behandelt.

Sehr stark ausgeprägt ist die Terminologie des vokalen Vortrags, die eine regelmäßige und akzentuierte Folge kürzerer Notenwerte mit deklamatorischer Tongebung von einer rhythmisch oder artikulatorisch gedehnten Singweise mit klarem Stimmklang und Tendenz zum leichten Rubato unterscheidet. Im ersten Fall wird oft das schwer zu übersetzende Verb *pripevat'* gebraucht. Zalenskij interpretiert es in einer Abhandlung über das Liedgut im Kreis Pskov (1912, hier zit. nach Vul'fius 1979: 351) mit der Bedeutung: *zu etwas singen* – etwa zum Instrumentalspiel. Diese Deutung greift auch Zemcovskij auf (1987b: 75). Sicherlich fällt aber auch die ab-

¹ Vgl. hierzu die Episode aus Maxim Gor'kij's Kindheitserinnerungen (*Detstvo. Polnoe sobranie sočinenij*, t. 15-ti, Moskva 1972, S. 39): Dem tanzenden „Cyganok“ rufen die Umstehenden begeistert zu: *čašče!*, was in vielen Übersetzung zu Mißverständnissen führt „Schneller!“ würde einen Wechsel des absoluten Tempo bedeuten. Hier geht es um eine – vielleicht nur episodische – Intensivierung der rhythmischen Dichte.

schwächende Funktion des russischen Präfixes *pri-* ins Gewicht: Man singt eben nur ein bißchen, nicht mit voller Stimme. Von *pripevat'* ist die Gattungsbezeichnung *pripevka* abgeleitet, die von *pripev* (= Refrain) zu unterscheiden ist. Erst in jüngerer Zeit wird mithin synonym zu dieser die in der Standardsprache übliche Bezeichnung *častuška* gebraucht.¹

Mithin werden lediglich für den zweiten Ausdruckskomplex die Grundbegriffe *pet'* (*singen*) und *pesnja* (*Lied*) verwendet. Sehr häufig werden die entsprechenden Lieder als *dlinnye* oder *dolevye* (*lange Lieder*) bezeichnet. Der Begriff bezieht sich vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) auf die „klassischen“ mehrstimmigen Lieder, die in anderen Regionen (und in der Standardsprache) als „gedehnte Lieder“ (*protjažnye pesni*) bezeichnet werden. Der Terminus verweist auf die innere energetische Spannung des *Materials*, also auf „die Interaktion, in der sich die Kräfte des Tonmaterials gegenüber dem Menschen behaupten wollen“ (Karbusicky 1990: 63). Auch die Skobari kennen solche Ausdrucksbezeichnungen mit der Wurzel *tja-*: *Die langen Lieder singt man, auch mit Dehnung [s ottjagom]; častuški singt man schroff [kruto]* (Agaryšev, Kr., POS-K 1958: Stichwort *dolevye pesni*). Der Vokalpart des *Gorbatogo* wird nach Auffassung von Anatolij Nikolaev (*1928, Pideli, Kr.) gesungen (*poëtsja*), wobei der Musiker erklärt: *Die Worte werden auseinandergesogen [rastjagyvajutsja]*. Tatsächlich schwankt die Länge der Textsilben zwischen Achteln und halben Notenwerten (vgl. № 68). Über die *Kolotuška*, die immer nur im Achtelrhythmus gesungen wird, bemerkt er dagegen: *Wie man sie singt, so spricht man es*.

Zuweilen können mit den erwähnten Termini für die gedehnte Singweise auch solche Formen bezeichnet werden, die auf durchgängigen Achtelbewegungen aufbauen. Hier ist wiederum die gesamte Artikulation entscheidend: der nicht-tänzerische Charakter, die leicht gedehnte Tongebung, was durch gemäßigtes Tempo sowie durch Punktierungen begünstigt wird. So kann etwa auch die *Novorževskaja* (*Skobarja*), die ohne Viertelwerte

¹ Bystrov (1901: 10) stellt der sich in der Standardsprache festigenden Bezeichnung <*častuška*> das volkssprachliche <*pripevka*> gegenüber: „Diese Art des zeitgenössischen Volksschaffens hat teilweise schon die hochsprachliche Bezeichnung *častuška* erhalten (. . .), die gleichwohl im Volk kaum bekannt ist. Im Kreis Ostrov wird sie überhaupt nicht verwendet. Pripevki dagegen, eben unter dieser Bezeichnung, singen und kennen alle.“

auskommt, die Bezeichnung *Dlinnaja* tragen. Eine Sängerin begründete dies so: *Du ziehst die ganze Zeit* (Vasil'eva, *1933, Guščino, N-Rž.).

Auch im Kreis Aševo wird für die gedehnte Singweise häufig der Ausdruck *tjanut'* (ziehen) gebraucht, wie die folgenden Repliken zeigen. Im ersten Zitat ist dieser Terminus der gewöhnlichen Bezeichnung für das Singen (*pet'*) sogar entgegengestellt:

Die Nikol'sinka singt man [pojut], den Skobarja zieht man [tjanut]. Das sind verschiedene Lieder (Trubeckoe, Aš., POS-K 1962: Stichwort *Skobar'*).

Man singt [pojut] den Skobarja. Einer fängt an zu spielen, zwei ziehen [natjagyvajut – wörtl.: spannen auf] (Malinovka, Aš., POS-K: Stichwort *Sirotika*).

Die letzten Belege zeigen, daß Termini mit der Wurzel *tja-* nicht nur für die „klassischen“ Vokalgestaltungen gebraucht werden, sondern auch im Zusammenhang mit instrumental-vokalen Formen. Das gleiche gilt für die traditionellen Gattungsbezeichnungen, die nicht so sehr den unmittelbaren artikulatorischen Prozeß, sondern eher sein Resultat – die Länge nicht nur einzelner Töne, sondern der ganzen Vokalstrophe – bezeichnen.

Zur Harmonika singt man, lange Lieder [dolevye pesni], im Chorsang sang man sie, es ist lustiger (Bol'saja Goruška, Dn., POS-K: Stichwort *dolevoj*).

Der Bezug des terminologischen Komplexes *dolgij/dlinnyj/dolevoj* zum Instrumentalspiel ist hierbei ein zweifacher. Teils ist die Bezeichnung der Instrumentalform durch den gedehnten Vokalpart motiviert: *Die alten Männer hatten ihre eigene Musik: Pod dolevuju* [wörtl.: „zum langen Lied“] (Ivan Rybkin, *1930, Slavkoviči, Porch.), teils charakterisiert sie den Aufbau des Instrumentalparts selbst. Die Bezeichnung der *Dlinnaja* (erg.: *igra*) erklärte Egorov (*1920, B. Zuevo, Ostr.) mehrfach damit, daß die Form aus *mehr Wendungen* bestehe. Es ist möglich, daß der Terminus zudem auch mit den in diesem Stück ungewöhnlich lange ausgehaltenen Baßtönen im Zusammenhang steht (№ 77).

Zuweilen wird dieser Gattungskomplex terminologisch dem der „Kurzlieder“ (*korotkie pesni*) gegenübergestellt. Insgesamt ist die Opposition *korotkij* ↔ *dlinnyj/dolgij/dolevoj* (= *kurz* ↔ *lang*) im Pskover Kerngebiet

verhältnismäßig schwach ausgeprägt. Für die „Kurzlieder“ ist die Bezeichnung *pripevka* wesentlich häufiger.

Es entspricht der Polyfunktionalität des musikalischen Strukturlebens, daß die zuletzt dargelegte Opposition sowohl in den Bereich des vorhergehenden, wie auch des folgenden Abschnitts hineinreicht.

III. 5.3 Struktur des Repertoires

Die traditionelle Unterteilung des instrumentalen und instrumental-vokalen Repertoires gründet sich zum Teil auf funktionale Kriterien, zum Teil aber auch auf einige der oben genannten terminologischen Oppositionen, die durch musikalische Strukturelemente und Ausdrucksmittel motiviert sind.

Auf die fundamentale Bedeutung der funktionalen Scheidung *pod pesni* ↔ *pod pljasku* (Liedbegleitung ↔ Tanzbegleitung, also jeweils aus der Perspektive des Musikers gesehen) wurde bereits in Abschnitt III. 3 verwiesen. Sie deckt sich zum Teil mit der Unterscheidung zwischen der gedehnten Singweise und dem deklamatorischen Vortrag, der ja mehr dem Tanz entspricht. Die Opposition *pesni* ↔ *pripevki* ist in der untersuchten Region recht streng gehalten. So gut wie nie wird ein gedehnt vorgetragener Liedtext als *pripevka* oder ein rhythmisch prägnant deklamierter Text als *pesnja* bezeichnet. Hierdurch unterscheidet sich die Volksterminologie des Pskover Kerngebiets deutlich von den angrenzenden Regionen. In dem dialektologisch eher zum nordrussischen Einflußbereich gehörenden Kreis von Gdov (sowie nach POS-K am Nordrand der Kreise Pskov und Pečora) bezeichnet *pripevka* unterschiedliche Formen von Hochzeitspreisliedern, ganz wie dies der nordrussischen Tradition entspricht. Im Grenzgebiet zu Weißrußland dagegen wird der Terminus (ebenso wie sein späteres Synonym *častuška*) sehr häufig gerade auch mit der dort vorherrschenden Variante des *Skobarja* verbunden. Für diese ist in den Gesangsstrophen ein durchgängiger Achtelrhythmus charakteristisch, der jedoch durch Tempo und Artikulation abgeschwächt und vor allem durch Exklamationen am Strophenanfang erweitert wird. Für einen in Tempo und Artikulation des Verstextes ähnlichen Vortragsstil, etwa bei der *Novorževskaja*, wird dagegen im Pskover Kerngebiet immer der Terminus *pesnja* anstelle von *pripevka* gebraucht.

Die volksterminologische Differenzierung des instrumental-vokalen Repertoires in der Opposition *pesni* ↔ *pripevki* wurde von der Forschung (Kotikova, Lobkova, Mechnecov) bislang kaum berücksichtigt. Hier werden durchweg alle mit dem Instrumentalspiel verbundenen Kurzliedformen als *pripevki* bezeichnet.

Eine differenzierte Betrachtung erfordert die Terminologie der verschiedenen Formtypen. Der Feldforscher muß hier unbedingt berücksichtigen, daß nicht wenige der ihm gegenüber von den Gewährsleuten gebrauchten Titelbezeichnungen in der Vergangenheit für die Tradition kaum von Bedeutung waren. Dies gilt in erster Linie für toponymisch oder ethnonymisch geprägte Bezeichnungen. An einem Beispiel sei dies verdeutlicht.

Der traditionell im Kreis Novoržev sowie in den südlichen Bezirken der Kreise Porchov und Dedoviči beheimatete instrumental-vokale Formtyp *Novorževskaja* wird hier gewöhnlich als *Skobarja* bezeichnet. Einige Gewährsleute gaben zudem an, daß *Pod pesni* (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.; Andreev, *1927, Luněvka, N-Rž.) bzw. *Dlinnaja* (Vasil'eva, *1933, Guščino, N-Rž.) die älteren Bezeichnungen seien. In den Kreisen Porchov und Dedoviči ist auch die Bezeichnung *Popolam* (*Polovinica*) stark vertreten, die von der zweiteiligen Form des Vokalparts herrührt. Dem auswärtigen Feldforscher gegenüber gebrauchen die Musiker dagegen recht häufig die toponymische Bezeichnung *Novorževskaja* – ganz offensichtlich in der Annahme, daß ihm diese eine bessere Orientierung bietet. Oft ist es erst die Frage, mit welchen Worten der Musiker in der Vergangenheit um eine Darbietung des Stücks gebeten wurde, die zu der traditionellen Titelbezeichnung hinführt.

Als *alleinige* Titelbezeichnung konnte ich *Novorževskaja* (*Novorževka*) nur dort finden, wo sie eindeutig als später Import gewertet werden kann, mit dem besonders versierte Musiker ihr Repertoire erweitern, so etwa Evgenij Murov (*1920, Slavkoviči, Porph.) und Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr.). Gleichwohl ist anzumerken, daß in beiden Fällen die individuellen Versionen sich recht schematisch ausmachen und die für den Formtyp konstitutive polyphone Spannung nicht erreichen. Der erstgenannte Musiker spielte auch die im Kreis Ostrov verbreitete *Kolotuška*, die er selbst *Ostrovskaja* nannte. In ihrem eigentlichen Verbreitungsgebiet konnte diese Bezeichnung dagegen nicht ein einziges Mal nachgewiesen werden.

Es liegt nahe, daß die toponymischen Titelbezeichnungen erst in einer Zeit an Bedeutung gewinnen konnten, in der die höhere Mobilität der

Landbevölkerung die Musiker vermehrt mit dem Repertoire entfernterer Gebiete konfrontierte. Somit wurde das Instrumentalstück zum Träger der eigenen lokalen Identität, die nun stärker ins Bewußtsein trat. Im eigenen Dorf wäre ein Titel, der auf die geographische Verbreitung des Stücks hinwiese, eher unspezifisch. Aussagekräftiger sind in jedem Fall die traditionellen funktional oder struktural motivierten Bezeichnungen.

Heutzutage sehr weit verbreitet ist die Titelbezeichnung *Skobarja*, die den Regionalstolz der Bewohner des Pskover Kerngebiets unterstreicht. Genauere Nachforschungen sprechen jedoch dafür, daß die Bezeichnung erst in den zwanziger Jahren aufkam. Sie bezieht sich entweder auf Formtypen, die in dieser Zeit entstanden sind, oder sie wurde auf Stücke übertragen, die bereits früher unter anderen Bezeichnungen existiert haben dürften.

Die ethnonyme Bezeichnung *Russkogo* ist für diese Form der *pljaska* überregional verbreitet. Häufig ist ebenso die funktionale Bezeichnung *Pod pljasku*, seltener die einem Tanzliedtext entstammende Bezeichnung *Barynja*. Einige Hinweise von Gewährsleuten bezeugen, daß die ethnonyme Formbezeichnung jüngeren Ursprungs ist.

III. 5.4 Ensemblepraxis

Da das rein instrumentale Ensemblespiel für die Generation unserer Gewährsleute nur von geringer Bedeutung war und sich im wesentlichen auf die Praxis der „Klubs“ beschränkte, kann es nicht verwundern, daß kein allgemein verbreiteter Terminus für ein Instrumentalensemble nachzuweisen ist. Der aktuelle Prozeß der Ensemblebildung wird sowohl in bezug auf diese neueren Spielpraktiken wie auch auf die zuweilen vorhandenen Erinnerungen an ältere Formen des instrumentalen Ensemblespiels mit *sygrat'sja/sygryvat'sja* beschrieben, was mit *sich aufeinander einspielen* übersetzt werden kann.

Für das Zusammenwirken von Instrumentalspiel und Gesang wird sehr häufig das der Standardsprache fremde Verb *podstat'/podstavat'* gebraucht, vor allem, wenn von Formen mit asynchronem Verhältnis der Parts die Rede ist. Allgemein bedeutet es: *zu etwas passen, sich ziemen*. Gleichzeitig schließt der Begriff auch das Moment der Hilfe zur rechten Zeit mit ein. *Podstava* wurden in früheren Zeiten die frischen Pferde genannt, die dem

Kutscher zur Verfügung gestellt wurden. In der Gesangspraxis bezeichnet er den Einsatz der Zweitstimme.¹

In aller Regel bezieht sich *podstat' / podstavat'* auf den Vokalpart. Der Sänger oder die Sängerin fügt sich in den Klangfluß des Instrumentalspiels ein. Die hier implizierte Hierarchie entspricht denn auch der Spielpraxis der asynchronen Formen: Der Instrumentalpart kann durchaus auch ohne Gesang auskommen, eine rein vokale Ausführung ist dagegen nur möglich, wenn die Instrumentalstimme imitiert wird. Dennoch wird das Spiel des Musikers durch den Gesang ästhetisch aufgewertet. Egorov (*1920, B. Zuevo, Ostr.) erklärte die Bedeutung von *podstavat'* sowohl durch das ebenfalls dialektale *mastit'* (von *mast'*, was die Farbe des Fells, etwa von Pferden bezeichnet, gemeint ist etwa: *farblich passen*) oder durch die Entsprechung *pomogat'* (= *helfen*). Abermals zeigt sich hier, daß dem Schaffensprozeß in der traditionellen Musikauffassung eine ethische Dimension eigen ist – sowohl Musiker als auch Sänger oder Sängerin stellen sich einer gemeinsamen Verantwortung für das künstlerische Resultat. Von letzteren wird der richtige Einsatz erwartet, der erstere sollte nach Möglichkeit in der Lage sein, einen falschen Einsatz des Gesangs durch eine Modifikation des instrumentalen Formverlaufs, oder, wie in diesem Beispiel, auch durch eine Vereinfachung der Faktur zu korrigieren:

*Und ich sehe, daß der Sänger es nicht versteht, daß er den passenden Part nicht hinbekommt [ne možet podstat'], dann muß ich schon etwas absägen; irgendwo lasse ich eine [angefangene] Wendung fallen und [spiele] nur dieses Gedresche – hin und her (Aleksandr Egorov, *1920, B. Zuevo, Ostr.).*

Mit dem „Gedresche“ ist ein primär akkordisches Spiel auf der Diskantseite gemeint. „Hin und her“ dürfte sich auf die harmonische Bewegung beziehen, die bei wechseltönigen Instrumenten vor allem durch den Balgwechsel erreicht wird.

So begrenzt die Beobachtungen zur Volksterminologie und zur traditionellen Musikauffassung auch ausfallen, so zeigen sie doch eines deutlich:

¹ Vgl. die Belege aus dem Gebiet des mittlrussischen Jaroslavl und dem des nordrussischen Vologda im *Slovar' russkich narodnych govorov* (Wörterbuch der russischen volkstümlichen Mundarten), Bd. 28, Stichwort *podstat'* in der dritten Bedeutung (Leningrad 1994).

Das Denken des Volksmusikers ist in vielerlei Hinsicht von den konzeptionellen Oppositionen *Struktur* ↔ *Funktion* sowie *Form* ↔ *Gestalt* geprägt und weist hierin eine überraschende Parallele zum ästhetischen Strukturalismus auf. Der bäuerlichen Musiktradition sind strukturanalytische Konzepte ebensowenig fremd wie der Umgang mit abstrahierten Größen.

Die kognitiven Leistungen, die unsere Gewährsleute beweisen, dürften gewisse Zweifel an der Position eines prominenten amerikanischen Armchair-Sowjetologen erlauben, der noch in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Abhandlung über das vorrevolutionäre Rußland den Anthropologen Lévy-Bruhl mit seinen Vorstellungen vom „primitiven Denken“ bemühte, um den russischen Bauern pauschal eine „Unfähigkeit zu abstraktem Denken“ (Pipes 1974 [1984: 162]) zu bescheinigen.

III.6 Das Repertoire

Wir kommen nun zur Frage der gattungsmäßigen Strukturierung des Repertoires. Die Polyfunktionalität der instrumentalen Volksmusik und ihre lokale Diversität bringen es mit sich, daß dieser Komplex zu den kompliziertesten Arbeitsfeldern der europäischen Ethnoorganologie gehört. Die traditionelle Musikauffassung auch der Skobari kann naturgemäß selbst bei einer eingehenden Erforschung (und wahrscheinlich gerade dann!) nicht zu einem allgemeingültigen Gattungskonzept führen, da keiner der Gewährsleute eine größere Zahl von Lokaltraditionen zu überblicken und systematisch zu erfassen in der Lage ist.

Auch seitens der russischen Ethnoorganologie ist bislang kein befriedigendes Gattungskonzept vorgelegt worden, mit dem wir unsere Beobachtungen in Beziehung setzen könnten. Igor' Macievskij (1978) teilt in einem kurzen Beitrag das Instrumentalrepertoire der Volchov-Ladoga-Region in die Musik der Hirten und Jäger (Signale u.ä., magisch-rituelle Formen und Musik zur eigenen Unterhaltung), Kindermusik und die sogenannte „Alltags-Instrumentalmusik“ (*bytovaja instrumental'naja muzyka*), unter die Lied- und Tanzmelodien fallen, die zu verschiedenen Anlässen gespielt werden konnten (diese dritte Gruppe entspricht den von uns hauptsächlich untersuchten Formen). Sein Schüler Jurij Bojko (1982: 83f.), dessen stilanalytische Studien sich auf diese Gruppe konzentrieren, teilt sie ein in reine *častuška*-Stücke (*častušečnye naigryši*), *častuška*-Tanz-Stücke (*častušečno-pljasovye naigryši*), Tanzstücke (*pljasovye naigryši*), instrumen-

tale Tanzliedformen (*pesenno-pljasovye naigryši*) und rein instrumentale Liedformen (*pesennye naigryši*). Alle diese Formen können ihrerseits nach ihrer Herkunft und Verbreitung (gesamtrussische oder lokale Verbreitung, russische, mittel- und westeuropäische Herkunft oder folklorisierte Kunstlieder) unterteilt werden.

Bojkos Klassifikation hebt auf die grundlegenden Vortragsformen des gebräuchlichen Instrumentalrepertoires ab, ihr Schwachpunkt liegt jedoch darin, daß das hierarchische Verhältnis dieser Vortragsformen und auch ihre außermusikalischen Funktionen nicht ausreichend berücksichtigt wurden. Meines Erachtens kann es bei der gattungsmäßigen Gliederung dieses Repertoires von einiger Bedeutung sein, ob zu einem Stück *unbedingt* getanzt wird und die Tanzenden darüber hinaus noch Kurzlieder singen können – oder ob ein anderes Stück in erster Linie zur Begleitung von Kurzliedern dient, zu denen *möglicherweise* auch getanzt werden kann. Eine äußerst problematische Vereinfachung ist auch die Gleichsetzung von improvisierten Einzeltänzen (*pljaski*) und Gesellschafts- oder Modetänzen (*tancy*), die terminologisch, strukturell (im Hinblick auf Form und Tanzbewegungen) sowie stilgeschichtlich deutlich voneinander zu trennen sind.

Kritisch erscheint zuletzt auch die in der russischen Forschung allgemein übliche Subsumierung sämtlicher vierzeiliger einzelstrophischer Kurzlieder unter dem Begriff der *častuška*. Das Problem besteht nicht nur – und nicht so sehr – darin, daß die Formbezeichnung *častuška* in der Volksterminologie zumeist nicht sehr tief verwurzelt ist, sondern eher darin, daß die traditionelle Strukturierung des jeweiligen Gattungssystems viel zu wenig zur Kenntnis genommen wird. Erschwerend kommt hinzu, daß bislang keine überregionale Typologie der *častuška* vorgelegt wurde und de facto unklar bleibt, nach welchen Kriterien eine Form des Kurzliedes als *častuška* bezeichnet werden kann. Offensichtlich werden immer noch Gemeinsamkeiten in der Versstruktur gegenüber der realen und terminologisch konzeptualisierten Differenzierung nach Rhythmus und Artikulation überbewertet. Ein ethnomusikologisches Gattungskonzept der *častuška* würde in jedem Fall zunächst voraussetzen, daß neben der enormen Diversität der Formbildungsprinzipien der einzelstrophischen Kurzlieder auch deren geographische Verbreitung und die zumeist klar ausgeprägten funktionalen Bindungen mit berücksichtigt würden. Erst dann könnte die Frage angegangen werden, für welche Formen dieses gewaltigen Repertoires der Begriff der *častuška* geeignet ist.

Bei der hier versuchten gattungsmäßigen Gliederung handelt es sich um eine generalisierende Synthese von lokalen Einzelbeobachtungen. Zum Teil können wir uns bei der Zuordnung der Formtypen auf volksterminologische Belege stützen, eine ausschließliche Orientierung an der traditionellen Terminologie ist jedoch schon wegen deren lokaler Divergenz nicht möglich. So sind die traditionell sehr häufig gebrauchten Termini *Pod pesni* oder *Skobarja* als Titelbezeichnung wenig hilfreich, da sie sich auf die unterschiedlichsten Formtypen beziehen können. Umgekehrt ist die Verwendung der in Publikationen häufiger auftretenden aber traditionell weniger gebräuchlichen Bezeichnung *Novorževskaja* durchaus sinnvoll, da sie sich auf nur einen Formtyp beschränkt.

Die Darstellung beginnt zunächst mit den älteren Gattungen *pod pesni* und *pod pljasku*. Innerhalb dieser Gattungen werden zunächst die prägnanter strukturierten und in sich weniger differierenden Formtypen vorgestellt, deren Analyse dem außenstehenden Betrachter leichter fällt. Im Folgenden werden die jüngeren Gattungen behandelt.

Die Scheidung des Repertoires nach dem angenommenen Alter ist nicht ganz unproblematisch und kann keinesfalls eine absolute Gültigkeit beanspruchen. Zwar werden einige Formen durchweg als alt angesehen, während sich für andere dagegen ihre Entstehung (bzw. ihr Aufkommen in der untersuchten Region) einigermaßen zuverlässig zurückverfolgen läßt; wieder andere, wie die *Sumeckaja*, erlauben nicht für alle Lokaltraditionen eine zweifelsfreie Zuordnung. Zeugnisse aus fast allen Landkreisen sprechen jedoch eher für eine spätere Entstehung.

III. 6.1 Ältere Formen

Die Zahl der bis in die zwanziger Jahre in den jeweiligen Lokaltraditionen nachweisbaren Formtypen ist erstaunlich gering. Sie beläuft sich gewöhnlich auf zwei bis drei oder nur wenige mehr. Im wesentlichen entsprechen sie den Gattungskomplexen *pod pesni* und *pod pljasku*,¹ zuweilen kommen

¹ Der für die Instrumentalmusik der Skobari zentrale Funktionsbereich *pod draku* (zur Prügelei) hat keine eigenen Formtypen ausgebildet, sondern erfordert zumeist eine spezifische instrumentale und gesangliche Artikulation sowie besondere, situationsgebundene Liedtexte (vgl. Abschnitt IV. 8).

instrumental begleitete Rundtänze der Frauen hinzu. Beobachtungen in nord- und mittlrussischen Regionen ergeben ein ähnliches Bild.

Die Frage liegt nahe, wie eine solche extreme Begrenzung des instrumentalen und instrumental-vokalen Repertoires in einer Volksmusikkultur zu erklären ist, in der das Moment des Instrumentalen doch zweifellos einen breiten Raum einnimmt. Meines Erachtens ist diese Beschränkung der instrumentalen Formen (genauer – der Formtypen!) innerhalb der lokalen und regionalen Traditionen nur deswegen möglich, weil in der russischen Volksmusik der kompositorischen und improvisatorischen Gestaltungskraft des einzelnen Musikers ein besonderer Stellenwert zukommt. Hierbei ist nicht nur sein Einfallsreichtum und seine Fähigkeit zur Profilierung des eigenen Vortragsstils gefragt, sondern ebenso seine Fähigkeit, in Abhängigkeit von dem durchaus wechselhaften außermusikalischen situativen Kontext unterschiedliche Ausdruckspotentiale ein und desselben Formtyps zu realisieren.

III. 6.1.1 *Pod pesni* (Liedbegleitung)

Diese instrumental-vokale Gattung ist ohne Zweifel die dominierende im Musikleben der Skobari. Zusammenfassend seien hier noch einmal ihre charakteristischen Merkmale genannt. Es sind dies 1. die klare geographische Abgrenzung der jeweiligen Vertreter, damit verbunden 2. ihre hohe Bedeutung für die lokale Identität, 3. ihre klar ausgeprägten funktionalen Bindungen (vor allem die Abgrenzung zur *pljaska*), 4. ihr Formenreichtum, oft auch innerhalb einer Ortschaft und selbst im Repertoire eines Musikers, 5. ihre ausgedehntere formale Struktur (im Gegensatz zur *pljaska*, aber meistens auch gegenüber den neueren Formen der Tanzmusik).

Die Dominanz des instrumentalen gegenüber dem vokalen Element äußert sich darin, daß keine Form der Gattung *pod pesni* ohne eine instrumentale Mitgestaltung (und sei es eine vokal imitierte) möglich ist. Dies ergibt sich schon aus der Grundstruktur der beiden Parts: Niemals deckt sich der Instrumentalpart vollständig mit dem Gesang. Dieser steht entweder in einem asynchronen Verhältnis zum instrumentalen Formverlauf, oder er verläuft synchron zu einem seiner Teilabschnitte (teilsynchrone Formen). Außerdem kann dem Instrumentalspiel ein hoher ästhetischer Eigenwert beigemessen werden. Eine rein instrumentale Ausführung muß durchaus

nicht unbefriedigend auf den Musiker wirken, sondern kann über lange Zeit mit ungeteilter und ernster Aufmerksamkeit durchgehalten werden.

III. 6.1.1.1 *Novorževskaja* (№ 8–26, Abb. 28, 32f., 37, 44–54)

Verbreitung, Funktion

Der Formtyp *Novorževskaja* ist traditionell in den untersuchten Bezirken des Landkreises Novoržev sowie in den angrenzenden Bezirken der Kreise Bežanicy, Dedoviči, bis in den Kreis Porchov hinein beheimatet¹. Sein Verbreitungsgebiet entspricht weitgehend dem der fünfzehnjährigen Tal'janka. Die toponymische Formbezeichnung ist neueren Ursprungs – offenbar ebenso wie die heute dominierende Bezeichnung *Skobarja*. Traditionelle Bezeichnungen sind: *Popolam* (= in zwei Hälften) *Polovinica* (= Hälfte) oder *Pod pesni*.

Die Grundstimmung beim Vortrag der *Novorževskaja* sowie die bevorzugten Liedtexte weisen zumeist auf eine lyrisch geprägte Semantik hin. Charakteristisch hierzu die Äußerungen Leonovs:

*Jedes Stück hat seine Bedeutung (. . .). Diese Novorževskaja, wodurch war sie bekannt? Zu ihr kannst du (. . .) dein Herz ausschütten (. . .). Sagen wir, ich bin ein Mädchen und er ein Junge, und ich hab mich in ihn verliebt; dann setzt sie sich hin, um zur Balalaika Lieder zu singen, und gibt ihren Gefühlen Ausdruck (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.).*

Wenn man sich seiner Sehnsucht oder seinem Kummer hingeben will [poskučat', pogorevat'] – irgendwo hat sich eine Gruppe [kompanija] zusammengefunden –, dann spielen wir diese Novorževskaja (ders.).

Neben der typischen Vortragssituation bei den Zusammenkünften der Dorfjugend, die hier anklingt, wurde die *Novorževskaja* auch bei Umzügen während der *jarmanki* gespielt und gesungen:

¹ Banin (1997: 108, Notenbeispiel 9, S. 188) führt mehrere Belege für eine Verbreitung der *Novorževskaja* im Kreis Puškinskie Gory, westlich von Novoržev, an.

*Zur Sirotinka tanzt man [lomajutsja] aber beim Skobarja [Novorževskaja] – nein, da geht man normal und singt Lieder (Gri-gor’ev, *1921, Ador’e, N-Rž.).*

Eine besonders enge Bindung bestand offensichtlich zwischen der *Novorževskaja* und der ritualisierten Verabschiedung von Rekruten zum Militärdienst. Noch heute sind die von Männern gesungenen Texte sehr stark von dieser Thematik dominiert. In einigen Dörfern (Sorokino, Ded., Laptevo, N-Rž.) wurde sie auch bei Kampfbräuchen gespielt. In solchen Fällen sind die Akzentgebung und Zäsurierung entsprechend scharf, so etwa in der Version von Anatolij Fedotov (№ 10).

Strukturelemente

Untersucht wurden acht Harmonika- und sechs Balalaikaversionen (fünf in Unisono-Quart-, eine in Gitarrenstimmung; Matveevs Fassung in Unisono-Sekundstimmung wurde bereits auf S. 105f. untersucht).¹ In acht der Ausführungen kommt ein solistischer Gesangspart hinzu; zusätzlich sind zwei Vokalversionen ohne Instrumentalpart mit berücksichtigt. Gesondert behandelt wurde die vereinfachte Übungsversion des Harmonikaspielers Fedotov, die nicht als repräsentativ für das ästhetische Konzept des Musikers angesehen werden kann, wohl aber für das grundlegende Formverständnis von Bedeutung ist (vgl. ausführlicher S. 173–175).

Instrumentalpart

Die *Novorževskaja* ist durch eine streng symmetrische Periodenstruktur gekennzeichnet. Jede Periode läßt sich in einen A- und einen B-Teil von jeweils vier 2/4-Takten teilen, die folglich den Zählzeiten I–VIII bzw. IX–XVI entsprechen. Einige Musiker im Kreis Dedoviči dehnen den ersten Melodieton im A-Teil zuweilen um einen Viertelwert (vgl. das Beispiel Nilovs № 12). Sowohl in Harmonika- wie in Balalaikaversionen mit Unisono-Quartstimmung herrscht – ungeachtet der vielfältigen Möglichkeiten dieser Instrumente zur Akkordbildung – weitestgehende Zweistimmigkeit vor, wobei eine klare funktionale Scheidung zwischen der Hauptmelodie

¹ Wenn im folgenden von Balalaikaversionen der *Novorževskaja* gesprochen wird, so wird – wenn nicht anders angegeben – die gebräuchliche Unisono-Quartstimmung (in der tonaltätsspezifischen Transposition: g¹ – g¹ – c²) unterstellt.

und einer pendelartigen drei- bis vierstufigen Begleitstimme zu erkennen ist. Auf der Chromka bleiben die Akkordtasten in aller Regel ungenutzt, bei der Tal'janka wird dagegen der Eindruck von Zweistimmigkeit gerade durch den Gebrauch der länglichen Tasten hervorgerufen, bei denen die tiefen Akkorde an die durchdringenden Grundtöne (im Tonraum zwischen a und h¹) gekoppelt sind, durch die sie bei weitem übertönt werden.

Die Hauptmelodie verläuft vorwiegend in engräumigen Bögen mit Sechzehntelwerten; einige Musiker verwenden episodisch Achtelwerte, die in Balalaikaversionen häufiger vorkommen können (andererseits wird das Gewicht dieser Achtel durch eine weich artikulierte Spaltung in zwei „verwischte“ Sechzehntel¹ wieder relativiert). Diese rhythmische Besonderheit ist vermutlich spieltechnisch zu erklären, da eine regelmäßige Folge von deutlich artikulierten Sechzehnteln die Spielhand schneller ermüdet.

Harmonikspieler tendieren eher dazu, die ersten beiden Sechzehntel einer Zählzeit zusammenzufassen. Solche daktylischen Figuren finden sich bisweilen in Zählzeit II oder III, häufig in IV sowie – am Ende einer Periode – in XVI. Balalaikaspieler verwenden häufiger auch anapästische Figuren. Nur selten folgen zwei daktylische Zählzeiten aufeinander. Dies entspricht der eher zurückhaltenden Artikulation des Rhythmischen, die für die *Novorževskaja* charakteristisch ist. Selbst ein schroffer Vortrag, etwa zu einem Kampftanz, bezieht seine Suggestivkraft nicht so sehr aus einer motorischen Rhythmik, die unmittelbar „in die Beine ginge“, wie aus dem energetischen Potential des Gesamtklangs.

Der Ambitus umfaßt in Harmonikaversionen meist eine None, wobei die melodischen Spitzen a² erreichen. Zweimal kommt in den transkribierten Beispielen ein Ambitus von zwei Oktaven vor. Er verdankt sich nicht immer dem melodischen Einfallsreichtum des Musikers wie in Efimovs Version (№ 9), er kann auch wie bei Nilovs Ausführung (№ 12) durch einfache Oktavverschiebungen erreicht werden. Auf der Balalaika wird der Ambitus der *Novorževskaja* häufig enger gefaßt, was abermals spieltechnisch bedingt ist. Nur versiertere Balalaikaspieler wie Leonov, Afanas'ev und Matveev weiten die Melodie abwärts bis g¹ aus. Eine Ausfüllung des Tonraums

¹ Zu der auch für die Transkription wichtige Unterscheidung zwischen gebrochenen Achteln und repetierten Sechzehnteln beim Balalaikaspiel s. Morgenstern 1995: 182.

unterhalb von c^2 ist mit Schwierigkeiten verbunden, die auf S. 70 dargelegt sind.¹

Das melodische Gerüst der *Novorževskaja* und insbesondere der Grad seiner vertikalen Auffächerung läßt sich nach dem auf S. 24–27 beschriebenen Verfahren modellhaft darstellen, indem die häufiger verwendeten Stütztöne, wie sie sich aus den im Anhang aufgeführten Tabellen 1 und 6 ergeben, im Notenbild aufeinander projiziert werden. Hierfür wurden die Stütztöne aus 39 transkribierten Harmonikaperioden sowie 15 Perioden aus Balalaikaversionen in Unisono-Quartstimmung untersucht (die für die *Novorževskaja* kaum verwendete Gitarrenstimmung kann hier vernachlässigt werden).

Die tabellarische Darstellung der Stütztöne sowie ihre Projektion im Notensystem zeigen, daß ein verbindliches Melodiemodell mit konstanten Gerüsttönen nicht ohne weiteres unterstellt werden kann. Nur fünf von 16 Zählzeiten weisen einen Stütztönen auf, dessen Häufigkeit $\geq 0,65$ beträgt. Der A-Teil kann in einigen Harmonika- und vor allem in den Balalaikaversionen als variierende Wiederholung einer zweitaktigen Phrase aufgefaßt werden. Diese Phrase baut meist auf einer deszendenten Linie $f^2 - e^2 - d^2 - c^2$ auf. Besonders deutlich tritt diese in der Übungsversion Fedotovs hervor. Häufig werden jedoch d^2 in Zählzeit III und VII sowie c^2 in Zählzeit IV, seltener in VIII, durch die jeweilige Oberterz ersetzt. Auf diese Weise entsteht eine häufige Pendelbewegung zwischen den Stütztönen f^2 und e^2 .

Der B-Teil verläuft insgesamt tiefer; die Stütztöne reichen bis h^1 , zuweilen auch bis a^1 oder g^1 . Die Streuung der melischen Elemente ist noch stärker als im A-Teil – nur in zwei von acht Zählzeiten überwiegt ein und derselbe Stütztönen. Häufig ist ein Pendeln zwischen h^1 und c^2 . In der Übungsversion zeichnet sich eine Linie $h^1 - a^1 - g^1 - c^2$ ab, die überregional auch in zahlreichen Varianten des „Russischen“ vorkommt. Die Grundlinie der gesamten Übungsversion ist zudem sehr häufig in einer überregional

¹ Dem c^2 in der hier verwendeten tonalitätsspezifischen Transposition entspricht die leere a^1 -Saite des instrumentenspezifischen Transpositionsmodus für die Balalaika in Unisono-Quartstimmung.

verbreiteten Form der Gattung *pod pesni* zu finden.¹ Wie bei dieser deutet sich auch bei der *Novorževskaja* im B-Teil eine Verlegung des tonalen Zentrums von c^2 auf g^1 an, die erst im Schlußton (XVI) aufgehoben wird. In noch stärkerem Maße als im A-Teil verzichten jedoch die skobarischen Musiker (nicht zuletzt auch Fedotov in der anspruchsvolleren Version der *Novorževskaja*) auf eine leiterartige Abfolge der Stütztöne und umso mehr auf sequenzartige Motivkettungen, wie sie nur in wenigen Balalaikaversionen (Sandalov, № 23: V–VII, Ivanov, № 18: I–III) auftreten. Generell fällt auf, daß vergleichsweise wenig melisches Gewicht auf dem jeweiligen tonalen Zentrum liegt. Lediglich in Zählzeit VIII fällt über die Hälfte der Stütztöne auf c^2 . Noch weniger ist im B-Teil das g^1 frequentiert; der tonal bedeutsame Schlußton c^2 ist zumindest in Harmonikaversionen mit 12 (einschließlich Mehrklängen) von 39 ebenfalls recht schwach vertreten. Ganz offensichtlich sind die Musiker bestrebt, den Eindruck einer abgeschlossenen Form zu vermeiden. Dem entspricht auch der Umstand, daß die Geste der markanten Schlußwendung allgemein für die Instrumentalmusik der Region – und insbesondere für die Gattung *pod pesni* – wenig charakteristisch ist. Die Beendigung des Vortrags wirkt eher dezent, mithin fast verlegen.

In den Harmonikaversionen der *Novorževskaja* ist unschwer ein harmonisches Verhältnis der variablen Stütztöne zu erkennen, wobei Terzen, Sexten und Schichtungen von Terzen überwiegen. Sekundverhältnisse treten ab einer Häufigkeit von $\geq 0,25$ auf und beschränken sich auf die Verbindung von f^2 und g^2 , die durch ihre Koppelung an den Baßton G an die harmonische Funktion des Dominantseptakkords erinnern mag, obgleich G im B-Teil auch als ein zweites tonales Zentrum gewertet werden kann. Die verhältnismäßig starke Präsenz von f^2 verdankt sich allerdings auch der von einigen Musikern bevorzugten Motivwiederholung, also einem eher linearen als vertikalen Prinzip. Bis zu einer Häufigkeit von $\geq 0,2$ sind ausschließlich solche Stütztöne oder Mehrklänge vertreten, die zu den auf den entsprechenden Baßtönen aufbauenden Dreiklängen und im Falle von G auch zum Septakkord gehören. Erst bei Berücksichtigung der geringeren Häu-

¹ Für diesen Melodietyp habe ich an anderer Stelle (Morgenstern 1995: 125f.) die Formbezeichnung *Pod pesni* gewählt, die selbstverständlich von der volksterminologischen Gattungsbezeichnung der Skobari zu trennen ist.

figkeiten führt die weitere Verdichtung der melischen Elemente zu vermehrten Sekundbildungen und zu ausgeprägten disharmonischen Komplexen.

In den Balalaikaversionen ist die Streuung der melischen Elemente insgesamt geringer. Allen Versionen gemeinsam ist f^2 in Zählzeit V. Bereits 13 Stütztöne und alle 16 Bässe weisen eine Häufigkeit von $\geq 0,5$ auf; bei der Harmonika gilt dies nur für acht Stütztöne und zwei Bässe. Im ersten Takt ist allerdings eine stärkere Auffächerung bemerkbar – das neben f^2 ebenfalls stark vertretene c^2 beruht auf einer anderen Intention der harmonischen Bewegung. Daß es nicht als Quinte eines zu unterstellenden F-Dur-Akkords zu verstehen ist, zeigt der reale harmonische Verlauf in solchen Balalaikaversionen, die in Gitarrenstimmung gespielt werden (№ 23).

Die geringere vertikale Auffächerung der Stütztöne in den Balalaikaversionen ist nur zum Teil durch die spieltechnisch eingeschränkte Beweglichkeit des Melodieverlaufs zu erklären. Eine entscheidende Rolle dürfte auch in der Bevorzugung bestimmter Zusammenklänge liegen, die sich – möglicherweise aufgrund des höheren Verschmelzungsgrades – als ästhetisch besonders produktiv erwiesen haben. Hierzu gehört sicherlich das Oktavintervall in XI und XV, das durch den Stütztön g^2 mit der leeren Saite gebildet wird. Die Bedeutung dieses Intervalls für die Balalaika haben wir bereits im Zusammenhang mit der Bordunpraxis kennengelernt (s. S. 102f.) Ihm voraus geht der Stütztön f^2 (fis^2), der eher linear motiviert ist. Harmonikaspielder gebrauchen ihn weit seltener – möglicherweise, da er mit dem konzeptionell bedeutsamen a-Moll-Akkord dissoniert.

Für die Unterstimme bevorzugen die meisten Harmonikaspielder den Melodieverlauf $2/4 \mid : F - C \mid G - C : \mid : G - A - G - C : \mid^1$. Auf der Balalaika wird aus grifftechnischen Gründen F weitestgehend durch G ersetzt. Als relativ konstantes Merkmal der Unterstimme der *Novorževskaja* sind die Stütztöne der geradzahligen Zählzeiten im A-Teil zu nennen, die bei Harmonikaversionen immer auf C liegen, während in Balalaikaversionen auch das der Bordunsaite entsprechende G auftreten kann. Eine weit höhere Variabilität weisen dagegen die ungeradzahligen Zählzeiten auf, bei denen F und G oft austauschbar sind (Tab. 3, 7). Im B-Teil sind dagegen die unge-

¹ Entsprechend der auf S. 38 erläuterten Schreibweise bezeichnen die Großbuchstaben die Töne des Baßparts bzw. der Unterstimme, unabhängig von ihrer tatsächlichen Höhe.

radzahligen Zählzeiten fast ausschließlich durch G besetzt, während in XII das dominierende C durch A und in XIV das von den meisten Musikern bevorzugte A durch C ersetzt werden kann. (Das 16mal auftretende C in X kommt nur in der Version des Harmonikaspielers Ivan Efimov vor, die in vielerlei Hinsicht aus dem Rahmen fällt.). Die Konstanz von C im A-Teil sowie von G im B-Teil bezeugt abermals eine Verlegung des tonalen Gewichts auf die Unterquarte, weswegen wir von der *Novorževskaja* als einer polytonalen Form sprechen können. Im jeweiligen Wirkungsfeld einer zunächst in der Unterstimme hervortretenden konstanten tonalen Stütze (mithin in Form eines Hauptakkords) wechselt sich diese in regelmäßigem Rhythmus mit einem Nebenton oder -akkord ab, der auf unterschiedlichen Stufen realisiert werden kann, soweit diese nicht auf den Tönen des Hauptakkords beruhen – allenfalls die V. Stufe kann im Sinne einer Dominantfunktion vorkommen. Wir haben es also mit einer ständigen Pendelbewegung zwischen einem weitgehend konstanten Hauptton (oder -akkord) und funktionell austauschbaren Nebentönen zu tun. Dieses Prinzip, das wir in zahlreichen Instrumentalformen wiederfinden werden, erinnert stark an die Wechselharmonik des Guslspiels.

Besonders charakteristisch für die Unterstimme der *Novorževskaja* ist ihre rhythmische Beweglichkeit, der freilich die abstrahierende Darstellung der Stütztöne nicht gerecht wird. Ausgesprochen häufig treten Achtelvorhalte in Harmonikaversionen auf, zumeist vorbereitete, die an die Stufe der vorhergehenden Zählzeit anschließen, aber auch freie. Eine besonders starke Häufung von Vorhalten tritt in den ungeradzahligen Zählzeiten des A-Teils auf, im B-Teil sind sie breiter gestreut. Gänzlich fehlen sie lediglich in den tonal bedeutsamen Zählzeiten IV und XIII, wie sie allgemein eher auf die tonale Peripherie fallen und dadurch das jeweilige Zentrum in seinem Gewicht bestärken.

Keine der dokumentierten Harmonikaversionen (außer der Übungsversion Fedotovs) kommt ohne Vorhalte aus. Grigor'ev (№ 10) gebraucht sie nur in VII, Efimov (№ 9) dagegen versieht die Hälfte der Zählzeiten nahezu durchgehend mit einem freien Vorhalt. In Balalaikaversionen kommen Vorhalte wesentlich seltener vor und werden längst nicht von allen Spielern als konstitutives Merkmal behandelt. Aleksandrov (№ 17) benutzt sie im B-Teil und bringt dadurch Bewegung in die melisch weniger aktiven Instrumentalpassagen.

Bei der Betrachtung des Verhältnisses von Haupt- und Unterstimme ist in besonderer Weise die Spieltechnik als gestaltbildender Faktor zu berücksichtigen. Auf der Balalaika sind die Möglichkeiten der Melodieführung für die Unterstimme durch die Daumengriffe stark begrenzt; relativ häufig fungieren die leeren Begleitsaiten als episodischer Bordun. Die Harmonika dagegen ist in der Melodiegestaltung auch auf der Baßseite freier, so daß sich die Unterstimme in vielem relativ eigenständig bewegt. Gleichzeitig ist sie aber auch als harmonische Stütze von Bedeutung. Oft orientiert sie sich an den Grundtönen der aus der Projektion der individuellen Versionen resultierenden Akkorde. Diese Stütze ist umso wichtiger, da, wie wir gesehen haben, die Grundtöne dieser Akkorde in der Melodiestructur eine nur geringe Rolle spielen.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit bei variablen Bässen die Wahl des Baßtons (oder des Akkords) mit der des jeweiligen Stütztöns oder Mehrklangs korrespondiert. Auch hier zeigt sich die ausgeprägte harmonische Komponente der *Novorževskaja*. Wie aus Tab. 4 ersichtlich, ist der Zweiklang f^2 - a^2 in Zählzeit I immer nur mit dem Baß F gekoppelt, niemals mit dem in derselben Zählzeit bisweilen auftretenden G. In III tritt ein d^2 nur dann auf, wenn das dominierende G als Baß gewählt wurde. Wenn Harmonikaspieler wie Ivan Efimov (№ 9) und Ivan Vasil'ev (Zabor, № 14, 15) in III zuweilen auf den Baß F zurückgreifen, so kommen in diesen Fällen als Stütztön immer nur f^2 (selten g^2) vor, niemals das d^2 , welches beide Musiker in III ausschließlich mit G unterlegen. Eine ebenfalls starke Divergenz der Baßtöne finden wir in X, wo A eher die Stütztöne a^1 und c^2 auf sich zieht, während bei C eher c^2 und e^2 dominieren. Die Variabilität der Bässe in X, wie sie in Tab. 3 deutlich wird, verdankt sich allein der Version von Efimov, der als einziger Harmonikaspieler gänzlich auf A zugunsten von C verzichtet. Sein harmonisches Empfinden schließt in dieser Zählzeit den Stütztön a^2 offensichtlich aus, der bei anderen Musikern häufig mit dem dort dominierenden Baßton A korrespondiert. Eine ähnliche Abhängigkeit zwischen den genannten Melodietönen und Bässen finden wir in XII und XIV, wo C auch von anderen Musikern gegenüber A bevorzugt wird.

Wir sehen also, daß die Pendelbewegung der Unterstimme mit den übrigen melischen Elementen in einem engem funktionalen Zusammenhang steht. Dies wird auch aus Tab. 5 ersichtlich, in der die Zuordnung von

Stütztönen und Mehrklängen zu den Bässen unabhängig von der jeweiligen Zählzeit zusammenfassend dargestellt ist.

Eine Sonderstellung nehmen solche Harmonikaversionen der *Novorževskaja* ein, die durch häufige Motivwiederholungen gekennzeichnet sind wie die von Fedotov (№ 10), die bereits untersucht wurde (s. S. 173–74). Wie in dieser wird auch in Nilovs Version (№ 12) der A- und B-Teil von einem eigenen Kernmotiv dominiert. Fedotov wiederholt das einem 2/4-Takt entsprechende Motiv mit leichten Veränderungen bis zu viermal. Nilov geht teilweise ähnlich vor, verwendet aber noch häufiger Motive von der Länge nur *einer* Zählzeit, die bis zu fünfmal unverändert wiederholt werden. Andeutungen einer Motivwiederholung im A-Teil weisen auch die Version des Harmonikaspielers Alekseev (№ 8) sowie Afanas'evs Balalajkaversion auf (№ 16).

Besonders bei den Versionen Fedotovs und Nilovs ist die Struktur der instrumentalen Periode nicht mehr durch den Verlauf der recht gleichförmigen Hauptmelodie, sondern vor allem durch die Baßstimme erkennbar. Gerade sie gewährleistet die Wahrnehmung von größeren formalen Einheiten innerhalb der Periode. Gleichzeitig fällt auf, daß eben in solchen Harmonikaversionen der *Novorževskaja*, in denen die Motivwiederholung dominiert oder zumindest häufiger vorkommt, der Baßpart äußerst beweglich gestaltet werden kann.

In vieler Hinsicht außergewöhnlich ist der *Skobarja* Ivan Efimovs aus Jakonovo im Kreis Novoržev (№ 9), der beim ersten Hören nicht ohne weiteres dem Formtyp *Novorževskaja* zugeordnet werden kann. Strenggenommen ist das Prinzip der Motivwiederholung hier nur schwach ausgeprägt. Als Ganzes wiederholt der Musiker nur in Periode 5 und 17 das Motiv des ersten Taktes im B-Teil (mit minimalen rhythmischen und ornamentalen Abänderungen). Eine genaue Wiederholung tritt dagegen sehr häufig im zweiten Taktteil auf, während der Melodieverlauf des ersten geringfügig, aber systematisch variiert wird. Auch hier ist es der Baßpart, der durch das F, das ausschließlich (wenngleich nicht immer) in Zählzeit I oder III hervortritt, einen ganz wesentlichen Orientierungspunkt für den Formverlauf liefert. Die Zählzeiten I und II sind zudem dadurch exponiert, daß sie ganz durch den Stütztön ausgefüllt werden (zum Teil als Achtelrepetition), während in den ersten zwei Zählzeiten des B-Teils der Stütztön durchweg nur auf das erste Achtel fällt, dem stets eine andere Tonstufe folgt (Ausnahmen nur in Periode 11, 13 und 17; in den letzten beiden Perioden wird dagegen

die Zugehörigkeit zum A-Teil durch den charakteristischen Melodieverlauf erkennbar). Die Profilierung der Periode durch den ersten Takt der Baßlinie ist umso wichtiger, da Efimov in X durchweg den Stütztön C anstelle des von allen anderen Harmonikspielern verwendeten A als Stütztön wählt; auch in XIV tritt immer C anstelle des ansonsten möglichen A auf. Auf diese Weise hat die Baßstimme hier mehr pendelartigen als linearen Charakter. Für die Hauptstimme erfüllen d^1 und h^1 insofern eine Orientierungsfunktion, da sie zuweilen den B-Teil einleiten, im A-Teil dagegen keine exponierte Position einnehmen.

Die aufgeführten formalen Erkennungsmerkmale sind vor allem auch als Orientierungspunkte für den Sänger wichtig, der die Periodizität streng einhält. Dies erfordert eine hohe Aufmerksamkeit, gerade da insgesamt gesehen das motivische Material in Efimovs Version wenig zur Perzeption des Formverlaufs beiträgt, sondern sich auffallend frei über die Periode verteilen kann. Das Pendeln zwischen den Stütztönen f^2 und e^2 beherrscht hier auch den B-Teil. Der Sechzehntelbogen $e^2 - f^2 - g^2 - e^2$ (dem immer eine von f^2 dominierte Zählzeit vorausgeht) kommt mehrfach in II, VI, X, XII, XIV und XVI vor. Er kann in bis zu drei aufeinanderfolgenden Takten das zweite Viertel ausfüllen, dann muß $g^2 - e^2$ durch $a^2 - g^2$ variiert werden, oder es folgt eine andere (oft kadenzartige) Wendung. Dem Viertwert auf f^2 , der oft als punktierte Synkope gebrochen wird und dem fast immer der genannte Sechzehntelbogen vorangeht und auf den er (zuweilen in seiner beschriebenen Variante) folgt, kann sowohl auf die dritte Zählzeit des A-Teils (III) wie auch des B-Teils (XI) fallen. Auch die markante Kadenzwendung von f^2 über $a^1 - h^1$ auf c^2 ist in ihrer Position recht variabel (III, VII oder VIII).

Gänzlich ungewöhnlich ist die rhythmische Beweglichkeit der Baßstimme. Folgen von bis zu vier Sechzehntelwerten in pendelartiger Bewegung sind keine Seltenheit, selbst Vorschläge treten auf. Zur Belebung der Baßstimme tragen auch die sporadisch eingestreuten Akkorde bei sowie nicht zuletzt die äußerst differenzierte Phrasierung.

Allgemein stellen die motivwiederholenden Formen der *Novorževskaja* hohe Anforderungen an das Koordinationsvermögen des Harmonikspielers, nicht nur wegen der rhythmischen Unregelmäßigkeiten im Baß, sondern auch wegen des Spannungsverhältnisses zwischen der Kürze des wiederholten Motivs und der großformatigeren Anlage der Unterstimme.

Dieser Zusammenhang wurde bereits bei der Untersuchung des Lernprozesses deutlich.

Variationsmöglichkeiten, die mithin zu größeren formalen Einheiten im Instrumentalpart der *Novorževskaja* führen können, verdanken sich häufig dem Streben nach klanglich-tonräumlicher Abwechslung – so etwa der einmalige Registerwechsel im Baßpart in der 15minütigen Instrumentalfassung von Vasil'ev aus Zabor, den der transkribierte Ausschnitt wiedergibt (№ 14). Auch in der Hauptmelodie können oktavierte Wiederholungen recht häufig zur Belebung des Formverlaufs beitragen (vgl. die Versionen von Nilov und Alekseev).

Darüber hinaus ist auch ein Bestreben zu erkennen, in den nur selten von einzelnen Achteln durchsetzten Sechzehntelfluß von Zeit zu Zeit – gleichsam als Ruhepunkte – längere rhythmische Werte einzubringen. Es können dies Haltetöne sein, wie sie Nilov durch Dehnung der Zählzeit I erreicht, auch die repetierten Achtel in der gleichen Zählzeit in Efimovs Version können als Ruhepunkt wirken, nicht jedoch der häufige Viertelwert auf f^2 in Zählzeit III, die durch die Achtelbewegung im Baß an Dynamik gewinnt. Auffällig sind auch die ersten beiden Takte in der vierten transkribierten Instrumentalperiode der Version von Vasil'ev und Vasil'eva aus Zabor (№ 15, Zeile 7). In einer kraftvollen Bewegung, in der zum ersten Mal auch g^2 in exponierter Stellung auftritt, überwiegen die Achtelwerte. Diese Phrase hebt sich in beiden Fassungen Vasil'evs etwa alle vier bis fünf Perioden aus dem Gesamtverlauf hervor.

Offensichtlich entsprechen solche Ruhepunkte einerseits dem Bedürfnis des Musikers nach physischer und psychischer Entspannung, andererseits mag eine ununterbrochene Folge kleiner rhythmischer Werte auch die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Dauer ermüden. Besonders beim Harmonikaspiel wirken diese Haltetöne deswegen wie ein befreiendes „Durchatmen“, durch das der Musiker wie der Hörer neue Kraft schöpft.

Vokalpart

Der Gesangspart besteht aus Einzelstrophen, seltener auch aus zusammenhängenden Strophenfolgen. Bei Einzelstrophen ist eine partielle Austauschbarkeit mit anderen instrumental-vokalen Formen gegeben. Jede Strophe besteht aus zwei Langzeilen (die in der textkundlichen Forschung häufig auch als vier Kurzzeilen interpretiert werden). Eine Zeile besteht aus 15 Silben, die (mitunter stärker oder schwächer punktierten) Achtelwerten

entsprechen. Lediglich der Schlußton wird über einen Dreiviertelwert oder länger ausgehalten. Durch die unterschiedliche Betonung der Silben kann der Vokalpart sowohl als auftaktig wie auch als volltaktig aufgefaßt und entsprechend transkribiert werden. Die Zuordnung ist hierbei nicht immer eindeutig.

Bezogen auf den instrumentalen Formverlauf entspricht jede Langzeile einem Durchgang des B-Teils. Der Unterschied zwischen instrumentaler und vokaler Melodieführung ist beträchtlich. Der Gesang ist nur episodisch an relativ feste Stütztöne gebunden, bei Frauen und Männern weist die Hälfte der Zählzeiten Stütztöne mit einer relativen Häufigkeit von $(\geq 0,35)$ auf. Nur in sehr eingeschränktem Maße läßt sich ein harmonisches Modell erkennen (s. Tab. 8, 9). Ein deutliches Kennzeichen der *Novorževskaja* ist hingegen in fast allen Gesangsversionen ein Sprung zwischen der zweiten und der dritten Achtel der Zeile (selten auch zwischen der dritten und vierten wie zuweilen in Efimovs Version). Bei dieser emphatischen Geste kommt es vor allem auf den tonräumlichen und artikulatorischen Kontrast an. Die ersten beiden Silben werden oft bewußt undeutlich prononciert, nicht selten werden sie teilweise oder ganz weggelassen (Petrov, № 25, 26). Der Zielton (Zählzeit X) wird dagegen immer stark betont und oft mehr herausgeschrien als gesungen. Der Intervallsprung beträgt häufig eine Quinte oder Oktave, Frauen können auch die Dezime oder Undezime erreichen. Die Höhe des Zieltons beträgt in den von Frauen gesungenen Strophen zumeist d^2 ($\geq 0,5$) oder h^1 ($\geq 0,35$), die beide mit den im Instrumentalpart dominierenden, auf den Baßtönen A oder C aufbauenden harmonischen Komplexen in einem dissonanten Verhältnis stehen.

Nach diesem Impuls wird die Höhe des Zieltons zumeist in den folgenden ein bis zwei Zählzeiten beibehalten oder geringfügig umsunen. In der zweiten Hälfte des Vokalparts (XIII–XIX) fällt eine deutliche Wendung von h^1 nach c^2 auf, die der harmonischen Bewegung des Instrumentalparts entspricht. Im letzten Takt des B-Teils findet immer eine deszendente Bewegung in Richtung des ausgedehnten Schlußtons statt. Dieser beginnt fast immer auf c^1 oder g^1 in einem harmonischen Verhältnis zum Instrumentalpart, läuft dann jedoch zumeist in einem deszendenten Legato aus. Das Verhältnis der auf eine Zählzeit fallenden variablen Stütztöne ist oft ein dissonantes, relativ häufig sind jedoch Terzen.

In den von Männern gesungenen Versionen der *Novorževskaja* ergeben sich häufiger harmonische Komplexe, die dann stärker an das harmonische Modell des Instrumentalparts gebunden sind (s. Tab. 9). Die Melodiegestaltung ist so gesehen rationaler als der eigenwillige und sehr expressive Vor-

trag der Frauen, der der gesprochenen Sprache näherkommt. Dies kann sicherlich mit einer Ästhetisierung der unterschiedlichen Rollenvorstellungen zusammenhängen, andererseits kann auch ein vortragspraktischer Aspekt ins Gewicht fallen. In vier von sechs Gesangsversionen sind es die Musiker selbst, die singen. Die reglementierende Funktion des harmonischen Ablaufs im Instrumentalpart für den Gesang ist dadurch möglicherweise stärker. Schon im Hinblick auf die Koordination von Instrumental- und Vokalpart müßte es einem Musiker beim Vortrag der *Novorževskaja* äußerst schwer fallen, einen sich über die gesamte Langzeile erstreckenden Melodiebogen unabhängig vom Instrumentalpart durchzuhalten. Weniger rational erscheint dagegen in Männerstrophen die Gestaltung des Schlußtons. Während Frauen eine prägnantere Abwärtsbewegung im Legato bevorzugen, neigen Männer zu einem schweren Glissando, das stark verfremdend wirkt.

In der Gesangstechnik der *Novorževskaja* sind einige deutliche Parallelen zu den traditionellen Klagegattungen herauszuhören. Hierfür sprechen der kontrastierende Gebrauch unterschiedlicher Register (besonders der Registersprung zu Beginn der Zeile) und die Durchsetzung des Vortrags mit schluchzenden Lauten und andere klangliche Verfremdungen. Erstaunlich ist, daß dies in hohem Maße auch für die von Männern gesungenen Versionen gilt, zumal für die russische Volksmusik eine Tradition von Männerklagen untypisch ist.

Der Zusammenhang zwischen den im Pskover Kerngebiet heute vermutlich ausgestorbenen Gattungen der Klage und der instrumental-vokalen Form der *Novorževskaja* wird auch durch deren textliche Semantik bestätigt, in der die Verabschiedung von Rekruten ihren festen Platz hat, also eine traditionell stark ritualisierte Situation, deren gesangliche Komponente bekanntlich zahlreiche Parallelen zum Totenbrauchtum aufweist.

Am Beispiel der *Novorževskaja* als einer vergleichsweise einfach aufgebauten instrumental-vokalen Form haben wir die strukturbildende Rolle melischer und harmonischer Komponenten nachgezeichnet. Gleichzeitig konnten wir sehen, wie diese konstitutiven Gestaltelemente einer ständigen Relativierung durch das Moment des Spielerischen ausgesetzt sind: Die relative Unabhängigkeit der Stimmen, Motivwiederholungen, mithin eine freie Verteilung der Motive auf dem stabilen Raster der Form, besonders auch die Unregelmäßigkeiten in der Baßstimme sind die Mittel, mit denen sich der Musiker gegen die „Rationalisierung des Materials“ (Karbusicky) sträubt.

III. 6.1.1.2 *Porčovskaja (Milaška)* (№ 27–49, Abb. 29, 31, 35f., 38 40, 55–58)

Verbreitung, Funktion

Die Bezeichnung *Porčovskaja* wird bisweilen in der Gegend von Slavkoviči für einen Formtyp verwendet, der vor allem im Kreis Porčov verbreitet ist. In der Umgebung der Kreisstadt selbst überwiegt die Bezeichnung *Skobarja*¹, in unserem Forschungsgebiet dagegen *Dlinnaja, Milaška* („Die Liebste“, möglicherweise nach einem festen Liedtext benannt) und *Pod pesni*.

Das traditionelle Verbreitungsgebiet der *Porčovskaja* weist nach Südwesten hin eine deutliche Grenze zu dem der *Novorževskaja* auf (s. Anhang V, Karte 2); über die Grenze zum Verbreitungsgebiet des *Gorbatogo* im Südwesten liegen bislang nur ungenaue Angaben vor. Im äußersten Südwesten des Kreises Dedoviči, also noch im Verbreitungsgebiet der *Novorževskaja*, kam die *Porčovskaja* erst nach dem Krieg unter der Bezeichnung *Sobakovskaja* oder *Sobakovščina* in Gebrauch – zeitgleich mit den mit ihr verbundenen Kampfpraktiken. Diese können auch andernorts zu ihrem Funktionsbereich gehören, ebenso wie das übrige Spektrum der Gattung *pod pesni*, also Spinnabende, Umzüge und andere nicht-tänzerische Vortragsgelegenheiten.

Strukturelemente

Insgesamt wurden 19 Realisationen der *Porčovskaja* systematisch untersucht, hierunter sieben Harmonikaversionen, vier davon mit Gesang, drei Balalaikaversionen mit Gesang (alle in Gitarrenstimmung), je ein Solo auf der Žalejka und der Mandoline sowie vier Vokalimitationen. Ebenso wurde eine Vokalversion ohne Berücksichtigung des (offensichtlich mißglückten) Balalaikaparts verwendet sowie zwei Vokalversionen mit exemplarischer Transkription *einer* Instrumentalperiode des betreffenden Musikers, deren harmonisches Schema im folgenden konstant blieb, sowie zwei Gesangsfassungen, bei denen der Verfasser selbst den Balalaikapart übernahm, da kein Musiker aus dem Dorf zugegen war. Bei der Auswertung wurden Harmonika- und Balalaikaversionen sowie alle übrigen (vorwiegend einstimmigen) Ausführungen jeweils getrennt behandelt. Aufgrund der weit-

¹ Ich beziehe mich auf die Feldforschungen von 1993 im Gebiet Porčov, gemeinsam mit Aleksandr Romodin.

gehend akkordischen Struktur der Balalaikaversionen beziehen sich die folgenden Ausführungen über den Melodieverlauf vor allem auf die Harmonika, ferner auf die einstimmigen Versionen, während die Untersuchung von Rhythmus und Harmonik alle Instrumentalstile mit einbezieht.

Instrumentalpart

Die *Porchovskaja* hat im Instrumentalpart in aller Regel einen periodischen Formverlauf, wobei das Grundmuster aus vier 2/4-Takten besteht. In einigen Versionen werden (zumeist episodisch) ein bis zwei weitere Zählzeiten am Ende der Periode angefügt. Eine Sonderstellung nehmen die durchgängig aperiodischen Versionen der *Porchovskaja* ein, wie sie als mehrstimmige Vokalimitationen unter anderem in Slavkoviči sowie am gleichen Ort von der Balalaikaspielerin Tamara Smirnova aufgezeichnet werden konnten. Hier ist das Material für eine zusammenfassende Charakterisierung noch nicht ausreichend. Die Mehrstimmigkeit der Vokalimitation wurde bereits in Abschnitt III. 1.4 behandelt.

Der Ambitus umfaßt meist eine mixolydische oder ionische Sexte oder Septime, Harmonikaversionen erreichen häufiger die Oktave; der tiefste Ton liegt auf dem klar erkennbaren tonalen Zentrum. Der Harmonikaspieler Ivan Vasil'ev (*1915, № 32, 33) aus Slavkoviči, verwendet bei Mehrklangbildungen auch die Unterquarte, teils im Sinne eines Borduntons. Die Funktion der Oktave sowie zumeist der Septime beschränkt sich ganz überwiegend auf ein auftaktiges Anspielen des Initialmotivs, die Oktave kann zudem als Kadenzton am Zeilenende auftauchen. Das hauptsächlich melische Geschehen spielt sich also im Rahmen der großen Sexte ab. Die große Septime der ionischen Tonalität wird ausschließlich von Harmonikaspielern verwendet und ist offensichtlich der Stimmung des Instruments geschuldet. Einige Musiker verwenden beide (real quartversetzten) Tonalitäten alternativ, was auf der Chromka offensichtlich mit der Wahl der absoluten Tonhöhe in Verbindung steht. Allerdings impliziert auch der in der *Porchovskaja* häufig verwendete Dominant-Septakkord eine ionische Färbung.

Ein charakteristisches Merkmal der *Porchovskaja* ist eine deszendente Initialphrase, die sich über die ersten beiden Takte erstreckt. Sie beginnt häufig mit einem Auftakt zu zwei Sechzehntelwerten $g^2 - f^2$ und markiert dann die Stütztöne $e^2 - d^2 - c^1 - h^1$. Die Stütztöne c^1 oder h^1 können auch durch die jeweilige Unterterz ersetzt werden. Die zweite Phrase entspricht

einer Kadenzbewegung G – D – G – G mit unterschiedlicher melodischer Ausgestaltung. Häufig fallen auf die Zählzeiten V–VII die Stütztöne $g^1 - c^2 - h^1$ oder $g^1 - c^2 - g^1$.

Einer so beschriebenen Periode folgen in der Regel zwei bis drei oder mehr weniger markante Periodendurchgänge, die mit c^2 oder a^1 beginnen. Da bei der statistischen Auswertung nicht zwischen Initial- und Folgeperioden unterschieden wird, ist die Prägnanz der Eingangssphrase nicht ohne weiteres aus den Stütztontabellen zu erkennen. Einige solcher Initialphrasen sind daher in Notenbeispiel 16 synoptisch dargestellt.

In rhythmischer Hinsicht überwiegen Achtel- und Sechzehntelwerte. Aus deren Wechsel kann kein verbindliches Grundmuster abgeleitet werden. Insgesamt dominieren, vor allem in den ersten zwei Takten, daktylische Figuren, die gleichwohl an keiner Stelle absolut konstant sind. Eine mehr als zweimalige Wiederholung eines Daktylus kommt selten vor, Vasil'evs Harmonikaversion der *Borisovskaja* (№ 33) ist hier eher die Ausnahme. Anapästische Wendungen sind selten, weit häufiger wird eine auf einer Zählzeit begonnene Sechzehntelbewegung über das ganze Viertel weitergeführt. Als besonders abwechslungsreich in der rhythmischen Gestaltung zeigen sich die Balalaikaspieler, die hierdurch die geringe melische Beweglichkeit und Prägnanz der für die *Porchovskaja* ausschließlich verwendeten Gitarrenstimmung kompensieren.

Häufig sind Zählzeiten auch von zwei Achteln ausgefüllt. Nahezu konstant sind Achtelwerte zu Beginn der Zählzeiten I und IV, also an Anfang und Ende der ersten Phrase. Dies trägt wesentlich zur strukturierenden Wahrnehmung des Formverlaufs bei, der sich so deutlich in zwei symmetrische Teile gliedert. Die Melodieführung wirkt einprägsamer und rationaler, auch durch die mit den Halbperioden korrespondierenden Spannungsbögen sowie durch das Gewicht des Zentraltons. Ganz fehlt hier das für die *Novorževskaja* typische Prinzip der Motivwiederholung und insbesondere das Spannungsverhältnis zwischen Hauptstimme und Baßlinie.

Notenbeispiel 16a–d: *Porchovskaja*

Initialphrasen aus unterschiedlichen Harmonikversionen

a) *Milaška* (Evgenij Murov, *1920, Slavkoviči, Porch. vgl. № 29)

b) *Milaška*, dies. Aufnahme

c) *Porchovskaja* (Ivan Vasil'ev, *1915, Slavkoviči, Porch. vgl. № 32)

d) *Milaška* (Michail Ivanov, *1930, aus Ljutyje Boloty, Porch. vgl. № 27)

Die Darstellung der Stütztöne in Tab. 10 zeigt einen hohen Streuungsgrad der melischen Elemente. Während in den Harmonikversionen der *Novorževskaja* bei 16 Zählzeiten 17 Töne eine Häufigkeit von $\geq 0,35$ aufwei-

sen, gilt dies bei der *Porchovskaja* lediglich für einen einzigen Ton aus acht Zählzeiten. Freilich ist hierbei zu berücksichtigen, daß sich diese Streuung zum Teil auch durch den relativ hohen Abstraktionsgrad bei der Festlegung des formalen Grundmusters erklärt, bei der Initialperiode und Folgeperioden gleichgesetzt werden. Die sich aus der synchronen Projektion ergebenden Mehrklänge treten bei einer Häufigkeit von $\geq 0,15$ bereits zweimal als vollständige Dreiklänge auf; bei der fortschreitenden harmonischen Verdichtung ist eine starke Einbindung des Zentraltons g^1 zu erkennen. Dissonanzbildungen (ausgenommen den Dominant-Septakkord) treten erstmalig bei $\geq 0,1$ auf (Zählzeit VIII) und nehmen auch bei $\geq 0,05$ kaum zu.

Die vertikal-harmonische Dimension der *Porchovskaja* zeigt sich auch in den realen Mehrklangbildungen auf der Diskantseite der Handharmonika. Sie kommen auf zwei Zählzeiten bereits mit einer Häufigkeit von $\geq 0,25$ vor.

Bei den einstimmigen Versionen der *Porchovskaja* zeichnet sich eine verhältnismäßig hohe Übereinstimmung im Melodieverlauf ab. Immerhin drei Viertel der Stütztöne treten mit einer Häufigkeit von $\geq 0,5$ auf (s. Tab. 14, Notenschema 6).

Der Baßpart in den Harmonikaversionen der *Porchovskaja* ist klar als harmonische Stütze konzipiert, nicht als eigenständige Melodielinie wie in der *Novorževskaja*. Vorhalte fehlen fast völlig; es dominiert ein regelmäßiger Wechsel von Grundbaß und zugehörigem Akkord.¹ Die harmonische Bewegung ist relativ stabil; eine Divergenz der Stufen tritt hauptsächlich in Zählzeit III auf, die 28mal durch C, 13mal durch A und dreimal durch G ausgefüllt ist. Jeder Harmonikaspieler legt sich hierbei auf einen Begleitbaß bzw. -akkord fest. Evgenij Murov (Slavkoviči) verwendet C, Michail Ivanov (Ljutye Boloty) A, Vasil'ev (Slavkoviči) verwendet ebenfalls A, weicht aber (in 19 Perioden) einmal auf C sowie dreimal auf G aus.

Vergleicht man die aus den melischen Elementen der Diskantseite sich ergebenden Harmoniebildungen mit dem auf der Baßseite ausgeführten

¹ Murov stellt in Zählzeit V dem G-Dur-Akkord häufig den Grundbaß E voran, der mithin die ganze Zählzeit ausfüllt. Solche Wechselbässe in der Unterterz bei der Wiederholung einer harmonischen Funktion sind in russischen Harmonikastücken recht häufig. In der tabellarischen Darstellung wird hier bei Verwendung des G-Dur-Akkordes von der Funktion G, beim allein stehenden Wechselbaß von E ausgegangen.

akkordischen Ablauf (Tab. 11 und 12), so fällt zunächst ihre Übereinstimmung für den Hauptakkord G auf. Anders verhält es sich mit den Nebenakkorden in der ersten Halbperiode. In Zählzeit I sind jeweils mit einer Häufigkeit von $\geq 0,15$ a^1 , c^2 und e^2 vertreten, es ergibt sich also ein a-Moll-Akkord. Auf der Baßseite dagegen wird als Grundbaß (zumeist mit entsprechendem Akkord) fast durchweg C, niemals jedoch A verwendet. In Zählzeit III, die im Baß hauptsächlich durch C oder A gefüllt ist, halten sich, wie Tab. 13 zeigt, bei einem Baß C die Stütztöne a^1 und c^2 die Waage (jeweils zehn von 30 Durchgängen, hinzu kommen drei Mehrklänge a^1-c^2). Bei einem A im Baß steigt das Gewicht der mit dem a-Moll-Akkord harmonisierenden melischen Elemente a^1 und a^1-c^2 noch stärker an (insgesamt zehn von 13 Durchgängen). In der zweiten Halbperiode entspricht die harmonische Bewegung weitestgehend der sich in der Melodie bereits andeutenden Kadenz G – D – G – G.

Die Balalaikaversionen der *Porhovskaja* sind durchweg akkordisch geprägt. Sämtliche Spieler verwendeten für dieses Stück die Gitarrenstimmung; in der melodisch ausgerichteten Unisono-Quartstimmung konnte dieser Formtyp nicht aufgezeichnet werden. Wenn Tamara Smirnova (*1923, Slavkoviči, Porph.) neben der *Milaška* in Gitarrenstimmung (die dem Formtyp der *Porhovskaja* entspricht) auch eine weitere *Milaška* in Unisono-Quartstimmung beherrscht (№ 73, 74), so ist diese doch im Instrumentalpart von der *Porhovskaja* gänzlich verschieden.

Die funktionale Mehrdeutigkeit des Nebenakkords, die sich in den Harmonikaversionen in Zählzeit III andeutet, wird durch die Balalaikaversionen noch verstärkt. Hier kann neben C-Dur und a-Moll auch der Dominantakkord D-Dur (auch als Septakkord) auftreten. Ivan Aleksandrov (*1933, Naverež'e, Ded., № 34) variiert auch den markanteren Nebenakkord C in Zählzeit I durch D. Das gleiche gilt für eine Version von Tamara Smirnova sowie von Anatolij Poljakov (*1924, Rogichino, Porph.), № 36. Hier zeigt sich eine Parallele zu den Harmonikaversionen, in denen die Musiker durch eine Gegenüberstellung der von der Initialphrase geprägten Periode mit den weniger markant angespielten Folgeperioden größere formale Einheiten schaffen. Offensichtlich haben die Balalaikaspieler diese Initialphrase im Ohr, wenn sie die begrenzten melischen Möglichkeiten der Gitarrenstimmung auszuweiten versuchen. Mithin verbirgt sich in der Abfolge – und in der Verzierung – grifftechnisch einfacher Harmonien mehr melische Substanz, als dies zunächst den Anschein hat. In der *Sobakovskaja* von Semën

Petrov (*1928, Sorokino, Ded., № 35) scheint auf den ersten Blick keine Melodiegestalt aus dem Dickicht der Akkorde hervorzutreten. Im Zuge des äußerst expressiven, fast überschwenglichen Vortrags ging der Musiker jedoch dazu über, die für ihn offenbar mental präsente Kernmelodie als reale Vokalimitation einzubringen und dadurch das akkordische Material melisch zu gewichten. (Ein solcher zeitgleicher Vortrag des Instrumentalparts und seiner vokaler Imitation ist ausgesprochen selten.)

Vokalpart

Das auffälligste Merkmal der *Porčovskaja* ergibt sich erst aus dem Zusammenwirken von Instrumentalspiel und Gesang. Es besteht in dem asynchronen Verhältnis der beiden Parts. Dieser genuin polyphone Vortrag stellt hohe Anforderungen an das Koordinationsvermögen der Ausführenden. In den dokumentierten Vortragssituationen sangen hauptsächlich Frauen, die Harmonikaspieler selbst sind nur sehr selten in der Lage, zusätzlich zum Instrumentalpart (der ihnen ja bereits die Koordination von Baß- und Diskantseite abfordert) noch den asynchronen Vokalpart zu übernehmen; leichter fällt dies den Balalaikaspielern.

Auch dem Feldforscher ist das der *Porčovskaja* eigene komplexe Zusammenspiel von Vokal- und Instrumentalpart bei der nachträglichen Analyse nur schwer zugänglich. Die vorhandenen Aufnahmen erlauben nur in geringem Umfang Verallgemeinerungen, zumal nach einer orientierenden Einschätzung schon innerhalb des Verbreitungsgebiets der *Porčovskaja* die formalen Gestaltungsprinzipien stark divergieren.

Die Liedtexte der *Porčovskaja* bestehen immer aus frei kombinierbaren Einzelstrophen. Sie weisen die gleiche Versstruktur auf wie die der *Novorževskaja*, teilweise sind die Texte auch zwischen beiden Formtypen austauschbar. Die Strophe besteht aus zwei rhythmisch äquivalenten Langzeilen zu je 15 Silben (unberücksichtigt gelegentlicher Füllsilben durch Exklamationen, Wortwiederholungen oder Diminutivendungen).¹

Die Hauptakzente liegen auf der dritten und siebten Silbe, ferner auf der elften, dreizehnten sowie auf der Schlußsilbe. Die ersten beiden Silben

¹ Auch hier finden wir das Versschema der *častuška* wieder, das in der textkundlichen Dokumentationspraxis traditionell im Sinne eines vierfüßigen vierzeiligen Trochäus dargestellt wird.

werden beim Vortrag zuweilen ganz weggelassen. Die Silben 3 bis 6 entsprechen fast immer vier Achteln, die in der Transkription einem 2/4-Takt zugeordnet werden. Die Silben 7 bis 14 werden dagegen zumeist rhythmisch gedehnt und verteilen sich gewöhnlich auf zwei 4/4-Takte, wobei die Längenverhältnisse von der grammatischen Betonung und dem semantischen Gewicht abhängen. Ihnen folgt die Schlußsilbe der Zeile. Die zweite Zeile setzt meist nach einer Pause ein. Deren Länge schwankt nicht nur wegen der unterschiedlichen Dauer des vorhergehenden Schlußtons bzw. des erweiterten oder verkürzten Ansingens der Folgezeile – auch der Abstand zwischen der ersten Zählzeit des Schlußtons (resp. der Schlußsilbe) und der Silbe 3 der zweiten Zeile ist variabel, beträgt jedoch meist sechs bis sieben Viertel. Ein Abstand von sechs Viertelwerten ermöglicht eine Äquivalenz der beiden Gesangszeilen in ihrem zeitlichen Verhältnis zum Instrumentalpart.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 S

a

[Рожь вы]-со-ка-я гу-ста-я, ко-ло-со-чки длин-ны-и.

b

Вла-рил ко-лем о до-ро-гой, ох, и до-ро-га по-по-лам!

a

Мы по ней, дро-ля, как гу-ля-ли, мы ве-те-роч-ки с то-бой зим-ны-и.

b

А му-жи-ки ко-лы ло-ма-ют, а ба-бы го-ню-тся за нам.

Notenbeispiel 17a, b: *Porchovskaja*

Vokalpart, Vergleich von Frauen- und Männerversion

(Instrumentalpart hier nicht transkribiert)

- a) *Milaška*, gesungen von Marija Filippova (*1923, Slavkoviči, Porph., vgl. № 30)
- b) *Sobakovskaja*, gesungen von Ivan Aleksandrov (*1933, Naverež'e, Ded., vgl. № 34)

Insgesamt wirken die von Frauen vorgetragene Strophen melodisch ausdrucksstärker, was ihrer lyrisch geprägten Thematik entgegenkommt. Der Spannungsbogen umfaßt die gesamte Langzeile. Männer bevorzugen dagegen einen rauheren, deklamatorischen Vortrag, dessen Zusammenhang mit den Kampfbräuchen der Skobari deutlich zu spüren ist. Ihm entsprechen die oft kürzeren Notenwerte und Phrasen.

Die Gesamtlänge der Halbstrophe wird hierdurch jedoch nicht zwangsläufig vermindert, da innerhalb dieser entsprechende Pausen eingehalten werden. Diese Zäsurierung spricht oft eher für eine Teilung des Verses in vier Kurzzeilen. Notenbeispiel 17 zeigt im Vergleich jeweils eine Strophe von Marija Filippova und von Ivan Aleksandrov.

Für den Vergleich der Vokalversionen wurden alle transkribierten Verszeilen herangezogen, die dem vorherrschenden rhythmischen Grundmuster entsprechen.¹ Wegen des instabilen Verhältnisses von Instrumental- und Vokalpart müssen für letzteren eigene Zählzeiten festgelegt werden, die im Notenschema und in der Tabelle mit arabischen Ziffern bezeichnet werden. Hiervon abweichend wird die erste Zählzeit des Schlußtons mit <S> bezeichnet. Aufgrund der variablen Gestaltung des Zeilenanfangs erscheint es wenig sinnvoll, den unmittelbaren Einsatz des Gesangs als Ausgangspunkt zu wählen. Daher bezeichnet <1> die erste Hebung, die immer auf die dritte Silbe des Versschemas fällt.

Die einer Langzeile des Textes entsprechende Melodie verläuft in der Regel als deszendente Linie, die erste Hebung (Zählzeit 1) liegt zumeist auf d^2 , bei weiträumigeren Versionen auch auf g^2 . Auf der siebten Zählzeit steigt die Melodie meist wieder leicht an, um sich dann auf den gedehnten Schlußton zuzubewegen, der immer auf dem tieferen Zentralton g^1 liegt, wobei er häufig auch durch die Oberterz eingeleitet wird. In der zweiten Melodiezeile, die die Strophe abschließt, werden die melodischen Spitzen zumeist nicht mehr wiederholt, sondern durch tiefer gelegene Stufen ersetzt.

Tab. 15 gibt die relative Häufigkeit der Stütztöne der von Frauen gesungenen Versionen der *Porchovskaja* an. Neben der bereits angesprochenen

¹ Die beiden Ausführungen von Antonina Vasil'eva (Gora, Porch.) wurden im Hinblick auf den jeweils unterschiedlichen Ambitus und Melodieverlauf als selbständige Versionen aufgefaßt und gewichtet.

vertikalen Auffächerung der Stütztöne zeigt sich insbesondere ihre starke Bindung an das tonale Zentrum. Am stärksten profiliert ist der Schlußton g^1 ($\geq 0,65$). Eine Häufigkeit von $\geq 0,4$ weisen ausschließlich Stütztöne auf, die dem Hauptakkord G-Dur zugehören. Durch Projektion aller zu einer gegebenen Zählzeit gehörenden Stütztöne, die mit einer Häufigkeit von $\geq 0,3$ auftreten, ergeben sich für die Zählzeiten 1, 4, 5, 9 sowie für den Schlußton Zweiklänge des Hauptakkords, während sich in Zählzeit 10 ein Zweiklang des Nebenakkords C-Dur ergibt. Dissonanzbildungen treten bei einer Häufigkeit von $\geq 0,2$ zweimal auf und steigen im folgenden stark an.

Es fällt auf, daß die Sängerinnen ihr bevorzugtes Melodiemodell der *Porchovskaja* auch dann beibehalten, wenn die durch den Instrumentalpart vorgegebene absolute Tonhöhe wechselt – etwa bei einem Wechsel der Tonart oder auch des Instruments durch den Musiker. Bei anderen Formtypen, etwa der *Sumeckaja* oder anderen *pripevki*, wird dagegen in solchen Fällen die der Form eigene tonräumliche Varianz genutzt, um unter Beibehaltung der gewohnten Stimmlage die tonale Struktur entsprechend abzuwandeln.

Die Männerstrophen mit ihrem expressiven, ja übermütigen Gestus sind in ihren melischen Konturen nur in geringem Maße schematisierbar, da sie sich nur in wenigen Fällen auf ein gemeinsames rhythmisch-metrisches Muster reduzieren lassen. Da folglich keine Äquivalenz der Zählzeiten gegeben ist, wurden zum Vergleich die ersten drei Hebungen des Verschemas herangezogen, die den Textsilben 3, 7 und 11 entsprechen, sowie der Schlußton (Silbe 15).

Der Vergleich der Stütztöne in Tab. 16 zeigt zunächst eine hohe Streuung bei der ersten Hebung (Silbe 3). Der emotionale Impuls ist hier noch zu stark, um eine klare melische Profilierung zuzulassen. Die beiden folgenden Hebungen (Silben 7 und 11) tendieren dagegen relativ deutlich zu d^1 ($\geq 0,5$ bzw. $\geq 0,6$). Der Schlußton liegt mit einer Häufigkeit von $\geq 0,5$ auf dem tonalen Zentrum g^1 bzw. g^2 .

In der letzten Zeile der Tabelle sind auch die nur einmal auftretenden Stütztöne berücksichtigt worden. Dies entspricht zwar nicht der sonst angewandten Methode, an dieser Stelle soll jedoch hierdurch die besonders

hohe Streuung der Stütztöne und insbesondere ihre weiträumige Verteilung (über eine Oktave) verdeutlicht werden.¹

Betrachten wir nun das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart. Orientierungspunkt sind auch hier nicht der unmittelbare Einsatz des Gesangs, sondern dessen stabile Elemente: Silbe 3 und 7, also die ersten Hebungen, sowie der Schlußton. Fig. 1 und 2 zeigen das Verhältnis dieser exponierten Verssilben zu den Zählzeiten der Instrumentalperiode. Hierbei wurden auch die von dem vorherrschenden rhythmischen Grundmuster abweichenden Zeilen mit berücksichtigt.

Es ist leicht zu erkennen, daß die Verselemente auf sehr unterschiedliche Weise mit dem Instrumentalpart koordiniert sind, wobei die Realisationen ein und derselben Sängerin oft voneinander abweichen können. Besonders häufig ist ein Zusammenfallen der ersten Hebung der ersten Langzeile (Silbe 3) mit der Zählzeit II der Instrumentalperiode. Dies ergibt einen gleichzeitigen Einsatz von Vokal- und Instrumentalperiode – vorausgesetzt der Verstext wird ohne einleitende zusätzliche Silben (Interjektionen oder Partikeln) aber auch ohne ein Wegfallen der ersten Verssilben vorgetragen. Gleichwohl bleibt auch hier schon durch die versetzt-metrische Koordination (Auftakt im Vokalpart gegen Volltakt im Instrumentalpart) und natürlich auch durch die unterschiedliche Dauer der vokalen und der instrumentalen Periode der Eindruck der Asynchronizität gewahrt. Ebenfalls häufig ist ein Einsatz der ersten Hebung auf Zählzeit I. Ein Einsatz auf Zählzeit VII ist für den *Skobarja* in den Gegenden östlich und nordöstlich des Forschungsgebiets, näher der Kreisstadt Porchov, ausgesprochen typisch.² In dem von uns untersuchten Verbreitungsareal der *Porchovskaja* konnte dies hingegen nur im Südwesten, im Dorf Gora, beobachtet werden, hier jedoch als konstantes Formprinzip der Sängerin Antonina Vasil'eva. Sehr häufig tritt es wiederum noch weiter südwestlich bei der Instrumentalform *Gorbatogo* auf.

¹ In einer separaten Tabelle (Tab. 17) sind nur diejenigen Versionen berücksichtigt, die für die Analyse des Verhältnisses von Vokal- und Instrumentalpart zu verwenden sind; es fehlt daher die Version von Anatolij Poljakov mit ihrem offensichtlich mißglückten Balalaikapart.

² Ich beziehe mich auf Feldforschungen mit Aleksandr Romodin im Jahre 1993, vgl. Morgenstern 1995: 127, № 48, 49; zahlreiche analoge Aufzeichnungen (teils von denselben Gewährsleuten) enthält der ethnographische Dokumentarfilm „Abschied von Mechovoe“ von Jochen Krauß, der 1999 in Zusammenarbeit mit Irina Romodina und Aleksandr Romodin entstand.

Fig. 1: Porchovskaja, Verssilben und Zählzeiten im Instrumentalpart (Frauen)

№	Ausführende	Ort	3 ₁	7 ₁	S ₁	3 ₂	7 ₂	S ₂	Z ₁	Z ₂	Z ₁₋₂
28	Ivanova, Ivanov	L. Boloty	III	V	V	I	V	V	10	12	26
30	Filippova, Murov	Slavkoviči	I	III	III	II	IV	IV	10	10	27
31	Filippova, Murov		I	III	III	I	III	III	10	10	26
33	Filippova, Vasil'ev		VI	VIII	VIII	IV	VI	VI	10	10	25
			I	III	III	II	IV	III	10	10	27
36	Poljakova, Poljakov	Rogichino	II	IV	II	VIII	II	II	10	12	26
			II	IV	III	VIII	II	VIII	10	8	23
37	Stepanova, Vasil'eva	L. Boloty	II	IV	IV	VIII	IV	IV	10	12	26
45	Vasil'eva	Gora	VII	I	I	V	I	I	10	12	26
46	Vasil'eva	Gora	VII	I	I	V	I	I	10	12	26

Ob die übrigen Formen des Gesangseinsatzes mit der lokalen Tradition im Einklang stehen oder ob sie möglicherweise durch eine Unsicherheit der Vortragenden zu erklären sind, läßt sich anhand der verfügbaren Aufzeichnungen nur schwer feststellen. Für eine hohe Toleranz könnte der Umstand sprechen, daß der Einsatz der zweiten Langzeile insgesamt noch weit weniger regelhaft mit der Instrumentalperiode koordiniert ist. Eine Regelmäßigkeit besteht jedoch darin, daß die Schlußsilbe einer Verszeile (bei einer Ausnahme) nicht auf den Kadenzton des Instrumentalparts (Zählzeit VII) fällt.

Fig. 2: Porchovskaja, Verssilben und Zählzeiten im Instrumentalpart (Männer)

№	Ausführende	Ort	3 ₁	7 ₁	S ₁	3 ₂	7 ₂	S ₂	Z ₁	Z ₂	Z ₁₋₂
34	Aleksandrov	Naverež'e	II	IV	IV	II	IV	IV	10	10	26
35	Petrov	Sorokino	keine Periodizität						8	8	20
49	Vasil'ev, Stepanov	Sysoevo	III	VI	VI	II	VI	VI	12	12	28
48	Vasil'ev, A. V.	Sysoevo	II	IV	IV	V	VII	VII	10	10	29
50	Poljakov	Rogichino	nicht transkribiert						10	9+4	23+4

3₁ = Zählzeit der Instrumentalperiode bei Silbe 3 des metrischen Schemas in der ersten Langzeile

7₁ = Zählzeit der Instrumentalperiode bei Silbe 7 des metrischen Schemas in der ersten Langzeile

S₁ = Zählzeit der Instrumentalperiode bei der Schlußsilbe des metrischen Schemas in der ersten Langzeile

(analoge Darstellung für die zweite Langzeile)

Z₁ = Anzahl der metrischen Zählzeiten von der ersten Hebung (Silbe 3) bis vor den Eintritt der Schlußsilbe

Z₁₋₂ = Anzahl der metrischen Zählzeiten von der ersten Hebung (Silbe 3) der ersten Langzeile bis vor den Eintritt der Schlußsilbe der zweiten Zeile

Durch <+> wird eine Verlängerung der musikalischen Zeile (Strophe) durch eingeschobene Wortwiederholungen o.ä. gekennzeichnet.

Fettgedruckt sind Werte, die in mehr als einer Strophe der jeweiligen Sängerin oder des Sängers auftreten, auch wenn sie nicht für die Transkriptionen ausgewählt worden sind.

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern bei der Koordination von Vokal- und Instrumentalpart ein harmonisches Verhältnis intendiert ist. Hierfür sollen die vokalen Stütztöne mit den zeitgleichen harmonischen Funktionen des Instrumentalparts in Beziehung gesetzt werden (s. Tab. 18, 19). Letztere

lassen sich aus den Grundbässen und/oder Akkorden auf der Baßseite der Harmonika oder den mehr oder weniger vollständigen Akkorden auf der Balalaika ableiten.

Von einem harmonischen Verhältnis eines Stütztons zu einer harmonischen Funktion soll im folgenden dann gesprochen werden, wenn dieser Stützton dem Grundakkord oder der Septime entspricht. Die häufige Einbindung der Septime in einen Dominantakkord haben wir schon bei der Untersuchung des Instrumentalparts der *Porchovskaja* und der *Novorževskaja* feststellen können. Im letzteren Fall konnte auch G-Dur als der Hauptakkord im B-Teil die Septime aufweisen. Das Zusammentreffen, eines vokalen Stütztons g^1/g^2 mit dem Baßton A, das sehr selten im Formtyp *Gorbatogo* auftritt, hat keine Entsprechung in der instrumentalen Praxis, aus Gründen der Systematik ist es jedoch als harmonisches Verhältnis einzustufen.

Bei der quantitativen Bewertung der Harmoniebildungen zwischen Vokal- und Instrumentalpart muß zunächst geklärt werden, mit welcher Häufigkeit ein harmonisches Verhältnis der vokalen Stütztöne zum Instrumentalpart dann zu erwarten wäre, wenn der zeitliche Einsatz des Gesangsparts dem Zufall überlassen bliebe. Hierbei soll für die *Porchovskaja* das harmonische Schema

$$2/4 \mid C G \mid D G \mid G D \mid G G \mid$$

zugrunde gelegt werden, wie es den meisten der dokumentierten Realisationen entspricht. Auf eine differenzierende Berücksichtigung der leicht abweichenden Harmoniefolgen kann hier verzichtet werden – aller Erfahrung nach sind die individuellen Melodiemodelle der Sängerinnen und Sänger relativ stabil, sie werden zumeist allenfalls dann verändert, wenn die absolute Tonhöhe des Instrumentalparts einen Registerwechsel nahelegt, nicht jedoch bei einer Variierung einzelner Akkorde.

Dem gewählten Schema entsprechend ist die zu erwartende relative Häufigkeit von G 0,625, von D 0,25 und von C 0,125. Die theoretische Häufigkeit eines harmonischen Ereignisses auf einer gegebenen Zählzeit (bei einem angenommenen zufälligen zeitlichen Einsatz des Vokalparts) wird berechnet durch die Summe der relativen Häufigkeiten der in dieser Zählzeit auftretenden Stütztöne (vgl. Tab. 15, 16), die jeweils mit der relativen Häufigkeit aller mit diesen Stütztönen harmonisierenden Akkorden des Schemas multipliziert werden. Tritt beispielsweise auf einer gegebenen Zählzeit der vokale Stützton d^2 mit einer relativen Häufigkeit von 0,2 auf,

so beträgt die theoretische Häufigkeit eines harmonischen Ereignisses unter Beteiligung von d^2 $0,2 \times 0,625$ (= relative Häufigkeit der harmonisierenden Funktion G im Instrumentalpart) + $0,2 \times 0,25$ (= relative Häufigkeit der harmonisierenden Funktion D), also $0,175$. Zu dieser sind die theoretischen Häufigkeiten eines harmonischen Ereignisses für die übrigen auftretenden Stütztöne zu addieren.

Die so errechnete relative Häufigkeit eines harmonischen Ereignisses (Zufallsverteilung) ist nun mit der relativen Häufigkeit der tatsächlich eingetretenen harmonischen Ereignisse (Tab. 20, 21) in Beziehung zu setzen. Je höher die tatsächlichen Häufigkeiten im Verhältnis zu den theoretischen sind, desto höher ist die formbildende Funktion der Harmonik bei der Koordination von Vokal- und Instrumentalpart zu bewerten.

Fig. 3: Zufallsverteilung und reale Verteilung von harmonischen Ereignissen (Porchovskaja, Frauen)

Z ä h l z e i t e n

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	S
Zufallsverteilung (Z)	0,751	0,659	0,471	0,66	0,714	0,465	0,49	0,432	0,67	0,557	0,71
Reale Verteilung (RV)	0,79	0,75	0,77	0,868	0,659	0,319	0,848	0,605	0,667	0,381	0,834
Verhältnis RV zu Z	+	+	+	+	-	-	+	+	-	-	+
(in %, gerundet)	5,19	13,8	63,48	31,51	7,7	31,4	73,06	40,04	0,45	31,6	17,46

Fig. 4: Zufallsverteilung und reale Verteilung von harmonischen Ereignissen (Porchovskaja, Männer)

T e x t s i l b e n

	3	7	11	S
Zufallsverteilung (Z)	0,561	0,719	0,75	0,561
Reale Verteilung (RV)	0,625	0,75	1	0,375
Verhältnis RV zu Z	+	-	+	-
(in %, gerundet)	11,4	4,31	33,33	33,16

Die reale Verteilung der harmonischen Ereignisse liegt in den von Frauen gesungenen Versionen deutlich über der theoretischen Zufallsverteilung. Sie übersteigt diese in sieben von elf Zählzeiten, in vier Zählzeiten liegt sie dagegen niedriger. Durchschnittlich übersteigt die Realverteilung die theoretische um 15,76%.

In den Männerversionen mit ihrer wenig prägnanten Melodieführung liegt die Verteilung der harmonischen Ereignisse für die jeweils erste Hebung der ersten und besonders der zweiten Zeile (Silbe 3 und 11) noch über der theoretischen; bei Silbe 7 und vor allem bei der Schlußsilbe liegt sie darunter. Durchschnittlich liegt die Realverteilung mit 7,79% über der theoretischen Zufallsverteilung. Freilich ist hierbei in Rechnung zu stellen, daß die Vergleichbarkeit der Ergebnisse von Frauen- und Männerstrophen durch die zwangsläufig lückenhafte Berücksichtigung der letzteren erheblich eingeschränkt ist.

Die Untersuchung der vertikalen Beziehungen zwischen Vokal- und Instrumentalpart für die *Porchovskaja* ließe sich sicherlich noch ausweiten, auch unter Heranziehung umfangreicheren Transkriptionsmaterials. Schon jetzt kann es jedoch für diesen asynchron-polyphonen Formtyp als sehr wahrscheinlich gelten, daß bei der Koordination von Vokal- und Instrumentalpart dem harmonischen Element eine wichtige formbildende Bedeutung zukommt.

III. 6.1.1.3 *Gorbatogo* (№ 50–71, Abb. 59–63)

Verbreitung, Funktion

Der *Gorbatogo* (= *den* Buckligen) konnte in allen besuchten Ortschaften des Kreises Ostrov nachgewiesen werden. Vorhandene Zeugnisse belegen auch eine Verbreitung in weiter südlich gelegenen Landkreisen im Becken der Velikaja sowie der Sinjaja: Der aus Pideli (Kreis Krasnogorodskoe) stammende Anatolij Nikolaev (*1936) bezeichnete ihn als typisch auch für diese Lokaltradition (vgl. auch den Nachweis des POS-K weiter unten). Eine Gusliversion des *Gorbatogo* wurde von Mechnecov (1985) in demselben Landkreis aufgezeichnet. Auch in den Landkreisen Pytalovo (Danilov *1918) sowie Puškinskie Gory war er bekannt.

Der *Gorbatogo* wird durchweg als alte Form eingestuft; sehr häufig betonen die Gewährsleute, daß seine Beliebtheit bei der älteren Generation besonders groß war. Heute wird es zunehmend schwierig, Musiker zu finden, die den *Gorbatogo* noch aktiv beherrschen.

Die Zuordnung zu der Gattung *pod pesni* ist nicht ganz unproblematisch. Im Gegensatz zu den beiden oben untersuchten Formen konnte diese Bezeichnung niemals als synonyme Titelbezeichnung des *Gorbatogo* nachgewiesen werden. Seine zu diesen Formtypen komplementäre geographische Verbreitung und seine äquivalenten Funktionsbereiche sowie stilistische Parallelen sprechen jedoch vorläufig für eine solche Zuordnung.

Wie bereits erwähnt rührt die Bezeichnung *Gorbatogo* von der oft gebeugten Tanzhaltung des *lomanie* her. Alternative Bezeichnungen sind *Lomicha* (von *lomat'sja*, *lomanie*, Kurilov, *1926, Žogovo, Pyt.), seltener wird auch *Skobarja* als Synonym aufgefaßt. Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr.), der die Titelbezeichnung als Oberbegriff verwendet, gebraucht zum Teil toponymisch geprägte Bezeichnungen (*Romanovskaja*, *Keren'ka*) für lokale Formen.

Der *Gorbatogo* steht in allerengstem Zusammenhang mit den Kampfbräuchen der Skobari. Dies legt schon ein Zitat des POS nahe:

Den Dlinnogo sangen immer mehr die alten Frauen, den Gorbatogo mehr die Burschen, und dann tanzen sie [*lomajutsja*], bis sie anfangen sich zu prügeln (POS, Bd. 7, 1986: Stichwort Gorbatyj).

Auch in unserem Forschungsgebiet werden oft Männer als hauptsächliche oder ausschließliche Akteure genannt: *Den Gorbatogo sangen nur die Männer* (Danilov *1918, Pyt.), *Den Gorbatogo sangen natürlich die Männer* (Grivy, Ostr.). Nichtsdestoweniger sind heute zahlreiche Sängerinnen in der Lage, zu diesem Stück zu singen, wobei sich die Form des Vokalparts wesentlich von den Männerversionen unterscheidet. Es scheint, daß sich die Grenzen zwischen den Formen *Gorbatogo* und *Dlinnaja* (*Dlinnogo*) in jüngerer Zeit vielfach verwischt haben und die spezifische Form des Frauengesangs ursprünglich nur der *Dlinnaja* vorbehalten war (vgl. hierzu auch das Zitat aus dem POS).

Im folgenden sollen vor allem die zwei häufigsten strukturellen Grundtypen des *Gorbatogo* untersucht werden, die sich in erster Linie durch die Regelmäßigkeit ihres instrumentalen Formverlaufs unterscheiden. Der Vokalpart hingegen ist in beiden Typen ähnlich gestaltet und wird gesondert behandelt. Der erste Typ ist fast immer streng periodisch aufgebaut (vier 2/4-Takte), der zweite greift die Initialphrase des ersten auf, um die Melodie dann in recht freier Kombination von vielgestaltigen Motiven weiterzuführen. Aufgrund der unterschiedlichen Prinzipien der Formgestaltung werden für die beiden Typen zum Teil unterschiedliche Analyseverfahren herangezogen.

Strukturelemente

Instrumentalpart (Typ I)

Statistisch untersucht wurden vier Harmonikaversionen des ersten Formtyps des *Gorbatogo*, die von drei Musikern stammen. Einbezogen wird ebenfalls Venjamin Božankovs Version der *Dlinnaja*, die der Musiker terminologisch von den drei Versionen des *Gorbatogo*¹ in seinem Repertoire abgrenzt, die jedoch grundlegende Analogien zu anderen Harmonikaversionen des Stücks aufweist. Nicht ausgewertet wurde der *Gorbatogo* von Aleksej Vasil'ev (*1929, Grivy, Ostr.), der durch die bordunartige Baßbegleitung stark von den anderen Vertretern des ersten Formtyps abweicht. Er wird jedoch in die Beschreibung mit einbezogen. Hinzu kommen zwei solistische Balalaikaversionen sowie zwei mit Gesang. Bei zwei weiteren Vokalversionen übernahm der Verfasser den Balalaikapart, diese werden daher erst bei der Untersuchung des Gesangs berücksichtigt.

Die Harmonikaversionen des ersten Typs des *Gorbatogo* haben im ganzen zahlreiche Berührungspunkte zur *Porchovskaja*. Das harmonische Gerüst und zum Teil auch der Melodieverlauf weisen wesentliche Übereinstimmungen auf. Unterschiedlich ist dagegen vor allem die Phrasierung und der rhythmische Gestus. Im Gegensatz zu der eher rational phrasierten und zuweilen (im Sinne der *pljaska* oder des *tanec*) tänzerisch erscheinenden *Porchovskaja* wirkt der *Gorbatogo* wuchtiger und mithin unberechenbar. Gerade durch sein gebremstes Tempo hat er etwas Kraftvoll-drängendes. Hierdurch entspricht er auf besondere Weise den impulsiven Bewegungen der traditionellen Kampftänze. Eine Ausnahme stellt lediglich die zweite Version Božankovs, die *Romanovskaja* dar, die ausgesprochen ruhig wirkt.

Auch der *Gorbatogo* wird durch eine vierschlägige, deszendente Initialphrase eingeleitet, deren Stütztöne weitgehend der der *Porchovskaja* entsprechen. Ihre rhythmische Intensität ist jedoch weitaus höher. Die bis zu viermal aufeinanderfolgenden daktylischen Figuren sowie die ausgesprochen markante Tongebung verleihen dem Stück eine fast aggressive Schroffheit. Der weitere Verlauf der Periode ist häufig geprägt von spielerisch gehaltenen Sechzehntelläufen, ohne daß der Vortrag etwas von seinem drängenden Charakter verlöre. In einigen Versionen treten auch vermehrt anapästische Wendungen auf.

¹ Božankovs erste Version des *Gorbatogo* (in der Reihenfolge seines Vortrags) ist keinem der beiden Formtypen zuzurechnen, die zweite gehört zu Typ I, die dritte zu Typ II.

a

b

c

d

e

ты ли лы ныль ны на ди ли на

Notenbeispiel 18a–e: *Gorbatogo I*, Initialphrasen

a) *Gorbatogo*: Chromka, gespielt von Boris Il'in (*1931, Blanty, Ostr., vgl. № 53)

b) *Dlinnaja*: Chromka, gespielt von Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr., vgl. № 50)

c) *Gorbatogo*: Chromka, gespielt von Aleksej Vasil'ev (*1929, Grivy, Ostr., vgl. № 54)

d) *Gorbatogo (Romanovskaja)*: Harmonika (deutsche Stimmung), gespielt von Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr., vgl. № 51)

e) *Dlinnaja*: Vokalimitation von Anna Nikiforova (*1914, Šmajly, Ostr., vgl. № 60)

Die Perioden ein und derselben Realisation unterscheiden sich untereinander nicht durch eine Verschiebung der Stütztöne der Initialphrase nach unten, sondern eher durch geringfügige Abweichungen in der melischen Substanz bei kaum verändertem Melodiegerüst. Božankov verwendet in der *Romanovskaja* (№ 51) häufig Oktavverschiebungen, seltener dagegen einen Wechsel der Stütztöne. In der *Dlinnaja* desselben Musikers (№ 50) besteht die Möglichkeit einer Variation durch unterschiedliche Spielfiguren in den Zählzeiten II und III, die untereinander nicht kombinierbar sind: Es folgen immer nur die beiden daktylischen Figuren *oder* die beiden Sechzehntelbögen aufeinander. Il'in kehrt in der Gesangsfassung des *Gorbatogo* (№ 53) oft in Zählzeit VII zur Oberoktave g^2 des Grundtons zurück, die hierdurch erstmals eine ganze Zählzeit dominiert. Einer solchen Periode folgen dann zumeist zwei Durchgänge mit weniger markantem Melodieverlauf am Ende der Zeile. Die relative Gleichmäßigkeit der Periodenfolgen wird in einigen Versionen durch ein stark kontrastierendes Zwischenspiel unterbrochen, das einer gesonderten Betrachtung bedarf und das nicht immer in die tabellarische Analyse der melischen Elemente einbezogen wurde.

Die ungewöhnlich hohe Stabilität des melischen Gerüsts des ersten Typs des *Gorbatogo* ist leicht aus Tab. 22 abzulesen. Bereits drei von acht Zählzeiten werden durch Stütztöne mit einer Häufigkeit von $\geq 0,75$ belegt. Mit einer Häufigkeit von $\geq 0,5$ sind bereits fünf Stütztöne vertreten, also mehr als die Hälfte der Periode. Nicht nur das sich abzeichnende Melodiegerüst, auch die feinere melische Ausgestaltung der einzelnen Versionen weist zahlreiche stabile Elemente auf. In der synoptischen Tafel (Notenbeispiel 18) ist eine relativ hohe Übereinstimmung für die Beispiele 18a, b und e festzustellen (die Beispiele c und d fallen in vielerlei Hinsicht aus dem Rahmen). Diese Gemeinsamkeiten in der Initialphrase erstreckt sich auch auf den zweiten Formtyp (vgl. Notenbeispiel 20).

Variierende Stütztöne, wie sie ab einer Häufigkeit von $\geq 0,25$ auftreten, bilden in erster Linie Terzintervalle. Dreiklänge treten erstmalig bei $\geq 0,1$ auf. Vollständige Akkorde im Sinne der drei Hauptstufen, wie sie in der *Porchovskaja* bereits ab einer Häufigkeit von $\geq 0,2$ zweimal auftreten, fehlen hier ganz. Auch reale Mehrklangbildungen im Diskant sind ausgesprochen selten ($\geq 0,05$).

Der Ambitus des *Gorbatogo* (unberücksichtigt gelegentlicher Oktavverschiebungen) reicht zumeist von g^1 bis f^2 oder g^2 , er entspricht immer der mixolydischen Tonalität. Anders als bei der *Porchovskaja*, in der der

Rahmen der Sexte nur im Auftakt überschritten wird, nehmen hier die melischen Spitzen eine stärkere Position ein. Engräumig angelegt ist dagegen die bordunartige Harmonikfassung von Aleksej Vasil'ev (Grivy, Ostr.), der den Quintraumen nur am Anfang der Periode kurz um ein bis zwei Stufen nach oben erweitert. Gänzlich fehlt dem *Gorbatogo* die große Septime, was im harmonischen Ablauf dem Verzicht auf den Dominantakkord entspricht.

Ungeachtet der recht klaren Konturen des Melodiegerüsts des *Gorbatogo* (Typ I) erscheint seine Tektonik dennoch weit weniger überschaubar und einprägsam.¹ Ein Grund hierfür ist das geringe melische Gewicht des Zentraltons. Während er bei der *Porchovskaja* mit einer Häufigkeit von $\geq 0,25$ in zwei Zählzeiten sowie von $\geq 0,2$ in vier Zählzeiten vorkommt, treten beim *Gorbatogo* die gleichen Häufigkeiten nur auf jeweils der Hälfte der Zählzeiten ein. Hierdurch sind weniger Ruhepunkte und damit weniger tonale Orientierungsmöglichkeiten gegeben. Diese Dynamik des melischen Geschehens verhindert die für die *Porchovskaja* typische Zäsurierung der Grundperiode, wozu auch rhythmische Faktoren beitragen: Es fehlt hier der Achtel- oder Viertelwert auf Zählzeit IV, der in der *Porchovskaja* den Abschluß der ersten Halbperiode markiert. Eine Sonderstellung nimmt lediglich Božankovs *Romanovskaja* ein, deren Formverlauf durch für den *Gorbatogo* untypische rhythmische und melische Mittel gegliedert ist (№ 51).

Das Prinzip der Motivwiederholung fehlt dem *Gorbatogo* fast gänzlich, dagegen enthalten zahlreiche seiner Versionen motivische Entsprechungen in weiter entfernten Positionen innerhalb der Periode. Die entsprechenden Motive (seltener Motivgruppen), die eine Dauer von drei bis fünf Achteln aufweisen, kehren jeweils drei Zählzeiten später wieder und wechseln dementsprechend vom ungeraden zum geraden Taktteil (№ 54, Zählzeit III), resp. umgekehrt, vom geraden zum ungeraden (№ 50, Zeile 7, Zählzeit IV;

¹ Es sei hier angemerkt, daß die Erstellung der vorgeschlagenen formalen Typisierung (nach dem Kriterium der Periodizität) erst nach gründlicher Untersuchung der Transkriptionen möglich war und sich nicht ohne weiteres aus dem unmittelbaren auditiven Eindruck ergab. Das gleiche gilt umso mehr für die typologische Zuordnung der einzelnen Versionen. Deswegen ungeachtet bedurfte die Erfassung der Periodenstruktur und der Phrasierung auch in einem verhältnismäßig späten Stadium der Analyse einer auditiven Unterstützung bzw. Kontrolle, was insbesondere zu Korrekturen in der Taktsetzung führte.

№ 52, Zeile 1, 2, 5, 6, Zählzeit IV). Diese Motivverschiebung mag die Wahrnehmung des Hörers verwirren, gleichzeitig macht sie aber auch den Reiz des Unerwarteten aus, der für die traditionelle Instrumentalmusik auch der Skobari ästhetisch ungemein produktiv ist.

The image displays two musical examples, labeled 'a' and 'b', in 2/4 time. Example 'a' consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The melodic line features a sequence of eighth notes with slurs, and the bass line consists of chords and moving lines. Measures are labeled with Roman numerals IV, V, VI, VII, VIII, and I. Example 'b' follows a similar format but with a different melodic line. Both examples include various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 19a, b: *Gorbatogo I*

Zwischenspiele zweier Harmonikaversionen (Chromka)

a) *Dlinnaja*, gespielt von Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr., vgl. № 50)

b) *Gorbatogo*, gespielt von Boris Il'in (*1931, Blanty, Ostr. vgl. № 52)

Einem schnellen analytischen Zugriff entzieht sich der *Gorbatogo* mithin auch durch ein tonräumlich, melisch und artikulatorisch deutlich exponiertes Zwischenspiel, wie es die Harmonikspieler Il'in (№ 52) und Božankov (№ 50) verwenden. Bei Božankov fügt es sich in die periodische Gesamtstruktur ein, da trotz des ungewöhnlichen Melodieverlaufs der Baßpart mit den anderen Perioden übereinstimmt. Einerseits wirkt es spielerisch-impovisatorisch – es kann an unterschiedlichen Stellen der Periode beginnen, seine Dauer schwankt zwischen fünf und elf Zählzeiten. Andererseits erfordert die Einhaltung der Periodizität ein strenges Formbewußtsein und

ein hohes Koordinationsvermögen. Il'ins Zwischenspiel dagegen, das sieben bis 15 Zählzeiten umfaßt, durchbricht das periodische Grundmuster.

Tonräumlich liegt der Grundton des Zwischenspiels eine Oktave über dem der Hauptmelodie. Der Ambitus umfaßt bei Božankov die Quarte, bei Il'in hauptsächlich die große Sexte. Im Gegensatz zu den uns bekannten Formtypen (und teils auch zu Božankovs zweiter Version des *Gorbatogo*, der *Romanovskaja*), in denen ein Registerwechsel durch Oktavverschiebungen vor allem auf den klanglichen Kontrast abzielt, erlangen die Zwischenspiele des *Gorbatogo* eine neue motivische Gestaltqualität. In dem improvisierten Klangfluß lassen sich jeweils wiederkehrende Motivkerne ausmachen. Božankov verwendet häufig ein Bogenmotiv von h^2 über g^2 nach c^3 . Il'in kombiniert Sechzehntelbögen von d^3 über c^3 nach g^2 (s. Notenbeispiel 19). Beide Motive heben sich durch die markanten Viertel- bzw. Achtelwerte hervor.

Die Zwischenspiele tragen wesentlich zu den längeren Spannungsbögen bei, die dem ersten Formtyp des *Gorbatogo* eigen sind. Diese sind gleichzeitig auch durch das eingeschränkte melische Gewicht des Zentraltons bedingt, der häufig über mehrere Perioden hin nur sehr kurz angespielt wird (im zweiten Formtyp wird sich diese Tendenz noch verstärken). Gleichwohl kommt auch hier der Musiker nie ganz ohne „Atempausen“ aus – beim *Gorbatogo* sind es zumeist Haltetöne von der Dauer eines einfachen oder punktierten Viertelwertes auf dem Zentralton g^1 oder auch in der Oberoktave, die die notwendigen Ruhepunkte bilden, wie wir sie in etwas anderer Form bereits in der *Novorževskaja* kennengelernt haben. (Für die *Porčovskaja* mit ihren viel kürzeren Melodiebögen stellt sich diese Frage weit weniger.) Božankovs *Romanovskaja* (№ 51) fällt durch das Gewicht des Grundtons g^1 stark aus dem Rahmen; hier wird jede Periode durch einen tonalen Ruhepunkt in Zählzeit IV geteilt, bzw. in VII mehr oder weniger abgeschlossen. In seiner *Dlinnaja* dagegen tritt ein (durch den Beginn der Zählzeit) entsprechend exponierter Halteton g^1/g^2 jeweils nur in der Mitte von Zeile 10 bzw. am Ende von Zeile 16 auf. In Il'ins Solofassung geschieht dies nur am Ende von Zeile 9 und in der Schlußwendung. In der Gesangsfassung finden wir Vergleichbares am Ende von Zeile 10 und 13 (in Zeile 3 wird das Gewicht des Zentraltons durch den Melodieton in der simultanen Quinte relativiert).

Die Baßstimme des *Gorbatogo* erfüllt in vielem eine Funktion als harmonische Stütze. Gleichwohl ist sie in rhythmischer und klanglicher Hin-

sicht weniger schematisch gestaltet als etwa der Baßpart der *Porchovskaja*. Neben dem regelmäßigen Wechsel von Baß und Akkord werden häufig beide Tasten gleichzeitig gebraucht, ebenso können Einzelbässe und -akkorde als aufeinanderfolgende Viertel- oder Achtelwerte vorkommen. Eine gewisse Aufwertung als selbständige Unterstimme erreicht der Baßpart durch das geringe melische Gewicht des tonalen Zentrums in der Hauptstimme, wenn auch nicht in dem gleichen Maße wie bei der *Novorževskaja*.

Die harmonische Struktur des *Gorbatogo* ist für den Hauptakkord G-Dur weitestgehend stabil, seine Nebenakkorde weisen dagegen eine etwas höhere Streuung auf als die der *Porchovskaja*. Das Gewicht des Baßtons A (bzw. des Akkords a-Moll) ist deutlich stärker ausgeprägt. Der harmonische Verlauf besteht ab der Zählzeit II überwiegend in einem Wechsel von G und A. II' in bevorzugt in beiden Fassungen selbst in der ersten Zählzeit A gegenüber C. Auffallend ist weiter das völlige Fehlen der Dominantfunktion.

Bei der Verteilung der Stütztöne auf die variablen Bässe (bzw. die Nebenakkorde) – in Abstraktion von der tatsächlichen Oktave – ist eine Bevorzugung von Terzbeziehungen festzustellen. In Zählzeit III wird dem Stützton c^2 häufiger ein Baß A unterlegt als ein C, in VI dem e^2 häufiger ein C als ein A, c^2 tritt fast ausschließlich mit dem Baßton A auf.

Eine weitere Differenzierung erfährt die harmonische Struktur des *Gorbatogo* im Repertoire der Balalaikaspieler.

Balalaikaversionen des *Gorbatogo* konnten ausschließlich in Gitarrenstimmung aufgezeichnet werden. Die ältere Unisono-Quartstimmung ist in seinem Verbreitungsgebiet – wie in den meisten russischen Regionaltraditionen – auf Lied- und Tanzmelodien neueren Ursprungs beschränkt. Somit fallen hier der allgemein als alt angesehene Formtyp und die als alt nachgewiesene Spielpraxis der Balalaika nicht zusammen. Belegt ist dagegen für den *Gorbatogo* der akkordisch-bordunale Stil des Guslspiels (vgl. die Aufnahme von Timofeev bei Mechnecov 1987a).

Auf der Balalaika beschränkt sich der Vortrag des *Gorbatogo* im wesentlichen auf eine für die jeweilige Version stabile Akkordfolge. Die ohnehin spieltechnisch begrenzten melischen Gestaltungsmöglichkeiten werden kaum ausgenutzt. Auch eine Gegenüberstellung von Initial- und Folgeperioden fehlt hier, ebenso wie ein Zwischenspiel. Dennoch wirkt der

Vortrag durch den scharf akzentuierten Anschlag sowie durch leichte rhythmische Varianten ungemein spannungsreich.

Der Vergleich des harmonischen Verlaufs der individuellen Versionen verdeutlicht wieder das bekannte harmonische Prinzip: stabiler Hauptakkord – variable Nebenakkorde. Fig. 5 zeigt die bevorzugten oder ausschließlichen Akkordfolgen von jeweils zwei Versionen der Musiker Božankov und Vasil'ev (da es sich immer um vollständige Akkorde und nicht um Stufen einer Unterstimme handelt, werden hier Moll-Akkorde mit Kleinbuchstaben bezeichnet).

Fig. 5

Z ä h l z e i t e n

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Božankov, 1995 (№ 55)	C	G	a	G	G	a	G	G
Božankov, 1995 (№ 56)	C	G	F	G	G	F	G	G
Vasil'ev, 1995 (№ 58)	C	G	a	G	G	C	G	G
Vasil'ev, 1996 (№ 59)	a	G	a	G	G	a	G	G

Božankov unterscheidet explizit zwei Versionen des *Gorbatogo*, die in zwei unterschiedlichen Tonarten stehen (C-Dur und D-Dur bei einer Stimmung $c^1 - e^1 - g^1$, hier beide auf G-Dur transponiert). Vasil'ev dagegen variiert lediglich die Nebenakkorde bei gleichbleibender Tonart. Ungewöhnlich ist seine zweite Version, die ausschließlich aus zwei sekundverwandten Akkorden besteht; ebenso verzichtet der Musiker auf den Achtelvorhalt im letzten Takt, seine Version nähert sich also real an das hier verwendete vereinfachte Schema an. Die einfachere Struktur ist nicht so sehr aus einem Bedürfnis des Musikers nach Abwechslung in seinem Repertoire, sondern aus dem situativen Kontext der Aufnahme zu verstehen. Bei den Aufnahmen von 1995, die nach vorheriger Vereinbarung im Dorfklub im Beisein zugereister Verwandter stattfanden, trug der Musiker nur die abwechslungsreichere dreistufige Version vor. (Von der besonderen Spielfreude des Musikers bei diesem Anlaß wird noch die Rede sein, s. S.

303f.) Die zweite Version wurde im darauffolgenden Jahr im Hause des Musikers aufgezeichnet, zu einem Zeitpunkt, da dieser bereits einige Mengen Alkohol zu sich genommen hatte. Seine Aufmerksamkeit war nun voll auf das Singen von Vierzeilern mit teilweise recht derbem Inhalt gerichtet. Die harmonische Ausgestaltung der Begleitung war dagegen zweitrangig. Wir haben also eine vereinfachte Minimalversion vor uns, bei der gleichwohl die für den Formtyp konstitutive Verteilung von Haupt- und Nebenakkorden streng eingehalten wurde.

Instrumentalpart (Typ II)

Für den zweiten Typ des *Gorbatogo* wurden fünf Harmonikaversionen von drei Musikern untersucht. Im Falle einer der Aufzeichnungen Aleksandr Egorovs, bei der der Musiker selbst singt, erschien der Instrumentalpart weit weniger ergiebig als in den zwei anderen Versionen, er wurde deswegen nicht für die statistische Betrachtung herangezogen. Ebenfalls verzichtet wurde auf die Analyse des Balalaikaparts bei einigen Gesangsaufzeichnungen, bei denen Umfang und Qualität des Spiels sich als nicht aussagekräftig erwiesen.

Das auffälligste formale Merkmal des zweiten Typs des *Gorbatogo* ist seine aperiodische Struktur und der häufige Taktwechsel. Da uns folglich kein instrumentales Grundmuster im Sinne einer wiederkehrenden Abfolge äquivalenter Zählzeiten als Orientierung dienen kann, müssen wir kleinere melische Segmente, die zwei bis drei Zählzeiten entsprechen, als formale Einheiten heranziehen, um später ihre unterschiedliche Konfiguration zu betrachten. Einige dieser Segmente sind für den Formtyp konstitutiv, andere kommen nur in besonders hoch entwickelten Versionen vor. Es versteht sich von selbst, daß die nachstehend vorgenommene Einteilung der melischen Segmente nur eine von vielen Möglichkeiten darstellt. Sowohl bei der Definition der Segmenttypen wie ferner auch bei der Zuordnung des melischen Materials zu diesen sind alternative Lösungen denkbar.

Die melischen Segmente werden mit kleinen Buchstaben bezeichnet. Einige von ihnen sind durch ein klar profiliertes Motiv definiert, andere mehr durch ihre zeitlich-harmonische Grundstruktur. Eine hoch- bzw. tiefgestellte <1> bezeichnet eine tonräumlich deutlich höher bzw. deutlich tiefer verlaufende melische Variante. Durch einen Apostroph wird eine geringfügige Abweichung von einer dominierenden Hauptvariante bezeichnet, die keine tonräumliche Verschiebung bedeutet. Ein zuweilen der

Motivbezeichnung nachgestelltes $\langle + \rangle$ oder $\langle - \rangle$ bezeichnet eine Verlängerung oder Verkürzung des Segments um die letzte Zählzeit. Ein vorangestelltes $\langle - \rangle$ verweist auf das Wegfallen der ersten Zählzeit. Unter methodischen Gesichtspunkten ist hervorzuheben, daß die Gegenüberstellung einer real auftretenden Hauptvariante und abweichenden Nebenvarianten eine Hierarchie impliziert, wie sie nur mit größter Vorsicht – und immer nur für eine individuelle Version – aufgestellt werden darf.

Fig. 6: Melische Segmente, *Gorbatogo II*

Bezeichnung	Dauer (in Zählzeiten)	Beschreibung
a	2	Initialmotiv mit auftaktiger Sechzehntelbewegung $g^2 - f^2$ über e^2 (erste Zählzeit) nach d^2 (zweite Zählzeit)
a'	2	geringfügige Abweichung von $\langle a \rangle$
b	3	auf $\langle a \rangle$ oder Varianten von $\langle a \rangle$ folgendes Motiv, harmonische Bewegung: ein Viertel Nebenakkord, zwei Viertel Hauptakkord
c	2	diatonische Sechzehntelbewegung mit Auftakt $a^1 - h^1$ von c^2 zum Zielton g^2
d	3	Motiv von c^2 oder $c^2 - e^2$ mit diatonischer Sechzehntelbewegung zum Zielton g^2 , im Baß: Folge von Achtel- und halber Note mit Nebenakkord C-Dur (nur von Egorov verwendet)

Aufgrund der aperiodischen Struktur des in Rede stehenden Typs des *Gorbatogo* würde eine durchgängige Bezifferung der Zählzeiten für deren Vergleichbarkeit hinderlich sein. Aus diesem Grunde werden sie den definierten melischen Sequenzen (unter Vernachlässigung eines möglichen Auftaktes) zugeordnet. Hieraus ergeben sich die nachstehend aufgeführten Verknüpfungen:

Fig. 7

Zählzeit	Segment
I, II	a, a'
III–V	b (nach a oder a')
VI, VII (VI–VIII)	c (c+)
IX, X	a ₁
XI–XIII	b (außer nach a oder a')
XIV–XV	a ¹
XVI–XVIII	b ¹
XIX–XXI	d

Es muß einleuchten, daß bei der synoptischen Transkription nicht alle 21 Zählzeiten einen eigenen Platz auf der Horizontalen beanspruchen können. Zwecks besserer Überschaubarkeit werden hier daher alle a-, b- und c-Segmente jeweils untereinander angeordnet. Das seltene d-Motiv wird versetzt zu den synoptischen Segmenten in einer eigenen Zeile dargestellt. In der Transkription von Božankovs aperiodischer Version des *Gorbatogo* (№ 64) allerdings, in welcher weder c- noch d-Motive vorkommen, häufig dagegen aufeinanderfolgende b-Segmente, reicht der Platz in einer Zeile für eine einfache Segmentwiederholung aus. Ein Zeilenumbruch für jeden neuen b-Takt würde die Lesbarkeit unnötig erschweren.

Im Gegensatz zum Notenbild ist bei einer schematischen Darstellung des Formverlaufs eine Anordnung der Segmente möglich, bei der sämtliche Zählzeiten in einer Horizontalen auftreten und folglich nur äquivalente Segmente synoptisch untereinanderstehen. Ein solches Schema ist den Transkriptionen № 64–66 und 68 beigelegt. Eine entsprechende Differenzierung nach Zählzeiten wird auch in den Tabellen der melischen Elemente vorgenommen.

Schon aus diesen kurzen methodischen Überlegungen wird die mithin fast chaotisch anmutende Komplexität des zweiten Formtyps des *Gorbatogo* deutlich. In dem schwer überschaubaren Klangfluß kommt daher der Initialphrase eine wichtige Orientierungsfunktion zu. Ihr Melodieverlauf ist

für jede Version in teils sehr hohem Maße festgelegt. Ungeachtet der recht lebhaften Motivbewegungen scheint es, daß die Funktion der Phrase als unabdingbares Konstruktionselement eine Spannung erzeugt, die weniger dem Gestus des Spielerischen entspricht. Hoch ist auch die Übereinstimmung zwischen den Initialphrasen der unterschiedlichen individuellen Versionen sowie mit einigen Versionen des ersten Formtyps (vgl. Notenbeispiel 18).

The image displays three musical staves, labeled 'a', 'b', and 'c', representing different harmonic versions of the initial phrase of 'Gorbatogo II'. Each staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom.
 - Staff 'a' shows a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes in the first measure and a bass line with quarter notes.
 - Staff 'b' shows a more complex melodic line with accents and a bass line with chords.
 - Staff 'c' shows a melodic line with a trill and a bass line with chords.
 Brackets above the first two measures of each version indicate sections 'a' and 'b'.

Notenbeispiel 20a–c: *Gorbatogo II*

Initialphrasen dreier Harmonikaversionen

- a) Chromka, gespielt von Anatolij Nikolaev (*1928, Pideli, Kr., vgl. № 68)
- b) Chromka, gespielt von Aleksandr Egorov (*1920, Bol'shoe Zuevo, Ostr. vgl. № 65)
- c) Harmonika (deutsche Stimmung), gespielt von Venjamin Božankov (*1929, Voroncovo, Ostr., vgl. № 64)

Den Initialphrasen aller untersuchten Harmonikaversionen gemeinsam ist die Verbindung der Segmente a und b, die zusammen fünf Zählzeiten umfassen. Die Auswahl des folgenden Segments gestaltet sich recht variabel. Nicht selten ist die einmalige Wiederholung des b-Segments; bei Božankov ist sie die Regel. In diesem Fall ergibt sich eine achtschlägige Akkordfolge, die dem ersten Formtyp des *Gorbatogo* entspricht. Klar unterschieden von diesem ist jedoch die motivische Gliederung, die hier zur Wahl des 3/4-Takts geführt hat. Häufig sind auch Verbindungen von a mit dem ascendenten Leitemotiv c, das einmalig wiederholt werden kann. Auch eine Folge $a - b - a_1 - b_1$ ist möglich. Eine Verbindung zweier a-Segmente (einschließlich Varianten) kommt praktisch nicht vor; ein b-Segment kann dagegen auch außerhalb der Initialphrase wiederholt werden, ebenso das Motiv c. Das d-Segment, welches in Egorovs Version einen Ruhepunkt auf dem subdominantischen C-Dur-Akkord darstellt (gleichsam eine Atempause in dem stetig drängenden Melodieverlauf), kann sowohl an die Segmente bzw. Segmentgruppen c, $a_1 - b_1$ wie auch $a^1 - b^1$ anschließen und leitet immer zur Initialphrase über.

Vergleicht man über die oben beschriebenen Regelmäßigkeiten (und Unregelmäßigkeiten) hinaus den allgemeinen Formbau der drei schematisch dargestellten Harmonikaversionen, so fällt die unterschiedliche Dauer analoger Segmentfolgen auf. Božankov wiederholt eine Folge von elf Segmenten als Ganzes (Zeile 4–9 und 10–15 des Schemas zu № 64). Im Ansatz ist hier eine Periodizität höheren Grades erkennbar, für deren Bewertung allerdings die Länge des aufgezeichneten Stücks nicht ausreicht. Bei Nikolaev tritt eine feste Abfolge von sieben Segmenten dreimal auf (Zeile 8–10, 11–13, 21–23 zu № 68). In Egorovs Realisationen (№ 65–66) dagegen ist bereits eine wiederkehrende Folge von drei bis vier Segmenten selten zu finden. Hier ist die Formbildung in hohem Maße improvisatorisch gehalten, das Prinzip des Spiels überwiegt insofern über das der Konstruktion.

Der unterschiedliche Grad an Strukturiertheit äußert sich auch in der unterschiedlichen Ausdehnung der melischen Spannungsbögen. Greifbar wird dies vor allem in der Länge der Phrasen zwischen den Kadenz sowie teilweise auch im Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Initialmotiven. Beides ist in Fig. 8 dargestellt. Als Kadenz wird hier eine melische Wendung aufgefaßt, bei der mindestens zwei aufeinanderfolgende Achtelwerte (seltener ein Viertelwert) durch den Zentralton (g^1 oder g^2) voll-

ständig ausgefüllt sind. Angegeben wird die Zahl der nicht vom Zentralton ausgefüllten Zählzeiten.

In Božankovs Version erfüllen die häufigen Kadenzen eine strukturierende Funktion. Selbst die auffallend großen zeitlichen Abstände zwischen den Initialphrasen lassen den Formverlauf nicht unübersichtlich werden, zumal der Unterschied zwischen dem eigentlichen Initialmotiv a und der Variante a' hier nur schwach ausgeprägt ist. Einer eher rationalen Strukturierung kommt auch die hohe Stabilität im Formbau entgegen, die sich nicht nur in der wiederholten Folge von elf Segmenten, sondern darüber hinaus auch in der häufigen Kombination a (a') – b – b äußert.

Fig. 8

Musiker	Zählzeiten zwischen den Kadenzen	Länge der durch ein Initialmotiv eingeleiteten Passagen (in Zählzeiten)
Božankov	6 – 7 – 9 – 8 – 1 – 14 – 3 – 1 – 3 – 1 Ø = 5,3	29 – 32 Ø = 30,5
Nikolaev	27 ¹ – 10 – 11 – 31 – 8 – 24 – 3 – 3 Ø = 14,63	7 – 12 – 10 – 9 – 10 – 18 – 18 – 10 – 23 – 18 Ø = 13,5
Egorov	29 – 3 – 62 – 23 – 9 – 18 – 16 – 30 – 3 – 4 – 8 – 20 Ø = 18,75	7 – 25 – 12 – 27 – 15 – 23 – 22 – 22 – 10 – 28 – 57 (= 17 – 40?) – 16 Ø = 22 (20,3?)

Einen mittleren Grad an Stabilität weist auch hier wieder Nikolaevs Version auf. Der relativen Freiheit im Formbau wirkt hier das strenge Raster der Baßstimme entgegen, die unter weitestgehendem Verzicht auf harmonische, klangliche und rhythmische Variationen als Folge von Achtelrepetitionen organisiert ist.

Die am wenigsten strukturierte Version Egorovs setzt ein hohes Maß an Improvisationsfähigkeit voraus. Gerade die lange Hinauszögerung der

¹ Die Folge zweier Achtelwerte auf g² beim Übergang zur zweiten Zeile wird hier nicht als Kadenz gewertet, sondern als Variation des Initialmotivs, die möglicherweise von dem Musiker nicht beabsichtigt war.

Kadenzen wäre ohne den besonderen melischen Einfallsreichtum des Musikers und seine außerordentliche Geschicklichkeit bei der motivischen Kombination nicht möglich.

Der Initialphrase, aber auch dem aszendenten c-Motiv und den Sechzehntel-Passagen werden Episoden mit geringerer melischer Prägnanz gegenübergestellt, in denen häufig eine harmonische Wechselbewegung zwischen Hauptakkord und variablen Nebenakkorden im Vordergrund steht. (Der Begriff der Pendelbewegung ist hier weniger geeignet, da er einen regelmäßigen Wechsel der Akkorde impliziert, was zumeist nicht der harmonischen Bewegung entspricht.) Solche akkordischen oder zumindest melisch weniger profilierten Abschnitte können vor allem dort einsetzen, wo der Harmonikspieler selbst den Vokalpart übernimmt. Deutlich niedriger ist etwa in № 66 die melische Aktivität des Musikers Egorov während der ersten Strophe, die er selbst singt, im Vergleich zu den folgenden beiden Strophen, die von seinem Partner gesungen werden.

Bei der Auswertung der Tabellen der melischen Elemente ist zu berücksichtigen, daß ein Vergleich mit den Tabellen der früher untersuchten Formtypen dadurch eingeschränkt ist, daß die Zählzeiten nicht durch ihre Position in einem periodisch wiederkehrenden Grundmuster, sondern vielfach gerade erst durch ihre melische Struktur definiert sind. Die Gefahr eines Zirkelschlusses liegt somit auf der Hand.

Auf den ersten Blick weist der zweite Formtyp des *Gorbatogo* weniger exponierte Stütztöne auf als der vorher untersuchte, tatsächlich sind diese jedoch oft nur in Mehrklänge eingebunden, die als selbständige melische Elemente gewertet werden. Mehrklangbildungen treten in diesem Formtyp deutlich häufiger auf als in dem ersten – abgesehen von den relativ seltenen Segmenten a^1 , b^1 und d , in denen sie streckenweise dominieren, treten sie ab einer Häufigkeit von $\geq 0,2$ verstärkt auch in der Initialphrase auf. Ungewöhnlich sind die extrem seltenen Dissonanzbildungen der projizierten Stütztöne. Anders als in den bisher untersuchten Formen, einschließlich des *Gorbatogo I*, tritt hier bei einer Häufigkeit von $\geq 0,05$ lediglich ein einziges dissonantes Intervall auf (Zählzeit X: d^2-e^2). Zum Teil läßt sich dies auf die streckenweise Reduzierung der melischen Aktivität zurückführen, die diesen Formtyp kennzeichnet. Besonders deutlich zeigt die Tabelle das geringe melische Gewicht des tonalen Zentrums, von dem bereits bei der Untersuchung des Formverlaufs die Rede war – der untere Grundton kommt mit einer Häufigkeit von $\geq 0,1$ lediglich in zwei der 21 Zählzeiten vor.

Der Baßpart des *Gorbatogo II* wird von den drei Musikern durchaus unterschiedlich gestaltet. Nikolaev beschränkt sich auf markante Achtelrepetitionen auf den Grundbässen. Božankov verwendet ebenfalls vorwiegend Achtel, jedoch in recht abwechslungsreicher Kombination von Baß und Akkord. Größtes improvisatorisches Können beweist auch hier wieder Aleksandr Egorov. In klanglicher und vor allem rhythmischer Hinsicht ist seine Baßstimme außerordentlich differenziert und zeichnet sich auch im Verhältnis zur Hauptmelodie durch eine bemerkenswerte Selbständigkeit aus. Nicht selten treten längere rhythmische Werte wie halbe oder ganze Noten auf, ohne daß diese notwendigerweise an entsprechende Haltetöne im Diskant gekoppelt wären. Bisweilen stehen die klar artikulierte Motivgliederung der Hauptmelodie oder der Übergang zwischen längeren melischen Phrasen im Widerstreit mit den durchgängigen Haltetönen im Baß, was zweifellos ein hohes Koordinationsvermögen erfordert:



Notenbeispiel 21: *Gorbatogo* (vgl. № 66)

Chromka, gespielt von Aleksandr Egorov

(*1920, Bol'shoe Zuevo, Ostr.)

Auch kürzere rhythmische Baßtöne werden von Egorov häufig zu Legatobögen zusammengefaßt, die ebenfalls mit der Artikulation und Phrasierung der Hauptmelodie kontrastieren können.

Notenbeispiel 22: *Gorbatogo* (vgl. № 65)

Chromka, gespielt von Aleksandr Egorov (*1920, Bol'shoe Zuevo, Ostr.)

Wir haben es hier mit Ansätzen einer spezifisch instrumentalen Polyphonie zu tun, die freilich nicht – wie im Fall der *Novorževskaja* – auf der melischen Beweglichkeit einer selbständigen Baßlinie beruht, sondern auf ihrer artikulatorischen Ausgestaltung.

Der harmonische Ablauf ist durch den Wechsel von (weitestgehend) konstantem Hauptakkord und variablen Nebenakkorden (respektive der entsprechenden Bässe) gekennzeichnet. Deren Streuung ist recht hoch, gleichwohl aber nicht völlig willkürlich. In Božankovs Version etwa wird ein b-Segment, dem ein a-Segment (einschließlich Varianten) vorausgeht, immer durch F eingeleitet, ein wiederholtes b-Segment dagegen immer durch C¹. Bei der Verteilung variabler Melodietöne auf variable Bässe fällt in diesem Formtyp (Zählzeit XI) die häufige Koppelung von a¹ und c² an die entsprechenden Baßtöne oder Akkorde A und C auf.

Ungewöhnlich für die Harmonik nicht nur des *Gorbatogo* ist eine gelegentlich in Egorovs Instrumentalfassung auftretende Variierung auch des Hauptakkordes G, der ab Zeile 27, also etwa der Mitte des Stücks, auch durch E (bzw. E-Dur₇) ersetzt werden kann. Auch die harmonische Unterlegung der ersten Zählzeit des c-Motivs bei Egorov weist eine fortschreitende Variierung auf: In den ersten zwei Durchgängen wird die Hauptvariante C verwendet, daraufhin A, ab dem fünften Durchgang auch das äußerst

¹ Dieser Umstand spricht abermals für den von den anderen Versionen abweichenden Zeilenumbruch bei der Transkription, bei welchem zwei aufeinanderfolgende b-Segmente in eine Notenzeile gesetzt wurden.

seltene D (bzw. D-Dur₇), das hier jedoch nicht als Dominantakkord gewertet werden sollte. Das Prinzip der fortschreitenden harmonischen Variierung kommt auch in anderen Stücken Egorovs (*Dlinnaja*, *Sumeckaja*) zum Tragen; es spricht ein weiteres Mal für das ausgeprägte Formbewußtsein des Musikers.

Vokalpart (Typ I und II)

Der Vokalpart des *Gorbatogo* weist kaum systematische Divergenzen auf, die in Korrelation zu den beiden instrumentalen Formtypen stehen. Im Versbau entspricht er den beiden oben behandelten Formtypen. Mit der *Porchovskaja* verbindet ihn nicht nur das asynchrone Verhältnis zum Instrumentalpart, sondern auch zahlreiche Merkmale von Periodenbau und Melodieverlauf; es sind jedoch auch konstante Abweichungen festzustellen. Wir untersuchen zunächst die von Frauen gesungenen Versionen.

Anders als bei der *Porchovskaja* werden die 15 Textsilben der Langzeilen des *Gorbatogo* (ohne Einschübe, Exklamationen u.ä.) fast immer vollständig gesungen; es fehlt hier der Silbenwegfall am Zeilenbeginn. Die Hauptakzente liegen auch hier auf der dritten und siebten, ferner auf der elften sowie auf der Schlußsilbe. Die Silben 3 bis 6 bilden wieder eine konstante Achtelgruppe, die einem 2/4-Takt entspricht. Auf diese folgt nun jedoch eine Phrase aus zwei 3/4-Takten (seltener aus einem 4/4-Takt), die über einen Auftakt aus zwei Achteln am Phrasenende abermals zu einer konstanten Vier-Achtelgruppe überleitet, der dann der Schlußton folgt. In der zweiten Langzeile kann die letzte Phrase (Auftakt – Achtelgruppe – Schlußton) nach einer einleitenden Exklamation wiederholt werden (vgl. Vasil'eva, Grivy, № 54, 58; Dmitr'eva, Vlazovo, № 61).

Die der ersten Achtelgruppe folgende Phrase ist auch beim *Gorbatogo* durch rhythmische Dehnungen gekennzeichnet. Bei einer Mittelphrase aus zwei 3/4-Takten beginnt der erste zumeist mit einem Viertelwert, auf den die siebte Textsilbe fällt, ihm folgt Silbe 8 auf zwei gebundenen Vierteln (bei männlichem Halbvers wird eine Füllsilbe eingeschoben). Der folgende Takt wird stets durch eine kräftig akzentuierte Exklamation eingeleitet, die einem punktierten Viertelwert entspricht. Sie ist ein integraler Bestandteil der musikalischen Form und keineswegs als Beiwerk zu betrachten.

Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Langzeilen ist zumeist konstant. Wie bei der *Porchovskaja* beträgt die Dauer zwischen der ersten Zählzeit des Schlußtons der ersten Zeile (genauer: des Tons, der die

Schlußsilbe trägt) und der Silbe 3 der Folgezeile in der Regel sechs Viertel. Dies trifft vor allem auf die Versionen mit periodischem Instrumentalpart zu, da auch hier dieser Abstand für beide Langzeilen ein äquivalentes Verhältnis zum instrumentalen Formverlauf gewährleistet.

Dem oben beschriebenen vokalen Grundmuster des *Gorbatogo* entsprechen 16 (von insgesamt 22) Langzeilen, die von vier (von insgesamt fünf) Sängerinnen stammen. Sie wurden bei der statistischen Untersuchung der Stütztöne berücksichtigt.

Ähnlich wie dies bei der *Porchovskaja* der Fall ist, nehmen beide zu einer Strophe gehörenden Langzeilen einen insgesamt deszendenten Verlauf. Ihre melischen Konturen stimmen hierbei öfter überein, die zweite Zeile beginnt längst nicht immer auf einer niedrigeren Stufe. Auch im Vergleich der verschiedenen Versionen weisen die Stütztöne eine relativ geringe Streuung auf. Auf neun von elf Zählzeiten ist mit einer Häufigkeit von $\geq 0,3$ jeweils nur ein einziger Ton vertreten, bei der *Porchovskaja* sind es bei dieser Häufigkeit nur vier Zählzeiten. Der Ambitus (unberücksichtigt einzelner Falsett-Töne) schwankt jedoch immer noch zwischen Sexte und Dezime. Die melodischen Spitzen der individuellen Versionen reichen von der Quarte des Grundtons (Vasil'eva, Grivy, № 54, 58) bis zur kleinen Septime (Il'ina, Venjavino, № 57; Dmitr'eva, Vlazovo, № 61).

Die vokalen Stütztöne sind beim *Gorbatogo* weniger stark an das tonale Zentrum bzw. den Hauptakkord G-Dur gebunden (Tab. 31, Notenschema 11). Von den fünf mit einer Häufigkeit von $\geq 0,4$ vorkommenden Tönen gehören zwar vier zum Hauptakkord (bei der *Porchovskaja* gilt dies entsprechend für alle sechs), ihre Zahl bleibt jedoch bei einer Häufigkeit von $\geq 0,3$ fast unverändert (fünf von zehn Tönen), während bei der *Porchovskaja* hier 13 von 16 Tönen dem Hauptakkord entsprechen. Es fällt auf, daß sich in der synchronen Projektion auch eigenständige harmonische Schichtungen profilieren. So bilden die auf den Zählzeiten 3 und 5 mit einer Häufigkeit von $\geq 0,15$ bzw. $\geq 0,2$ auftretenden Töne einen vollständigen a-Moll-Akkord, der einen deutlichen Kontrast zu der von dem Hauptakkord dominierten dazwischenliegenden Zählzeit bildet. (Wie sich zeigen wird, korreliert die aus der Projektion resultierende harmonische Bewegung mit der realen Harmonienfolge im Instrumentalpart; dagegen ist der d-Moll-Akkord, der sich aus den Stütztönen der Zählzeiten 7 und 8 herausbildet, für die instrumentale Harmoniebildung zumindest untypisch.) Die Bedeutung des tonalen Zentrums wird nicht zuletzt auch dadurch gemindert, daß

der Schlußton erst mit einer Häufigkeit von $\geq 0,25$ auf den Grundton g^1 fällt. Weit häufiger ist dagegen ein Zeilenschluß auf der Unterterz ($\geq 0,4$).

Da die 24 von Männern gesungenen Langzeilen¹ sich kaum auf eine rhythmische Grundstruktur reduzieren lassen – und folglich keine feste Abfolge von äquivalenten Zählzeiten unterstellt werden kann –, sollen, wie bei der *Porčovskaja*, besonders exponierte Textsilben zum Vergleich herangezogen werden sowie die im Gesangspart des *Gorbatogo* häufig auftretende Exklamation, die mit <Ex> bezeichnet wird (Tab. 32, Notenschema 12). Zu den „Männerversionen“ wird hier auch die von Aleksandra Vasil'eva (*1929, Šmajly, Ostr., № 60) gesungene Einzelstrophe gezählt, die nach Text, Artikulation und rhythmischem Muster zweifellos als Imitation von Männergesang aufzufassen ist.

Die Männerstrophen sind auch hier oft durch einen eher rauhen Gestus geprägt, dem eine rezitativisch-deklamatorische Tongebung entgegenkommt.² Auf rhythmische Dehnungen der Textsilben in der Mitte der Langzeile wird häufig verzichtet, wobei an ihre Stelle dann häufig eine Pause tritt. Wo allerdings solche Dehnungen auftreten, werden sie zumeist sehr markant artikuliert. Hierin unterscheidet sich gerade auch die Funktion der Exklamation in der Mitte der Langzeile grundlegend von der im Frauengesang. Dort fügt sich der Dehnungslaut organisch in den Melodiefluß ein.³ Im Kontext des gesanglichen Vortrags mit seiner durchgängigen emotionalen Gespanntheit verliert er naturgemäß die exponierte Funktion, die ihm als *Interjektion* in der gesprochenen Sprache eigen ist. Ganz anders in den deklamatorischen Männerstrophen – hier ist die Exklamation durchaus vom übrigen Textfluß stark abgegrenzt – wie etwas mit Schwung „Dazwischen-

¹ Die musikalische Phrasierung und Zäsurierung legt häufig auch eine Teilung in vier Kurzzeilen nahe. Dem entspricht das volksterminologische Pendant *na četyre raza* (= „auf vier Mal“, Božankov, Voroncovo, Ostr.).

² Eine Ausnahme stellt die melodischere Version von Anatolij Nikolaev (*1928, Pideli, Kr.) dar. Ob dies seinem individuellen Stil geschuldet ist oder – zumindest auch zum Teil – der Herkunft des Gewährsmannes aus dem Kreis Krasnogorodskoe, also südlich des Forschungsgebietes, muß offenbleiben.

³ Daß die Interjektion die Funktion eines primär musikalischen Kompositionselements erfüllen kann, hat seinerzeit Zemcovskij in einer Monographie über das „gedehnte Lied“ (*protjažnaja pesnja*) betont (1967: 72–75).

geworfenes“. Zum Vergleich zwei Langzeilen des *Gorbatogo* – von Zinaida Vasil’eva und von Aleksej Vasil’ev aus Grivy im Kreis Ostrov:

a) $\bullet = 100$
 По - стой, хо-ро-ший Лё - ня, ой, да ну по - стой воз - ле ме - ня

b) $\bullet = 120$
 Ху-ли врѣ-те, что по - бьѣ- те, Эх - как а - та - ман на - шла.

Notenbeispiel 23a, b: *Gorbatogo*

Vokalpart, Vergleich von Frauen- und Männerversion

(erste Halbstrophe, Instrumentalpart hier nicht transkribiert)

a) Zinaida Vasil’eva (*1929) aus Grivy (Ostr., vgl. № 54)

b) Aleksej Vasil’ev (*1929) aus Grivy (Ostr., vgl. № 59)

Durch den deklamatorischen Vortrag bedingt ergeben die Stütztöne in den Männerstropfen ein etwas weniger einheitliches Bild als in den Frauenstropfen (Tab. 33). Relativ stark profiliert ($\geq 0,3$) ist eine Linie $f^2 - e^2 - d^2$ von der ersten Hebung zur Exklamation. Abgesehen von einigen Terzbildungen ergibt die Projektion der Stütztöne keine harmonischen Zusammenklänge. Auffällig ist das geringe Gewicht des Grundtons, der mit einer relativen Häufigkeit von $\geq 0,237$ auf dem Schlußton am stärksten vertreten ist.

Für die Untersuchung des Verhältnisses von Vokal- und Instrumentalpart des *Gorbatogo* bietet sich (mit einigen formspezifischen Modifikationen) das für die *Porchovskaja* angewandte Verfahren an. Eine tabellarische Darstellung der stabilen Elemente des Gesangsparts mit den Zählzeiten des Instrumentalparts ist hier nur für die periodischen Instrumentalformen sinnvoll.

Fig. 9 zeigt, daß, wie im Falle der *Porchovskaja*, eine Vokalzeile mit einer Länge von zehn Zählzeiten (erste Hebung bis Schlußsilbe) bevorzugt wird. Die zweite Zeile der Strophe wird zuweilen durch Weglassen der Exklamation bzw. der Wortwiederholung um eine Zählzeit verkürzt, während sie bei der *Porchovskaja* eher verlängert wird.

Fig. 9: Gorbatogo, Verssilben und Zählzeiten im Instrumentalpart¹

№	Ausführende	Ort	3 ₁	7 ₁	Ex ₁	S ₁	3 ₂	7 ₂	S ₂	Z ₁	Z ₂	Z ₁₋₂
61	Dmitr'eva (Morgen- stern)	Vlazovo	VII	I	IV	I	VII	I	I	10	10	26+7
			II	IV	VII	IV	II	IV	IV	10	10	26+9
53	Il'ina, Il'in	Blanty	VII	I	IV	I	VII	I	VIII	10	9	25
			VII	I	IV	I	VII	I	VII	10	8	24
57	Il'ina, Gavri- lov	Venjavino	VII	I	IV	I	VII	I	I	10	8	24
60	Vasil'eva, Nikiforova	Šmajly	IV	VII	? ²		VII	I	VIII	10	9	24
62	Nikiforova (Morgen- stern)	Šmajly	VI	VIII	-	VI	II	IV	II	8	8	20
			VII	I	III	VIII	IV	VI	IV	9	8	21
54 58	Vasil'eva, Vasil'ev	Grivy	VII	I	IV	I	VII	I	I	10	10	26+8
59 63	Vasil'ev	Grivy	VII	I	IV	I	VII	I	I	10	10	26

Die zeitliche Koordination von Instrumental- und Vokalpart des *Gorbatogo I* ergibt ein wesentlich klareres Bild als im Falle der *Porchovskaja*. Deutlich bevorzugt wird ein Einsatz der ersten Hebung (dritte Textsilbe des Schemas) auf Zählzeit VII des Instrumentalparts. Infolgedessen fällt der Schlußton meist auf die erste Zählzeit der instrumentalen Periode, was der asynchronen Polyphonie eine besondere Dynamik verleiht. Die aus der Projektion der vokalen Stütztöne 3, 4 und 5 resultierende harmonische Be-

¹ Zu den Abkürzungen s. S. 220; <Ex> bezeichnet die Exklamation.

² An dieser Stelle ist die Periodizität im Instrumentalpart durchbrochen, daher können keine Zählzeiten zugeordnet werden.

wegung a-Moll – G-Dur – a-Moll korreliert mit der realen Harmonienfolge C (A) – G – A in den ersten drei Zählzeiten des Instrumentalparts.

Das beschriebene Verhältnis der Parts konnten wir für die *Porchovskaja* bereits bei Antonina Vasil'eva aus Gora feststellen; auf seine Verbreitung in der Region nordöstlich des Forschungsgebiets wurde ebenfalls hingewiesen. Eine deutliche Regelmäßigkeit weisen auch die von Anna Dmitr'eva (*1932) aus Vlazovo gesungenen Strophen auf – im Wechsel mit dem dominierenden Formtyp verlegt die Sängerin die erste Hebung mehrfach auch auf die Zählzeit II des Instrumentalparts, wie dies eher für die *Porchovskaja* charakteristisch ist.

Bei den aperiodischen Versionen des *Gorbatogo* gestaltet sich die Frage nach der zeitlichen Koordination von Instrumental- und Vokalpart weit schwieriger als in den bisher untersuchten Fällen. Einen relativ hohen Grad an Periodizität erreicht der Instrumentalpart in Nikolaevs Version. Der Harmonikspieler unterlegt seinen Gesang weitgehend mit einer Folge der Melodiesegmente a – a – b (ohne Berücksichtigung von Varianten), die in ihrem harmonischen Ablauf mit der Periode des ersten Formtyps übereinstimmt. Die erste (auftaktige) Textsilbe fällt auf die erste Zählzeit des Segments a, die erste Hebung (dritte Textsilbe) auf dessen zweite Zählzeit. Dies entspricht wiederum dem oben an zweiter Stelle genannten Einsatz in Dmitr'evas Version.

Mit einer etwas geringeren Regelmäßigkeit scheint sich auch Egorov an einem ähnlichen Koordinationsprinzip zu orientieren. Hier folgt dem a-Segment jedoch häufig ein verkürztes Segment b (das nicht immer eindeutig von a zu trennen ist). Oft wird der Einsatz des Vokalparts auch um ein Viertel nach vorne verschoben. Aus diesem Umstand kann sich eine unterschiedliche harmonische Unterlegung der gesanglichen Hauptakzente ergeben – sowohl durch den Baßton G als auch durch A, nie jedoch durch C, wie dies in den periodischen Versionen des *Gorbatogo* die Regel ist. Vermutlich sind diese Divergenzen nicht auf Fehler im Vortrag, sondern auf größere Toleranzen bei der Formgestaltung zurückzuführen. Der Musiker selbst beurteilte nach aufmerksamem Durchhören der Tonaufzeichnungen den Einsatz des Vokalparts als gelungen.

Die Frage nach den formalen Kriterien für eine gelungene Koordination der Parts des *Gorbatogo II* kann anhand des verfügbaren Materials nicht ausreichend geklärt werden. Es ist aber zu vermuten, daß die vertikalharmonische Dimension hierbei nicht die letzte Rolle spielt. Sehr wahr-

scheinlich wird dies für den ersten Formtyp, wenn wir hier, analog zu dem auf S. 221 dargelegten Verfahren, die reale Verteilung der harmonischen Ereignisse auf die Zählzeiten mit der (theoretischen) Zufallsverteilung vergleichen. Hierfür wird ein harmonisches Schema $2/4 \mid C \ G \mid a \ G \mid G \ a \mid G \ G \mid$ zugrunde gelegt. Wie Fig. 10 zeigt, übersteigt in den Frauenversionen die reale Verteilung die Zufallsverteilung um durchschnittlich 23,26% (bei der *Porhovskaja* waren es 15,76).

Fig. 10 Zufallsverteilung und reale Verteilung von harmonischen Ereignissen (Gorbatogo, Frauen)

Z ä h l z e i t e n

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	S
Zufallsverteilung (Z)	0,566	0,592	0,415	0,76	0,313	0,5	0,483	0,415	0,502	0,499	0,73
Reale Verteilung (RV)	0,667	0,793	0,606	0,793	0,646	0,689	0,687	0,333	0,522	0,458	0,666
Verhältnis RV zu Z	+	+	+	+	+	+	+	-	+	-	-
(in %, gerundet)	17,84	33,95	46,02	4,34	106,39	37,8	42,24	19,76	3,98	8,22	8,77

Eine vergleichbare Analyse der Männerversionen ist kaum möglich – die theoretische Häufigkeit eines harmonischen Ereignisses bei einem zufälligen Einsatz des Vokalparts läßt sich schwer errechnen, da aufgrund des vorherrschenden aperiodischen Formtyps kein gleichbleibendes harmonisches Modell vorausgesetzt werden kann. Nach einer orientierenden Einschätzung ist ein harmonisches Verhältnis der vokalen Stütztöne mit dem Instrumentalpart hier noch weit häufiger als in den Frauenversionen. Dies ist jedoch in erster Linie der improvisatorischen Handhabung des Instrumentalparts geschuldet, der es ermöglicht, dem Gesang – unabhängig vom Zeitpunkt seines Einsatzes – schnell einen harmonierenden Baß oder Akkord zu unterlegen. Die Harmoniebildungen beruhen also längst nicht immer auf einem komplizierteren instrumental-vokalen Kompositionsprinzip.

Weitere Formen des *Gorbatogo*

Neben den beschriebenen Typen des *Gorbatogo* konnten unter dieser Formbezeichnung zwei weitere, streng periodische Harmonikastücke aufgezeichnet werden, die zu den beiden Hauptvertretern strukturelle Analo-

gien, aber auch eine Reihe von Unterschieden aufweisen.¹ Beide Versionen zeichnen sich durch eine ungewöhnlich hohe Stabilität des Melodieverlaufs aus, die nur wenig Spielraum für Variantenbildung läßt.

Die erste Version (№ 70) stammt von Nikolaj Ivanov (*1933 Teležniki, Ostr.). Ihr ist ein äußerst impulsiver und wuchtiger Vortrag eigen. In formaler Hinsicht fällt auf, daß die strenge Periodizität hier nicht an eine symmetrische Form gebunden ist, vielmehr stehen ein einfacher und ein um ein Viertel erweiterter Durchgang der Halbperiode in regelmäßigem Wechsel.

Ivanovs *Gorbatogo* läßt sich in einen A- und einen B-Teil scheiden, die jeweils 15 Zählzeiten umfassen. Jede dieser beiden Halbperioden besteht aus einer siebenschlägigen Phrase, die unter Erweiterung des Schlußtons wiederholt wird.²

Der A-Teil erinnert stark an den zweiten Formtyp des *Gorbatogo* und entspricht im ganzen der charakteristischen Segmentfolge a – b – c(+). Eher untypisch sind hierbei die ausgedehnten Sechzehntelläufe im ersten Takt und vor allem auch das starke Gewicht des Grundtons. Die Phrase beschreibt eine Wellenbewegung von g^2 über g^1 zurück nach g^2 . Trotz dieser ungewöhnlich einfachen Konturen und den recht unpräzisen rhythmischen Figuren wirkt auch der A-Teil durch die kräftige Akzentuierung und gerade auch durch das gebremste Tempo ungemein spannungsreich.

Der B-Teil weist in tonräumlicher wie in melischer Hinsicht Bezüge zu dem Zwischenspiel des *Gorbatogo I* auf. Wie dieses baut er auf dem oberen Grundton der Hauptmelodie auf, wobei hier die Leittonspannung zwischen h^2 und c^3 als ein zentrales melisches Moment auffällt. Untypisch für den *Gorbatogo* hingegen ist die gleichförmige harmonische Bewegung $2/4 \mid G C \mid G C \mid$. Auch ihre rhythmische und klangliche Ausgestaltung im Baßpart ist eher einfach gehalten und lehnt sich an den jüngeren Harmonikastil an, für den ein regelmäßiger Wechsel von Grundbaß und Akkord

¹ Eine Balalaikaversion des *Gorbatogo* von Aleksej Bystrov (№ 72) ähnelt dem ersten Formtyp, weist jedoch eine geringere harmonische Bewegung in den ersten beiden Takten auf. Da die Unregelmäßigkeiten in der Form möglicherweise von einer Unsicherheit des Spielers herrühren, wurde nur der Gesangspart näher untersucht.

² Ein ähnliches Formprinzip weist auch ein von Mechnecov (1987b) aufgezeichnetes Tal'jankastück auf, der *Skobarja* von Ivan Smirnov, in dem regelmäßig eine achtschlägige und eine neunschlägige Variante der Periode aufeinanderfolgen.

kennzeichnend ist. Dies ist offenbar dem verhältnismäßig jungen Alter des Gewährsmanns und seinem im ganzen moderneren Vortragsstil und Repertoire geschuldet.

Eine weitere Form des *Gorbatogo* (№ 71) stammt von Venjamin Božankov, dem wir bereits drei Vertreter der oben beschriebenen Formtypen (*Gorbatogo I* und *II*) verdanken. Seine vierte Version – die *Keren'ka* – zeichnet sich durch eine besondere melische Aktivität aus. Die Periode besteht aus einer Abfolge von zwei Phrasen zu zwei 2/4-Takten. Das ascendente c-Segment des *Gorbatogo II* tritt hier als Initialmotiv auf. Die zweite, ebenfalls ascendente Phrase strebt dem oberen Grundton g^2 zu. (Ein solcher Kadenzton in der Oberoktave ist nicht nur für die skobarische, sondern auch für die gesamtrussische Instrumentaltradition äußerst ungewöhnlich.) Auf den unteren Grundton g^1 dagegen fällt nur ein sehr begrenztes melisches Gewicht.

Streng genommen ist die Festlegung eines Grundtons für die *Keren'ka* nicht unproblematisch, da die tonal-harmonischen Verhältnisse durchaus mehrdeutig sind. Die erste Phrase läßt eher c^1 als tonales Zentrum erscheinen, zumal die harmonische Funktion G nur als synkopischer (gerader) Achtelwert auftritt. (Ein solcher kleinschrittiger Wechsel von Akkorden hängt mit der Konstruktion der verwendeten wechseltönigen Harmonika zusammen.) So gesehen hätten wir es mit einer bitonalen Form zu tun. In ihrer harmonischen Bewegung entspricht die zweite Halbperiode der des ersten Formtyps des *Gorbatogo*.

In dem von der Transkription dargestellten Abschnitt des Stücks zeichnet sich eine Tendenz zur melischen Verfeinerung ab. Der erste Periodendurchgang ist zunächst stockend, Tempoverzögerungen und Brüche im Melodieverlauf können einer anfänglichen Unsicherheit des Musikers zugeschrieben werden. Die zweite Periode wirkt durch die bis zum Kadenzton durchgehaltene Sechzehntelbewegung ungewöhnlich schematisch. Erst nach dieser Orientierungsphase geht der Musiker zu einer abwechslungsreicheren melisch-rhythmischen Gestaltung über.

Die beiden Beispiele schließen die Betrachtungen zu der instrumentalkalen Form *Gorbatogo* ab. Sie legen den Schluß nahe, daß das von uns erfaßte Material noch wesentliche Lücken aufweist und die hieraus abgeleitete Typologie nur eine vorläufige sein kann. Weitere Forschungen könnten ein vollständigeres Bild ergeben und – im Rahmen einer umfassenderen Typologie – die Frage nach den konstitutiven Eigenschaften dieses For-

menkomplexes neu stellen, der zweifellos zu einem der kompliziertesten und anspruchsvollsten in der skobarischen Tradition gehört.

III. 6.1.1.4 Weitere Formen der Gattung *pod pesni*

In den Landkreisen Porchov und Ostrov, also im Verbreitungsgebiet der asynchron-polyphonen Formen *Porchovskaja* und *Gorbatogo*, konnten neben diesen auch weitere Instrumentalformen der Gattung *pod pesni* aufgezeichnet werden, die eine teils ausgesprochen komplizierte aperiodische Struktur aufweisen. Im Kreis Porchov entsprechen sie im Hinblick auf ihre Funktion und Terminologie sowie auf die Struktur des Vokalparts der dominierenden Form (*Porchovskaja/Milaška*). Im Kreis Ostrov sind diese Formen noch zu schwach dokumentiert, um einen Vergleich mit dem lokal-typischen *Gorbatogo* zu ziehen.

Kreis Porchov

Zwei in vielerlei Hinsicht ungewöhnliche Instrumentalformen wurden im Dorf Slavkoviči aufgezeichnet, ein Balalaikastück von Tamara Smirnova sowie ein Harmonikastück, das von Murov und von Vasil'ev gespielt wurde.

Milaška (№ 73, 74, Abb. 14, 64–66)

Im Repertoire von Tamara Smirnova (*1923) finden sich unterschiedliche Formen der Gattung *pod pesni*, für die sie die Formbezeichnungen *Milaška* oder eben *Pod pesni* mit der funktionalen Variante *Pod draku* gebraucht. Die Mandolinenversion (№ 39) entspricht dem Formtyp *Porchovskaja*, eine nicht transkribierte Balalaikaversion in Gitarrenstimmung mit Gesang ähnelt dieser ebenfalls, weist jedoch eine teils aperiodische Struktur auf. Gänzlich aus dem Rahmen fällt dagegen die in Unisono-Quartstimmung gespielte Balalaikaversion. Uns liegen zwei Instrumentalaufzeichnungen vor sowie eine Fassung, in der ihr Ehemann Ivan Smirnov (*1928) den Gesangspart übernimmt. (Es kann nicht verwundern, daß die Musikerin sich außerstande sah, zu dieser spieltechnisch anspruchsvolleren Version selbst zu singen.)

In der Transkription von Smirnovas *Milaška* werden stabile Phrasen auch von größerem Umfang synoptisch dargestellt. Zur Platzersparnis werden in der Instrumentalfassung die nur einmalig auftretenden Segmente rechtsbündig notiert, der entsprechende Abschnitt ist mit einer Klammer gekennzeichnet. Für die Gesangsfassung werden nur die instrumentale

Hauptphrase (Initialphrase) und die ihr regelmäßig folgenden Segmente (linksseitig) synoptisch angeordnet. Die übrigen Elemente weisen weit weniger Übereinstimmungen auf und werden (auch im Hinblick auf die Lesbarkeit des Gesangsparts) zumeist fließend notiert.

Bei Smirnovas *Milaška* fällt zunächst die durchgängige Bordunspielweise auf. Wie in Leonovs Bordunversion der *Sumeckaja* (№ 136) werden zwischen Bordun und Melodie sporadisch Begleittöne mit begrenzter harmoniebildender Funktion eingestreut (vgl. S. 96). Dreiklänge können auch dann entstehen, wenn die Melodie auf eine der c^1 -Saiten (reale Tonhöhe, entspricht den standardmäßigen e^1 -Saiten) verlegt wird, während die Melodiesaite einen oberen Pedalton g^1 markiert.

Der allgemeine Duktus der Instrumentalparts ist ruhig und unaufdringlich. Als markantes Element ist die weitgehend stabile Hauptphrase erkennbar, die sich anfangs durchweg in Sechzehnteln bewegt. Sie weist die Stütztöne a^1 und c^2 auf, was zusammen mit dem Bordunton c^1 den Eindruck eines harmonischen Zentrums F-Dur erweckt. Im weiteren Verlauf der Phrase (in der Transkription dargestellt rechts auf der linken Seite) füllt die Melodie den Quintraumen $c^1 - g^1$ aus. Hierbei kann die melische Bewegung innerhalb einer Folge von drei Sechzehnteln über alle drei Saiten wechseln – eine Spieltechnik, die nur sehr wenige Balalaikaspieler anwenden. Das harmonische Zentrum verlagert sich nun auf den Akkord C-Dur, der auch als realer Dreiklang auftritt. Die auf der rechten Seite dargestellten, teils wiederkehrenden, teils einmalig auftretenden Segmente weisen eine geringere melische Aktivität auf und wirken zuweilen fast monoton. Sie werden in der Begleitung des Gesangs eine wichtige Rolle spielen. Wie in den meisten aperiodischen Formen finden wir auch hier einen recht häufiger Taktwechsel vor, zuweilen treten auch ungerade Achtelwerte auf, die jedoch keinen systematischen Charakter aufweisen. Aufgelockert wird der stetige Achtel- und Sechzehntelfluß gelegentlich durch einen akzentuierten Viertelwert im ersten Volltakt der Hauptphrase, die dann im Folgenden leicht verkürzt wird. Hier finden wir wieder den Ruhepunkt, den Gestus des „Durchatmens“, den wir bereits in anderen Formen (*Novorževskaja*, *Gorbatoĝo II*) bemerkt haben.

Die von Ivan Smirnov gesungenen fünf Strophen lassen sich dem Vokalpart der *Porčovskaja* zuordnen, sie weisen jedoch häufige Abweichungen von dem metrischen Schema auf – neben ausgelassenen Silben finden sich zahlreiche Einschübe, auch solche, die im Versteht selbst begründet sind und sich nicht auf zusätzliche Partikeln, Interjektionen oder Suffixe zurückführen lassen. Das metrische Schema wird hier klar als eine Folge von vier Kurzzeilen gestaltet. Thematisch beziehen sich drei Strophen auf

die skobarischen Kampfbräuche (mit offensichtlichen Übertreibungen im Hinblick auf die Härte der Auseinandersetzungen)¹, eine handelt vom Tod auf dem Schlachtfeld, eine andere dagegen von unglücklicher Liebe.

Der Vortrag ist stark rezitativisch gehalten, es kommen fast ausschließlich Achtel- und Sechzehntelwerte vor. Ein ständiges Rubato relativiert das metrische Schema und die regulierende Funktion des Instrumentalparts. Die Tongebung ist ungemein rau, ihre Intensität wird durch die deutliche Hervorhebung der Konsonanten noch verstärkt. Auch die Vokale werden häufig mit starken Geräuschanteilen verfremdet (was in der Transkription durch eckige Notenköpfe gekennzeichnet ist). Die Stimme des Sängers drückt jedoch eher Bitternis als wirkliche Aggressivität aus.

Die melischen Konturen der Strophen sind unterschiedlich gestaltet. Am Anfang steht immer eine emphatische Rufgeste, die die Oberoktave erfaßt. Nach einer deszendenten Phrase hält sich die Melodie in der dritten und vierten Kurzzeile zumeist nur in einem Quart- oder Terzrahmen. Ungewöhnlich ist das häufig im Sekundabstand sich bewegende Rezitativ vor dem Hintergrund der ausgesprochen sparsamen Instrumentalbegleitung.

Im Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart sind schwer irgendwelche Regelmäßigkeiten zu erkennen. Häufig ist eine instrumentale Hauptphrase nach einem Strophenschluß, sie kann sich aber auch mit dem Gesang überlagern. Ein mangelhaftes Formverständnis kann als Grund für dieses disparate Bild ausgeschlossen werden (ungeachtet des von Smirnova bemerkten späten Einsatzes der zweiten Kurzzeile der ersten Strophe). Es ist anzunehmen, daß Musikerin und Sänger von einem großen Toleranzspielraum bei der Koordination der Parts ausgehen. Beide wirkten beim Vortrag sicher, überzeugend und in bester Spiellaune. Letzteres zeigte sich auch daran, daß nach der zweiten Strophe, als der Sänger zeitweilig um einen Text verlegen war, seine Begleiterin ihn durch ein rhythmisch intensivierte, stark suggestives Spiel zur Fortführung des Vortrags anhielt.

Dolgaja, Pod pesni (№ 75, 76, Abb. 67)

Von einem nur im Dorf Slavkoviči aufgezeichneten Harmonikastück der Gattung *pod pesni* liegen uns Aufnahmen von zwei Musikern vor. Evgenij Murov (*1920) nannte es *Dolgaja*, mit dem Attribut *cyganskaja*, aber ebenso *Milaška*. Die ethnonyme Bezeichnung erklärte der Gewährsmann da-

¹ In der letzten Strophe heißt es: *Du Kamerad, hau und steche, du hast eine glückliche Hand*. Dagegen hat gerade Ivan Smirnov die Anwendung von Waffen in den Männerkämpfen mit deutlicher Mißbilligung als deren spätere Verwilderung charakterisiert (vgl. S. 153).

durch, daß das Stück von den Roma-Zigeunern stamme. Ivan Vasil'ev (*1915) bestritt dagegen eine solche Herkunft, er verwendete die Formbezeichnung *Pod pesni*.

Die Formbildung unterliegt hier in besonders hohem Maße der Improvisation. Unterscheiden lassen sich eine deutlich exponierte Hauptphrase mit ausgedehnten Sechzehntelläufen sowie eine Gruppe von recht frei kombinierbaren wiederkehrenden Motiven. Die Hauptphrase wird in der Transkription gesperrt dargestellt; die konstanten Motive werden synoptisch angeordnet, das Notensystem bleibt hierbei linksbündig. Nur schwer darstellbar in der Transkription ist ein leichtes, aber spannungsreiches Rubato, gerade auch zwischen Baß und Diskant. Die Hauptphrase zeigt (besonders bei Vasil'ev) Ansätze zur Motivwiederholung, was, ebenso wie die durch Bogenmotive ausgefüllte Pendelbewegung zwischen den Stütztönen e^2 und f^2 , an die *Novorževskaja* erinnert. Ihre melische Gestalt ist jedoch wenig festgelegt, auch ihre Länge ist variabel. Die Baßbegleitung zu dieser Phrase ist vorwiegend ein Pendeln in der Quarte zwischen G und C.

Die stabilen Motive weisen eine höhere rhythmische Aktivität auf, die sich vor allem in dem markanten Achtelschritt $h^2 - a^2$ äußert. Teilweise sind Ansätze zur Mehrklangbildung im Diskant vorhanden – bei Murov durch eine Art Hochbordun, der in Vasil'evs Version nur fragmentarisch anklingt. Darüber hinaus sind keine Harmoniebildungen vorhanden. Auch eine latente harmonische Bewegung ist kaum spürbar.

Die Baßlinie ist bei Murov streng einstimmig, Vasil'ev reichert sie zuweilen mit isorhythmischen Akkorden an. Auffällig ist neben der erwähnten Pendelbewegung (die wir wegen ihrer Unabhängigkeit vom Verlauf der Hauptmelodie als Wechselbordun bezeichnen können) ein deutliches Leitermotiv. Es verläuft, nach einem meist punktierten Viertelwert auf dem Zentralton G, über die Unterquarte D diatonisch zurück zum Zentrum. Die Zwischenstufen E und F fallen teils auf Achtelwerte, zuweilen werden sie (vor allem bei einer Wiederholung des Motivs) auch auf Viertel gedehnt. Vor allem die erste Motivvariante ist insofern relativ eng an die Hauptmelodie gekoppelt, als die Achtelbewegung E – C im Baß das exponierte Achtelmotiv $h^2 - a^2$ unterstützt. Äußerst ungewöhnlich ist das versetzte Eintreten der Motivschlüsse in den beiden Stimmen – die Achtelwendung schließt ein eigenständiges melisches Segment ab, während in der Baßstimme der Zielton des Leitermotivs G erst um ein Viertel später erreicht wird. Hier haben wir es mit einer asynchronen Polyphonie rein instrumentalen Charakters zu tun, wie sie in dieser Form für die Gattung *pod pesni* bislang nicht nachgewiesen werden konnte. Vasil'ev steigert die Eigenstän-

digkeit der Baßlinie noch durch virtuose Sechzehntelbewegungen, die nur noch durch Efimovs *Novorževskaja* übertroffen werden.

Die vorgestellten Beispiele aus Slavkoviči zeigen, daß die Gattung *pod pesni* in unterschiedlichen Instrumentalstilen auch solche Formen umfaßt, die keine (latente oder real vorhandene) harmonische Bewegung zwischen Haupt- und Nebenakkord aufweisen, sondern stärker linear konzipiert sind. Methodisch ist dies insofern von Bedeutung, als hierdurch die Grenzen eines für unsere Untersuchung zentralen Orientierungsmerkmals der musikalischen Struktur deutlich werden.

Kreis Ostrov

Dlinnaja (№ 77, Abb. 68)

Es wurde bereits erwähnt, daß die Formen *Dlinnaja* und *Gorbatogo* im Verbreitungsgebiet des letzteren zum Teil unterschieden wurden, wobei sich eine funktionale Trennung andeutete (*Gorbatogo* – Männer, *Dlinnaja* – Frauen), die der hier dokumentierten Vortragspraxis nicht (oder nicht mehr) entspricht. Wenn die Bezeichnung *Dlinnaja* überhaupt noch fällt, so wird das Stück (weitgehend) mit dem *Gorbatogo* gleichgesetzt: *Die Dlinnaja, das ist gerade der Gorbatyj* (Il'in, *1931, Blanty, Ostr.) *Das ist gerade der Gorbatyj, der Dlinnyj . . . ein wenig unterscheidet er sich.* (Nikolaj Vasil'ev, *1925, Venjavino, Ostr.). Als einziger Musiker beherrschte Aleksandr Egorov eine Version der *Dlinnaja*, die er dem *Gorbatogo* gegenüberstellte.¹ Nach seinen Angaben war sie die bevorzugte Musik für die Verabschiedung einberufener Rekruten. Sie deckt sich also hierdurch in funktionaler Hinsicht mit der *Novorževskaja*.

Egorovs *Dlinnaja*² (die er auch *Pskovskaja* nennt) läßt in Motivik und harmonischer Bewegung einige Parallelen zum zweiten Typ des *Gorbatogo* erkennen. Ihre Grundstimmung ist jedoch weit ruhiger, wenn auch mit kurzen Phasen rhythmischer Belebung.

Die Initialphrase (Auftakt und erster Volltakt linksbündig notiert) entspricht zu weiten Teilen (innerhalb des Bogens $g^2 - g^2$) dem d-Motiv von Egorovs *Gorbatogo*. An sie schließt sich häufig eine Pendelbewegung im Viertelrhythmus zwischen h^1 und c^2 an, beide Stufen werden hierbei meist

¹ Nicht berücksichtigt ist hier die *Dlinnaja* Božankovs, die typologisch dem *Gorbatogo I* entspricht.

² Bei der Transkription der *Dlinnaja* wurde in ähnlicher Weise verfahren wie bei Smirnovas *Milaška*.

durch die Oberterz verstärkt (Zeilen 5, 8, 17, 19, 24). Möglich ist aber auch ein rhythmisch und melisch belebteres Motiv, das eine markante Achtelwendung $h^1 - a^1$ mit Zielton h^1 aufweist, die auch von der sonst sehr breit artikulierten Baßstimme durch die Achtelbewegung $G - A$ (auch $G - C$) unterstützt und intensiviert wird. Eine ganz ähnliche Wendung haben wir auch in den oben beschriebenen Harmonikastücken aus Slavkoviči beobachten können.

Der weitere Melodieverlauf ist durch eine recht freie Kombination von mehr oder weniger stabilen Segmenten bestimmt. Die Gesamtlänge der Phrasen zwischen den Initialphrasen schwankt zwischen 16 und 26 Zählzeiten. Häufig ist eine Motivfolge, die in ihrer harmonischen Struktur den Segmenten $a - b$ des *Gorbatogo II* entspricht (rechtsbündig auf der rechten Seite der Transkription). Sie unterscheidet sich jedoch von diesem durch eine weitere rhythmisch aktive Phrase, die – durch Motivwiederholung begünstigt – den Eindruck einer harmonischen Pendelbewegung erweckt (Zeilen 5, 19, 21). Eine Parallele zum Melodieverlauf des *Gorbatogo II* besteht hingegen in dem äußerst geringen melischen Gewicht des tonalen Zentrums, das fast ausschließlich in den Schlußwendungen angespielt wird.

Die Baßstimme verläuft zumeist in ruhigen Viertelbewegungen – entweder rein akkordisch oder durch den jeweiligen Grundbaß verstärkt. Der Initialphrase ist ein langgezogener Bordunakkord unterlegt. Der Musiker stellt hier also den Einfallsreichtum und die Virtuosität zurück, die er anderswo bei der Ausgestaltung des Baßparts bewiesen hat. Auch hier zeigt sich jedoch sein persönliches Stilmerkmal – die fortschreitende Variierung der Nebenakkorde (A anstelle von C kommt erst nach dem zweiten Durchgang der Initialphrase vor), aber auch die Ersetzung des Hauptakkordes G durch E , die hier kurz vor Schluß, in der 21. Zeile, auftritt.

III. 6.1.2 *Pod pljasku* (Begleitung von Einzeltänzen)

Wir haben bereits gesehen, daß die überregional so bedeutsamen Traditionen des improvisierten Einzeltanzes (*pljaska*) und des Wettstreittanzes (*perepljas*) in der Pskover Tradition weniger stark ausgeprägt sind. Die heute allgemein üblichen Formen der *pljaska* entstammen einem Tanzepertoire, das traditionell den Männern vorbehalten war. Die männliche Selbstdarstellung im Tanz aber ist hauptsächlich durch das *lomanie* bestimmt.

Dies wird auch daran deutlich, daß hier im Repertoire zahlreicher Harmonikaspieler die entsprechenden *pljaska*-Formen längst nicht so präsent

sind – und zum Teil auch keine so differenzierte musikalische Gestaltung aufweisen, wie dies anderswo in Rußland der Fall ist.

Auch im Falle der *pljaska*-Stücke besteht keine eindeutige Korrelation zwischen Formbezeichnung und Formtyp. Wie gewohnt gehen wir daher bei der Zuordnung der instrumentalen Realisationen typologisch, nicht terminologisch vor. Es wird also ein Tanzstück mit Bezeichnung *Drob'*, das dem Grundmuster des *Russkogo* entspricht und das in einem individuellen Repertoire als dessen Variante auftreten kann, unter der Form *Russkogo* (*Pod pljasku/Russkaja/Barynja*) subsumiert. Gleichzeitig kann *Drob'* aber auch eine eigene Instrumentalform bezeichnen. Umgekehrt wird etwa ein als *Russkaja* bezeichnetes Stück, das formal der *Rešeticha* entspricht, diesem Formtyp zugeordnet.

Mechnecov führt einige Aufzeichnungen eines Tanzes *Trepaka* an. Sie sind nach harmonischer und melischer Struktur sehr unterschiedlich gestaltet, zum Teil entsprechen sie dem *Russkogo*. Gemeinsam ist ihnen jedoch eine recht scharfe Akzentgebung. Es sei bemerkt, daß im Osten des Gebiets Novgorods *Trepak/Trepaka* nicht so sehr einen bestimmten Formtyp wie einen rhythmisch belebten, schnellen Vortrag bezeichnet. Unsere skobari-schen Gewährsleute dagegen erinnerten sich allenfalls sehr undeutlich an die Tanzbezeichnung *Trepak*.

III. 6.1.2.1 *Russkogo* (*Barynja*, № 78–102, Abb. 71f.)

Verbreitung, Funktion

Der „Russische“ kann als überregionale Instrumentalform der russischen Volksmusik angesehen werden. In unserem Forschungsgebiet ist sie durchweg in zwei unterschiedlichen Formtypen vertreten. Weitere häufige Bezeichnungen sind *Pod pljasku*, *Russkaja* (zu ergänzen vermutlich: *igra* oder *pljasovaja igra*), seltener ist – zumindest in jüngerer Zeit – die einem Liedtext entstammende Bezeichnung *Barynja* („die Herrin“), die von manchen Musikern als eigene Formvariante aufgefaßt wird.

Die *Russkaja* wird schon in einigen literarischen Werken des 19. Jahrhunderts erwähnt, ebenso die *Barynja*. Gleichzeitig scheinen sich auch im Gebiet Pskov Beobachtungen aus anderen Regionen zu bestätigen, nach denen die ethnonymische Formbezeichnung eine spätere Entwicklung dar-

stellt¹ – so, wie wir dies in stärkerem Maße für die toponymische Terminologie der Gattung *pod pesni* feststellen konnten:

Russkogo hat man es selten genannt (Vasil'ev, *1915, Slavkoviči, Porph., nach der Aufzeichnung von *Pod pljasku*²).

Meine Mutter nannte es Barynja (Mironova, *1923, Mišino, Porph.).

Die nahezu ausschließliche Funktion des „Russischen“ ist die Begleitung der *pljaska*. Hierzu können Kurzlieder gesungen werden – *pripevki*, nach Vasil'ev (*1918, Zabor, N-Rž.) auch *prigovorki* (abgeleitet von dem Verb *prigovorit'/prigovarivat'* (ungefähr: „nebenbei sprechen“) – was auf die rezitativisch-deklamatorische Rhythmik und Tongebung abhebt. Tanz- und Gesangsphasen stehen zumeist im Wechsel, wobei der Tanz in gewisser Weise mit dem vorausgehenden Text korrespondieren kann, zumeist jedoch ohne hierbei ins Pantomimische überzugehen. Insbesondere Verstexte mit frivolem Inhalt werden (vor allem bei weniger von außen beeinflussten gemeinschaftlichen Vortragssituationen) mit energischen Tanzbewegungen, heftigen Zurufen und schrillen Juchzern vonseiten der Mitwirkenden kommentiert. In solchen Fällen können gelegentlich auch Teile des Verstextes gemeinsam gesungen werden, im allgemeinen steht jedoch *eine* vortragende Person im Mittelpunkt.

Eine größere Beteiligung beim Tanz war offenbar für Hochzeiten typisch: *Auf einer Hochzeit konnten den Russischen auch alle tanzen* (Nilov, *1932, Naverež'e, Ded.). Ähnliche Beobachtungen entstammen dem Gebiet von Rjazan' (Morgenstern 1995: 144).

Der enge „synkretische“ Zusammenhang von Instrumentalspiel, Gesang und Tanz wird in der russischen Forschung häufig betont und mithin ohne ausreichende Argumentation als Beleg für die Archaizität einer dokumentierten Vortragspraxis gewertet (etwa bei Lobkova 1984: 92, vgl. hierzu

¹ Die Kartei des POS enthält ähnliche Hinweise aus den Bezirken und Landkreisen südlich des Pskover Kerngebiets, wobei der späteren ethnonymischen Variante die Formbezeichnung *Kazačëk/Kazačka* (Diminutiv von *Kazak*, also Kosak) gegenübergestellt wird: *Früher haben sie [die Burschen] immer den K a z a č ě k getanzt, jetzt nennt man ihn den R u s s i - s c h e n* (Balachi, Op., POS-K 1975). Die *R u s s k a j a* hat man früher getanzt. *K a z a - č ě k* nannte man sie, jetzt nennt man sie *R u s s k a j a* (Krutelevo, Nev., POS-K 1963).

² In einer anderen Aufnahmesituation (№ 91) gebrauchte der Musiker die offensichtlich synonyme Bezeichnung *Barynja*.

Morgenstern 1995: 25). Grundsätzlich ist zu beachten, daß diese drei Komponenten eine durchaus unterschiedliche Gewichtung aufweisen können. So ist der Gesang für den *Russkogo* als führendem Vertreter des Gattungskomplexes *pljaska* nicht immer konstitutiv:

Den Russischen singt man nicht, man tanzt ihn einfach (Afanas'ev, *1927, Dub'e, Ded.).

Der Drob' [der im Repertoire des Musikers dem Formtyp I des Russkogo entspricht] ist ein Tanz [pljaska] ohne Lied (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.).

Du kannst singen [zum „Russischen“] oder auch nicht, wie du willst (Ivanova, *1914, Klimovo, Porch.).

Strukturelemente

Der „Russische“, der (vor allem im Hinblick auf den ersten Formtyp) bereits an anderer Stelle beschrieben ist (Lobkova 1984: 97f., 100; Morgenstern 1995: 115–18) soll hier weniger eingehend untersucht werden als die lokaltypischen Instrumentalformen, zumal deren Bedeutung für die Pskover Tradition weit größer ist. Die insgesamt geringe Varianz der Melodiebildung sowohl innerhalb der individuellen Versionen als auch im Verhältnis dieser zueinander erlaubt eine exemplarische Beschränkung der Transkriptionen auf wenige (nicht immer zusammenhängende) Perioden. Anstelle einer statistischen Auswertung der Stütztöne werden aus jeder individuellen Realisation, je nach dem Grad der Variantenbildung, ein bis zwei repräsentative Perioden für eine synoptische Darstellung des Formtyps ausgewählt.

Für den Formtyp I des „Russischen“ wurden sechs Harmonikaversionen untersucht, davon eine mit Gesang, sowie fünf Balalaikaversionen in Unisono-Quartstimmung und zwei in Gitarrenstimmung, beide ebenfalls mit Gesang. Formtyp II ist vertreten durch drei Harmonikaversionen, fünf Balalaikaversionen in Unisono-Quartstimmung und zwei Vokalimitationen. Hinzu kommen eine Harmonikaversion mit Gesang und eine Balalaikaversion in Unisono-Quartstimmung, in denen beide Formtypen kombiniert werden. Bei den Transkriptionen der Balalaikastücke wird wie gewohnt eine Stimmung $e^1 - e^1 - a^1$ bzw. $c^1 - e^1 - g^1$ zugrunde gelegt, für die synoptischen Tafeln dagegen dient der bei den Harmonikaversionen bereits in der Transkription verwendete Zentralton g^1 als gemeinsamer Referenzpunkt. Wenn indes der Harmonikspieler Ivan Vasil'ev neben G-Dur in demselben Stück auch C-Dur verwendet, ist dieser Referenzpunkt in der Transkription

freilich nicht mehr gegeben. In der synoptischen Tafel jedoch werden die ausgewählten Perioden durchweg auf g^1 gesetzt.

Bei der Auswahl der Balalaikaversionen wurde besonderes Gewicht auf die Unisono-Quartstimmung gelegt, da die ihr entsprechenden Techniken der Mehrstimmigkeit (die Bordunspielweise sowie die Zweistimmigkeit) für den „Russischen“ eine Besonderheit des Pskover Gebiets darstellen und (im letzten Fall) bislang nicht dokumentiert worden sind. Die insgesamt auch in unserem Forschungsgebiet häufigere Gitarrenstimmung ist dagegen aus zahlreichen Veröffentlichungen bekannt, weswegen auf eine repräsentative Darstellung verzichtet werden kann.

Instrumentalpart (Typ I)

Vor der Darstellung der harmonischen Struktur des „Russischen“ sollen zunächst einige bereits früher (Morgenstern 1995: 116) angestellte Überlegungen zu den tonal-harmonischen Verhältnissen an Beispielen aus unserem Forschungsgebiet verdeutlicht werden.

Die beiden folgenden Ausschnitte einer Vokalimitation¹ sowie einer Balalaikaversion in Unisono-Quartstimmung könnten es nahelegen, in dem Schlußton c^2 bzw. dem Schlußakkord C-Dur das tonale Zentrum zu sehen. (In diesem Falle müßte die Notation eine Quarte tiefer verlaufen.)

The image contains two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is a vocal line in 2/4 time, with a tempo marking of 156. It contains a melodic line with lyrics: 'тидль на ан да а та ри'. Staff 'b' is an instrumental line for balalaika in 2/4 time, with a tempo marking of 130. It features a rhythmic accompaniment of chords, starting with a rest and a fermata, followed by a series of chords, and ending with a final chord. A dashed line connects the start of staff 'a' to the start of staff 'b'.

Notenbeispiel 24: *Russkaja [Russkogo I]*

- a) Vokalimitation von Evdokija Mironova (*1923, 2.04.1995 in Mišino, Porch.)
- b) Balalaika (Unisono-Quartstimmung), gespielt von Tamara Smirnova (*1923, Slavkoviči, Porch., vgl. № 88)

¹ Beim ihrem Vortrag ließ sich die Sängerin durch Erinnerungen an einen konkreten Harmonikaspieler aus ihrer Jugendzeit leiten.

Berücksichtigen wir dagegen die überwiegende Zahl der harmonisch entwickelteren dreistufigen Fassungen (besonders Harmonika oder Balalaika in Gitarrenstimmung), so wirkt die Zählzeit IV immer noch als eine kadenzhafte Schlußwendung, gleichzeitig gewinnt das g^1 (bzw. der G-Dur-Akkord) an tonal-harmonischem Gewicht. G-Dur steht im Zentrum der harmonischen Bewegung, ihm gegenübergestellt sind Dominante und Subdominante (Notenbeispiel 25a).

The image contains three musical examples, labeled a, b, and c, all in 2/4 time and G major. Example a is a vocal line with piano accompaniment. The vocal line starts with a tempo marking of quarter note = 114. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *sfz*. Example b is a piano accompaniment with two tempo markings: quarter note = 82 and quarter note = 93. Example c is a single melodic line.

Notenbeispiel 25a-c: *Russkogo I*

- a) *Barynja*: Chromka, gespielt von Ivan Vasil'ev (*1915, Slavkoviči, Porch. vgl. № 91),
Transkription hier ohne Vokalpart
- b) *Drob'*: Tal'janka, gespielt von Viktor Jakovlev (*1921, Troica, N-Rž., vgl. № 82)
- c) *Pod pljasku*: Balalaika (Gitarrenstimmung), gespielt von Nina Stepanova (*1930),
aufgenommen am 27.11.1995 in Ljutye Boloty, Porch.

In Instrumentalstilen älteren Ursprungs schließlich kann die Subdominante C-Dur gänzlich fehlen. In Notenbeispiel 25b lehnt sich der Tal'jankaspieler an die zweistufige Harmonik der frühen einreihigen Harmonikas an. Er verwendet auf Zählzeit IV die Dominante. Die Balalaikaspielerin (Notenbeispiel 25c) hingegen ersetzt die Subdominante durch ihre Moll-Parallele, was als deutliches Relikt der Sekund-Harmonik des Gusli-spiels betrachtet werden kann.¹ In der vergleichenden Betrachtung profiliert sich also G-Dur als die einzige für den Formtyp stabile harmonische Funktion, der ein variabler Nebenakkord gegenübergestellt wird.

Der Formtyp I des *Russkogo* baut in den meisten Fällen auf einem harmonischen Schema 2/4 | G D | G C | auf, das einmalig wiederholt in der Verteilung von Haupt- und Nebenakkord dem B-Teil der *Novorževskaja* entspricht. Varianten des Schemas äußern sich, wie oben gezeigt, in der unterschiedlichen Harmonisierung der Zählzeit IV. In einer weiteren Form des „Russischen“, die als Ia bezeichnet wird, bleibt der erste Takt durchgängig von G bestimmt. Sie zeichnet sich durch eine besondere rhythmische Intensität aus und wird zumeist mit akkordischer Faktur in schnellem Tempo gespielt. Bei einstimmig orientierten Versionen stößt die Unterscheidung zwischen den Formtypen I und Ia naturgemäß auf Grenzen.

Harmonikaversionen des „Russischen“, sind in den meisten Fällen einstimmig. Der Tonvorrat umfaßt in der Regel die ersten fünf Stufen der Dur-Skala, etwas seltener auch vier oder sechs Stufen (s. die synoptische Tafel Tab. 37) Dieser Tonraum wird meistens im Sinne einer unvollständigen hypoionischen Leiter um die Unterquarte, etwas seltener auch um die Untersekunde erweitert. Der Ambitus der einzelnen Perioden reicht von der Quarte bis zur kleinen Dezime.

Die am häufigsten auftretende Stütztonfolge $g^1 - d^1 - g^1 - c^2$ entspricht den Grundtönen des bevorzugten harmonischen Schemas. In Zählzeit I kann häufig auch die Oberterz h^1 , in Zählzeit II die Oberoktave d^2 auftreten. Die Streuung der Stütztöne im ersten Takt ist größer, während im zweiten

¹ Analoge Gusli-Fassungen des „Russischen“ sind bei Mechnecov (1987a) dokumentiert (s. vor allem die Titel *Barynja* und *Russkogo*, ferner auch die Harmonikaversion des *Lentjaja*). Nach bisherigem Dokumentationsstand sind solche Versionen dieses Formtyps, mit a-Moll auf der vierten Zählzeit, ausschließlich im ehemaligen Verbreitungsgebiet der flügelförmigen Gusli nachzuweisen (vgl. Morgenstern 1998d).

Takt die Stütztöne g^1 und c^2 allenfalls durch Oktavverschiebungen variiert werden.

Der melodische Rhythmus ist ausgesprochen differenziert und schwer überschaubar. Daktylische Figuren sind häufig, ebenso paarige Achtel und Sechzehntelläufe, diese besonders auf der vierten Zählzeit. Eine Folge von mehr als sechs Sechzehntelwerten tritt recht selten auf. Wenn Ivan Vasil'ev (*1915, Slavkoviči, Porch.) mithin ganze Perioden mit Sechzehnteln ausfüllt, ist dies möglicherweise dem Einfluß der konzertanten Bajanspieler geschuldet. Gewöhnlich bevorzugen die Harmonikaspieler einen ständigen Wechsel der rhythmischen Figuren, der außerordentlich belebend wirkt. Eher schematisch gehalten ist demgegenüber der Baßpart, der meist in einer regelmäßigen Folge von Baß und Akkord im Achtelrhythmus verläuft.

Auf der Balalaika ist der *Russkogo I (Ia)* wie kein anderer Formtyp mit der Bordunspielweise verbunden (№ 84–88). Er wird (bei einer angenommenen Stimmung $e^1 - e^1 - a^1$) ausschließlich in E-Dur gespielt (in der synoptischen Tabelle: G-Dur). Die Faktur ist in weiten Teilen akkordisch, der harmonische Ablauf in Zählzeit II um einen Achtelwert verzögert. Die Dominantfunktion ist durch den Bordunton, der das tonale Zentrum fixiert, eingeschränkt.

Trotz der für die meisten Versionen akkordischen Faktur läßt sich in aller Regel eine Kernmelodie aus dem volltönigen Klangbild herauslösen. In der synoptischen Tafel (Tab. 38) sind diese hypothetisch abgeleiteten Strukturen der Transkription beigelegt. Als Elemente der Melodie wurden hierbei solche Töne aufgefaßt, die auf einen Bewegungsprozeß bezogen werden können. Dieser verläuft über weite Strecken im unteren Tetrachord (also auf den gleichgestimmten „ e^1 -Saiten“ – transponiert: g^1), teils eingerahmt von dem Bordunton und seiner Quinte, teils unter Einbindung des Borduns. Zumeist verlegt sich erst in der letzten, rhythmisch aktiveren Zählzeit die Bewegung auf die eigentliche Melodiesaite.

In Beispiel 1 (Tab. 38) erfüllt die Terz des Anfangsakkords h^1 , die einen Sekundschrift abwärts nach a^1 führt, eine melodietragende Funktion. Die im folgenden Zweiklang g^1-d^2 (genauer: $g^1-g^1-d^2$) beibehaltenen Tonstufen lassen sich nicht als das Ergebnis einer Bewegung erklären. Hier kann jedoch dem Grundton eine höhere melische Qualität zugesprochen werden, da er der allgemeinen deszendenten Bewegungsrichtung entspricht, zumal das beschriebene tritonale Motiv mit der realen Melodie auf der ersten (tieferen) Saite korreliert. In Beispiel f, das durch die gleichen Akkorde einge-

leitet wird, ist die Quinte als melodietragendes Element anzusehen, da sie im folgenden zur Oktave führt. Die Konstruktion einer Kernmelodie ist also in hohem Maße kontextabhängig, sie berücksichtigt strukturelle Hierarchien, die aufgrund von Hörerfahrungen und -erwartungen gebildet werden.

In Beispiel e ist keine eindeutige Zuordnung zu einer einstimmigen Melodie möglich. Neben der für den Formtyp charakteristischen oben beschriebenen tritonalen Linie gewinnen auch die oberen Konturen an Profil. Dieser polyphone Widerstreit der Linien hat etwas Irritierendes, ebenso wie die starke Position des dissonanten Akkords in Zählzeit II. Deutlich ist dagegen der Melodieverlauf in den Beispielen f bis a. Diese lassen sich dem Formtyp Ia zuordnen, ihnen fehlt jedoch die starke Betonung der Kadenz, die für die entsprechenden Harmonikaversionen charakteristisch ist.

In rhythmischer Hinsicht sind die Balalaikaversionen des „Russischen“ in Unisono-Quartstimmung (Formtyp I und II) weniger abwechslungsreich. Die Zählzeiten I und III sind hauptsächlich von Achtelgruppen geprägt. In Zählzeit II treten zudem auch daktylische Figuren auf, während in IV wieder die Sechzehntelbewegung dominiert.

Der „Russische“ in Gitarrenstimmung wird hier stellvertretend für zahlreiche ähnliche Versionen durch Leonovs *Russkaja* (№ 89) und Afanas'evs *Russkogo* dargestellt (№ 90). Entsprechend der überregionalen Spielpraxis tritt das harmonische Schema deutlicher zutage, was sich dem fehlenden Bordun sowie ferner der dichteren akkordischen Faktur verdankt. Im Dominantakkord (Zählzeit II) entsteht durch die Terz (in der Transkription h¹) eine Leittonspannung zum tonalen Zentrum hin. Diese Stufe wäre in Unisono-Quartstimmung spieltechnisch schwieriger zu erreichen und käme durch den tonischen Bordun weniger stark zur Geltung.

Instrumentalpart (Typ II)

Der zweite Formtyp des *Russkogo* weist sowohl innerhalb der beiden hier betrachteten Instrumentalstile (Harmonika und Balalaika in Unisono-Quartstimmung, ferner Vokalimitation) als auch zwischen diesen ein relativ hohes Maß an Übereinstimmung auf. In seinem harmonischen Grundmuster entspricht er dem *Russkogo I*, mit dem Unterschied, daß er auf dessen letzter Zählzeit beginnt. In den meisten Fällen erlaubt eine klare motivische und artikulatorische Gliederung die Bestimmung von Beginn und Ende der Periode und damit die Zuordnung zu dem jeweiligen Formtyp, manches Mal dagegen entzieht sich der musikalische Ablauf einer klaren Strukturie-

rung. Der *Drob'* von Ivan Jakovlev (*1929, Vičikovo, N-Rž.) beispielsweise könnte auch – beginnend mit Zählzeit IV – als Vertreter des zweiten Typs angesehen werden. Hier gab vor allem die Viertellänge des Begleittons c^2 als Merkmal relativer Abgeschlossenheit den Ausschlag für die Zuordnung zum ersten Formtyp. Diese Mehrdeutigkeit des Formverlaufs kann abermals als ästhetisch produktive Irritation des Hörers gedeutet werden.

Die tonalen Verhältnisse treten durch die authentische Schlußwendung deutlicher zutage. Gleichzeitig ist der Ruhepunkt auf Zählzeit IV mit einem Achtelwert nur von kurzer Dauer, da unmittelbar eine auftaktige Sechzehntelbewegung zur nächsten Periode überleitet. Solche Rastlosigkeit des musikalischen Ablaufs scheint insbesondere für die Tänzer eine inspirierende, aber auch drängende Wirkung auszuüben.

Die geringe Zahl der zur Verfügung stehenden Harmonika-Transkriptionen erlaubt wenige Rückschlüsse. In der ersten Zählzeit überwiegt ein auftaktiges Sechzehntel-Bogenmotiv mit starker Position der Quarte, dem eine Betonung des tonalen Zentrums, zumeist in einer melisch weniger aktiven Achtelgruppe folgt. Die Schlußwendung im zweiten Takt gestaltet in unterschiedlicher Weise die meist authentische Kadenz aus.

Wieder ist es Ivan Vasil'ev (*1915, № 91) aus Slavkoviči, der sich als besonders variationsfreudig erweist. Das ungewöhnliche Sechzehntelmotiv findet seine Entsprechung in der Balalaikaversion seines Dorfnachbarn Ivan Rybkin (*1930, № 87), die durch ihre Phrasierung dem ersten Formtyp zugeordnet wurde.

Balalaikaspieler bevorzugen bei Unisono-Quartstimmung für den zweiten Formtyp des „Russischen“ eine fast durchgängige Zweistimmigkeit, ähnlich wie im Falle der *Novorževskaja*, in deren Verbreitungsgebiet sämtliche zweistimmigen Balalaikaversionen dieses Typs fallen. Die Hauptmelodie erreicht die Quinte oder Sexte. Durch die gewählte Tonart eröffnet sich der Melodieführung auch die Unterquarte.

Die angedeutete harmonische Bewegung entspricht zwei authentischen Wendungen mit besonderer Betonung der dominantischen Septime c^2 in dem Bogenmotiv der ersten Zählzeit. Ihre subdominantische Harmonisierung wäre in Unisono-Quartstimmung grifftechnisch nur schwer zu erreichen und würde die melische Beweglichkeit stark einschränken.

Die Faktur mag auf den ersten Blick wie eine Gegenüberstellung von Hauptstimme und pendelnder Unterstimme wirken, wobei letztere vor-

nehmlich durch den Leitton fis^1 des Dominantakkordes in der Schlußkadenz harmonisch bereichert wird. Tatsächlich gewinnt jedoch die Unterstimme gerade durch diesen Ton stark an melischem Eigenwert, so daß ein durchaus polyphoner Widerstreit mehrerer selbständiger Linien erkennbar wird. Seltener, wie in den Versionen von Sandalov (№ 100) und teils von Petrov (№ 99), fehlt der Leitton; in diesen Fällen tritt die Oberstimme klar als Hauptstimme hervor.

Zunächst zieht sicherlich das melisch aktive Bogenmotiv und die ihm folgende Sprungbewegung $g^1 - d^2$ oder $h^1 - d^2$ die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich, im zweiten Takt verliert jedoch die Oberstimme zumeist stark an Bedeutung und tritt gegenüber der markanten leittongeprägten Wendung der Unterstimme zurück, die möglicherweise auch im folgenden als selbständige Struktur wahrgenommen wird. Es kann vermutet werden, daß die Aufmerksamkeit auch des mit der Tradition vertrauten Hörers ständig zwischen den konkurrierenden melischen Linien hin- und hergeworfen wird und dieser die Schwerpunkte hierbei unterschiedlich setzen kann. In jedem Fall darf dem Musiker als dem Initiator dieses polyphonen Verwirrspiels auf kleinstem Raum eine nicht zu unterschätzende künstlerische Gestaltungsfähigkeit zugesprochen werden.

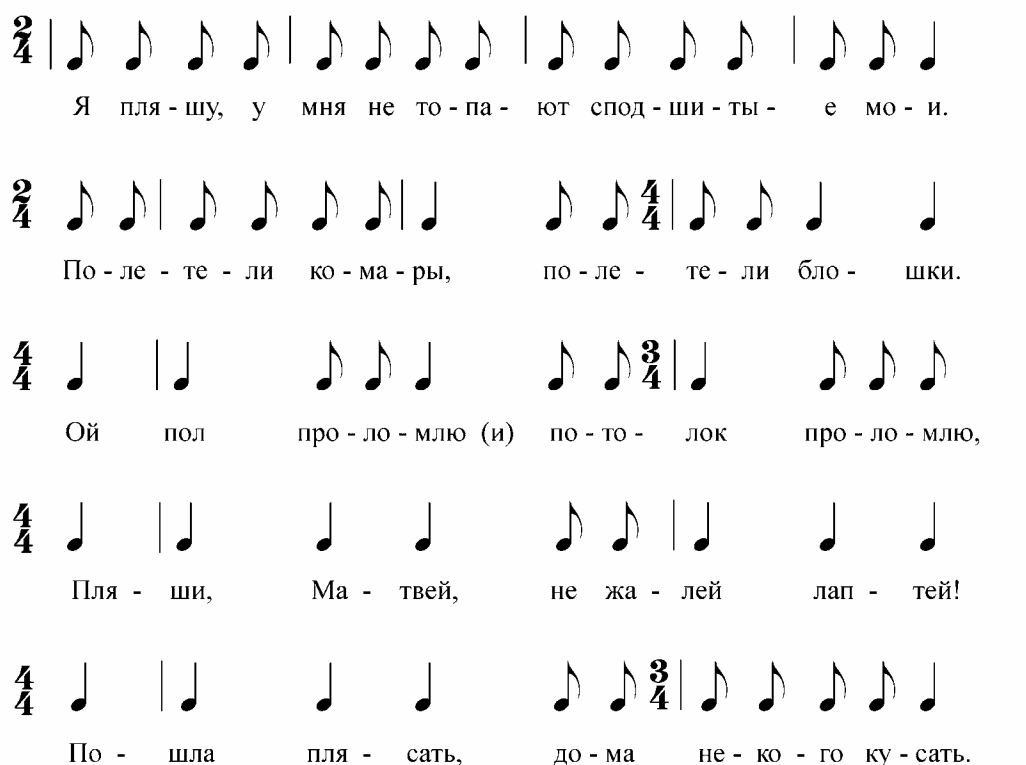
Die zwei für den hier behandelten Formtyp aufgezeichneten Vokalimitationen (№ 101, 102) halten sich stark an das oben beschriebene grundtonorientierte Melodiegerüst. Sie weichen allerdings von den Instrumentalversionen dadurch ab, daß das Bogenmotiv zu Beginn der Periode hier durch einen deszendenten Sechzehntellauf ersetzt wird. Die zweite Version ist durch ihre ungewöhnliche instrumentenspezifische Herkunft gekennzeichnet – sie imitiert das Spiel auf der *Žalejka*.

Vokalpart

Die zu dem „Russischen“ gesungenen *pljasovye pripevki* entsprechen überregional zum Teil dem rhythmisch-metrischen Grundmuster der *častuška* (15+15 Silben in Achtelwerten, jeweils mit einer Viertel am Ende jedes Halbverses, vgl. Notenbeispiel 26a). Der Spannungsbogen des rezitativischen bzw. deklamatorischen Vortrags legt hier eine Einteilung des Verses in vier Kurzzeilen nahe – weniger in zwei Langzeilen wie im Falle der *Novorževskaja*.

Darüber hinaus werden, vor allem in den ersten beiden Zeilen, häufig zwei Achtelwerte zu einem Viertelwert zusammengefaßt. Hierdurch kann

sich die Gesamtsilbenzahl von 30 auf bis zu 17 reduzieren. Wir haben es also nicht mit einer geringfügigen Modifikation des Grundmusters zu tun, sondern mit einer Art der Formbildung und Artikulation, welche eine Vielzahl von Kurzliedern des *Russkogo* deutlich von der eigentlichen *častuška* als vermutlich jüngerer Entwicklung abhebt.¹



Я пля - шу, у мня не то - па - ют спод - ши - ты - е мо - и.
 По - ле - те - ли ко - ма - ры, по - ле - те - ли бло - шки.
 Ой пол про - ло - млю (и) по - то - лок про - ло - млю,
 Пля - ши, Ма - твей, не жа - лей лап - тей!
 По - шла пля - сать, до - ма не - ко - го ку - сать.

Notenspiel 26: unterschiedliche rhythmische Ausprägungen der ersten Halbstrophe des *Russkogo* (vgl. № 89, 78, 90, 78, 91)

Sie kommen vor allem bei expressiven Tanzsituationen zur Geltung. Einerseits setzt ihr mithin äußerst impulsiver Vortrag gleichsam eine besondere Ungezwungenheit voraus,² ja, er erfordert durchaus einigen Mut, anderer-

¹ Für die textkundlich orientierte Forschung hat bereits Natalija Kolpakova (1966: 275) die spezifischen Ausdrucksformen dieser *pripevki* im Gegensatz zu der eigentlichen *častuška* überzeugend vor Augen geführt, wobei sie letztere Bezeichnung als Oberbegriff verwendet (vgl. auch Morgenstern 1995: 117, 130f.).

² In ähnlicher Weise hat Cukkerman in seiner Studie über die *Kamarinskaja* (1957: 89) die vergleichbare Zusammenfassung der kürzeren Notenwerte am Zeilenschluß charakterisiert.

seits kann gerade das „Herausschreien“ des Textes mit seinen längeren rhythmischen Werten für die Tanzenden auch eine physische Entlastung bedeuten – im Gegensatz zu dem anstrengenderen Deklamieren einer ständigen Folge von Achtelwerten. Notenbeispiel 26 zeigt die jeweils erste Zeile einer zum *Russkogo* gesungenen Strophe nach Art der *častuška* im Vergleich mit vier Halbstrophen der eigentlichen *pljasovaja pripevka*.

Der Melodieverlauf der zum „Russischen“ gesungenen Kurzlieder ist äußerst vielgestaltig. Auf eine vergleichende Untersuchung muß hier jedoch verzichtet werden. Es ist auch zu bezweifeln, daß bei der Vielzahl der rhythmisch-metrischen Formen – und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der überwiegenden rezitativisch-deklamatorischen Tongebung – mit den in der vorliegenden Arbeit verwendeten Methoden aussagekräftige Ergebnisse erzielt werden können. Insgesamt scheint die Melodie an den Stufen des Hauptakkords orientiert, der Schlußton kann, muß jedoch nicht auf dem Grundton liegen.

Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart

Der erste, durch Achtelfolgen bestimmte Typ der *pripevka* kann insofern synchron zur Instrumentalperiode verlaufen, als er gemeinsam mit dieser einsetzen kann, wobei eine Strophe auf vier Instrumentalperioden und somit eine Kurzzeile auf eine Instrumentalperiode fällt. Zinaida Vasil’eva (*1933, Guščino, N-Rž.) singt *pripevki* dieses Typs synchron zum Instrumentalpart, unabhängig davon, welchen Formtyp der Balalaikaspieler Vasilij Afanas’ev (*1922) verwendet (№ 89, 96). Es fällt auf, daß beim Typ II (№ 96) der Gesang stärker an die angedeutete harmonische Bewegung des Balalaikaparts angelehnt ist, die hier von einem regelmäßigen Pendeln der Unterstimme unterstützt wird.

Die eigentlichen *pljasovye pripevki* (genauer – ihre einzelnen Kurzzeilen) stehen ganz überwiegend in einem asynchronen Verhältnis zum Instrumentalpart. Der Gesang kann entweder auf Zählzeit III der Instrumentalperiode einsetzen wie bei Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch., № 90) oder Stepanova (*1930, Ljutye Boloty, Porch., ohne Transkription) oder auf Zählzeit IV wie in der Version von Petrova, (*1930, Laptevo, N-Rž.,

Er spricht von einer „übermütigen“ [*zadornom*] Ausgliederung der Schlußwendung durch den vorangehenden längeren Notenwert.

№ 78) oder von Smirnova (*1923, Slavkoviči, Porph., ohne Transkription). Bei der von Ivan Vasil'ev (*1915) aus Slavkoviči begleiteten Tanzgelegenheit (№ 91) kamen beide Formen mehrfach zum Einsatz. Ebenso wurden hier wie (ohne Transkription) auch andernorts *častuška*-artige Kurzlieder in asynchronem Verhältnis zum Instrumentalpart aufgezeichnet.

Gegen die Wertung der auf der vierten Zählzeit einsetzenden Strophen als asynchron, könnte der Umstand sprechen, daß diese Zählzeit mithin auch als erste Zählzeit des Formtyps II angesehen werden kann, woraus sich wiederum ein synchrones Verhältnis ergeben würde. Indessen erlaubt eine klare Phrasierung in den dokumentierten Aufzeichnungen in aller Regel eine eindeutige formale Zuordnung zu Typ I.

Wie wir sehen, kann der „Russische“ als eine im ganzen asynchrone instrumental-vokale Form aufgefaßt werden. Auch wenn das vokale Moment insofern dem instrumentalen untergeordnet ist, als es von einigen Gewährsleuten als nicht konstitutiv angesehen wird, ist seine Position doch stärker als in der Gattung *pod pesni*. Wie nicht zuletzt Lobkova (1985: 97–100) zeigt, weisen die *pljasovye pripevki* zahlreiche Bezüge zum rein vokalen Repertoire auf. Gleichzeitig scheint die Autorin den asynchronen Charakter des „Russischen“ zu verkennen, wenn sie umstandslos eine vorgebliche instrumentale Kernmelodie (*motiv*) in derselben synoptischen Tafel aufführt wie die vokalen Formen. Das methodisch zweifelhafte Verfahren, nach dem ohne Not „zur Bequemlichkeit (. . .) eine einheitliche metrisch-rhythmische Gruppierung durchgehalten“ wurde (1985: 100), führt nicht zufällig gerade in dem dargestellten instrumentalen „*motiv*“ zu einer unglücklichen metrischen Verzerrung. Daß es sich bei diesem um ein Zitat aus der staatlichen Repräsentationsfolklore handelt, wurde oben (S 27) bereits erwähnt.

III. 6.1.2.2 *Kamarinskaja* (№ 103)

Die *Kamarinskaja* (auch maskulin: *Kamarinskogo*) – der überregional verbreitete und nicht zuletzt durch Glinkas Fantasie wohl bekannteste Vertreter der *pljaska* – wurde in unserem Forschungsgebiet, wie auch in zahlreichen anderen Regionen, in jüngerer Zeit immer seltener gespielt. Nur wenige Musiker beherrschen das Stück noch überzeugend. Möglicherweise lassen sich sein Rückgang und die immer noch weit stärkere Stellung des „Russischen“ dadurch erklären, daß dieser im Gegensatz zu der sechsschlä-

gigen *Kamarinskaja* zumeist mit dem Versmaß der *častuška* (im engeren Sinne: also 15+15 Silben im Achtelrhythmus) vereinbar ist, das zweifellos erst in jüngerer Zeit eine so hohe Popularität erreicht hat.

Die Harmonikaspieler Evgenij Murov (*1920) und Ivan Vasil'ev (*1915) aus Slavkoviči, beschrieben die *Kamarinskaja* als solistischen Männertanz. Beide Musiker verwendeten bei diesem Stück die sonst nur in Vasil'evs Version der *Porchovskaja* vorkommende ausgesprochen schwierige Technik des Borduns im Melodiepart, bei der der Zeigefinger durch den Bordunton fixiert ist, während die Hauptmelodie durch die weniger beweglichen Finger bestritten werden muß.

Murovs *Kamarinskaja* (№ 103) entspricht meistens dem für den Formtyp häufigen Melodieverlauf von der Quinte abwärts oder über die Sexte in der zweiten Zählzeit zur Terz oder zum tonalen Zentrum als Schlußton der sechsschlägigen Periode. Das harmonische Grundmuster ist hier $2/4 \text{ G} \mid \text{C G} \mid \text{D D} \mid \text{G}$. In anderen Versionen – besonders in den von Mechnecov (1987b) und Lobkova (1987: 99) dokumentierten Guslistücken – können die Nebenakkorde C-Dur, teils auch D-Dur, variieren.

III. 6.1.2.3 *Rešeticha* (№ 104–106, Abb. 73f.).

Über die *Rešeticha* (vermutlich von *rešeto* = *das Sieb*) liegen nur wenige Zeugnisse vor, in denen sie immer als reiner Frauentanz erwähnt ist.

Das ist ein altes Stück. Meine Mutter hat erzählt, daß das die Mädchen tanzten (Afanas'ev, *1927, Dub'e, Ded.).

Eine von Zinaida Petrova, (*1930) aus Laptevo (N-Rž.) aufgezeichnete Sequenz ist durch einen kreisförmigen Tanzverlauf, eine dezente, fast strenge Haltung des Oberkörpers sowie in der Schrittfolge durch einen beständigen anapästischen Rhythmus gekennzeichnet. Der zurückhaltende Gestus erinnert stark an Lobkovas Beschreibung der älteren Frauentänze im Gebiet Pskov (hier S. 156). Es ist anzunehmen, daß die *Rešeticha* ursprünglich als Kreistanz einer Gruppe von Frauen im Gebrauch war.

Als explizites Beispiel der *Rešeticha* konnte nur eine Balalaikaversion von Sandalov (*1928, Sysoevo, Ded., № 105) aufgezeichnet werden. Der Harmonikaspieler Dmitrij Alekseev, der Bruder der eben erwähnten Tänzerin, konnte nur eine sehr unsichere Realisation darbieten, mit der er nicht

zufrieden war. Dem Grundmuster von Sandalovs *Rešeticha* entsprechen jedoch eine Tal'jankaversion von Viktor Jakovlev (*1921, Troica, N-Rž., № 104)¹ sowie eine sehr kurze Vokalimitation, ebenfalls aus Sysoevo, von Anastasija Panteleeva (*1908, № 106). In die synoptische Darstellung (Tab. 40) wurde neben diesen Instrumentalversionen auch ein rhythmisches Grundmuster aufgenommen, das der Schrittfolge von Petrovas Ausführung entspricht und das auch andere Gewährsleute stimmlich imitierten. Seine Zuordnung zu der Synopse scheint gerechtfertigt, zumal die Tänzerin die von mir auf der Balalaika angespielte Version Sandalovs als geeignete Begleitung wertete.

Die Balalaikaversion wirkt fast monoton. Das Tempo ist gemäßigt, die sonst für die *pljaska* so charakteristischen scharfen Akzente und die kurzen, aber suggestiven Sechzehntelläufe fehlen hier völlig. Die harmonische Bewegung ist überaus deutlich, sie besteht aus einer Folge von jeweils zwei dominantischen und zwei durch den Hauptakkord bestimmten Zählzeiten. Durch dieses harmonische Gleichgewicht und auch wegen des Fehlens einer klar exponierten Kadenzwendung wäre auch eine bitonale Auffassung des Grundmusters denkbar. Dennoch wurde hier von einem tonalen Zentrum auf a¹ (in der Synopse: g¹) und dem entsprechenden Hauptakkord ausgegangen, da auf den jeweiligen Zählzeiten der harmonische Charakter durch die Zugehörigkeit sämtlicher Melodietöne zum dem zugrunde liegenden Akkord noch deutlicher wird als in den dominantisch aufgefaßten Abschnitten.

Die Bezeichnung dieses Tanzes könnte sich möglicherweise auf eine regelmäßige Folge von quasi-synchronen rhythmischen Impulsen beziehen, wie sie beim Sieben – etwa von Getreide – oder eben auch durch die gemeinsame Einhaltung eines prägnanten Schrittmusters beim Tanzen zu hören ist. Diese Vermutung bedarf freilich noch weiterer Nachforschungen, ebenso wie der Bewegungsablauf und auch die weiteren instrumentalen Ausprägungen.

¹ Mechnecov (1987a) hat ein Tal'jankastück mit der Bezeichnung *Trepaka* von Evgenij Klevcov veröffentlicht, das dem Melodieverlauf nach Jakovlevs *Russkaja* entspricht, hierbei jedoch schärfer akzentuiert ist. Die lokaltypische Darbietung der *Novorževskaja* durch denselben Musiker (Mechnecov 1978b) deutet darauf hin, daß dieser wie Jakovlev aus dem Verbreitungsgebiet dieses Formtyps stammt.

III. 6.1.2.4 Weitere Formen der Gattung *pod pljasku*

Drob' (107)

Diese Formbezeichnung ist von dem Verb *drobit'* abgeleitet, mit dem häufig eine Folge von schnellen und deutlich hörbaren Tanzschritten bezeichnet wird. Die Grundbedeutung ist „(hörbar) zerkleinern“, „schroten“. *Drob'* kann sowohl „Trommelwirbel“ wie auch „Gewehrschrot“ bedeuten.

Unter der Bezeichnung *Drob'* konnten im Kreis Novoržev drei Harmonikastücke aufgezeichnet werden, die in dem Repertoire des jeweiligen Musikers immer von der eigentlichen Form *Russkogo* bzw. *Pod pljasku* unterschieden werden, die sich jedoch keinem einheitlichen Formtyp zuordnen lassen und auch sonst keine gemeinsamen Merkmale gegenüber dem „Russischen“ aufweisen. Es ist denkbar, daß die Spezifik des *Drob'* vorrangig das tänzerische Moment betrifft, nicht zuletzt auch seine relativ autonome Stellung als *Tanz ohne Lied* (Jakovlev, *1921, Troica).

Zwei Versionen, die des eben zitierten Viktor Jakovlev sowie von Ivan Jakovlev (*1929, Vičikovo), gehören dem Formtyp I an (№ 81, 82), Ivan Efimov (*1926, Jakonovo) dagegen verwendet eine eigene Instrumentalform (№ 107). Sie entspricht einem harmonischen Schema $2/4 \mid G C \mid G G \mid$. Dieses könnte – vom zweiten Takt ausgehend – auch als Formtyp Ia des „Russischen“ gedeutet werden, vor allem wenn man sich mehr auf die Baßlinie konzentriert. Die motivische Phrasierung steht dem allerdings entgegen, ebenso wie der tatsächliche Anfang des Vortrags (auch wenn dieses Kriterium für eine Periodenbestimmung nicht immer zuverlässig ist).

Der Melodieverlauf der zweitaktigen Periode unterscheidet sich zum Teil wesentlich von dem „Russischen“. Die Bewegung führt in der ersten Periode vom oberen Grundton g^2 ausgehend über zwei absteigende, sequenzhaft angeordnete Sechzehntelläufe über die Terz h^1 zum synkopisch exponierten unteren Grundton. In der Folgeperiode wird in dem melisch aktiveren ersten Takt als melodische Spitze nur noch die Septime angespielt.

Der Schwerpunkt der Melodie, der Sprung $h^1 - g^1$ in der dritten Zählzeit erinnert wiederum an die bekannten Formen des „Russischen“. In auffälligem Gegensatz hierzu steht die Baßlinie, in der das C in Zählzeit II besonders hervorgehoben ist, während der Melodieverlauf an dieser Stelle durch die Sequenzbildung in der ersten Periode (bzw. die weitgehende Motivwie-

derholung in der Folgeperiode) weit weniger Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Auch hier sehen wir wieder eine kunstvolle Mehrdeutigkeit des Formverlaufs mit Ansätzen zu einer Polyphonie auf kleinstem Raum.

Sup varit' (108–110)

Mit „Suppe kochen“ oder „Kohlsuppe kochen“ (*Šči varit'*) wurde ein Spiel bezeichnet, das nicht so sehr tänzerische Elemente der *pljaska* aufweist, dessen instrumentale Begleitung jedoch mit dem „Russischen“ in enger Beziehung steht und mithin auch mit diesem Formtyp gleichgesetzt wird: *Sup varit' ist das gleiche wie die Barynja* (Boris Il'in, *1931, Blanty, Ostr.). Nach nicht sehr detaillierten Angaben aus dem Kreis Ostrov nahmen an dem Spiel vier Paare teil, die ein Quadrat bildeten und sich nach einem festgelegten Ablauf im Raum bewegten, wobei immer ein Paar in die Mitte trat. In dem Moment, da der Musiker unvermittelt sein Spiel unterbrach, mußte ein Teilnehmer oder eine Teilnehmerin in der Mitte eine *pri-pevka* singen.

Für die instrumentale Begleitung dieses Spiels konnten alle Formtypen des „Russischen“ verwendet werden. Der Vortrag ist jedoch in allen dokumentierten Versionen wesentlich zurückhaltender. Das Tempo schwankt zwischen M. M. ♩ = 115 und 125. Scharfe Akzente fehlen fast ganz, niemals wird eine ganze Zählzeit von einem Sechzehntellauf ausgefüllt, wie dies für die Begleitung der *pljaska* so charakteristisch ist. Es ist denkbar, daß der musikalische Ausdruck nicht nur durch einen eher gemäßigten Bewegungsablauf bestimmt ist, sondern daß er auch die Unterbrechung des Spiels gleichsam abmildert. Das unvermittelte Ende eines wirklich spannungsreichen Vortrags würde höchstwahrscheinlich als allzu abrupt empfunden werden.

Aleksej Bystrov (*1931, Ščerbakovo, Ostr.) verwendet den Formtyp Ia, Anatolij Nikolaev (*1928, Pideli, Kr.) kombiniert diesen mit dem zweiten Formtyp. Der oben zitierte Boris Il'in läßt wiederholt auf drei Perioden des Formtyps I eine weitere folgen, die jedoch auf dem Hauptakkord endet. Auf diesem Wege ergibt sich eine Periodizität höheren Grades.

III. 6.1.3 Chorovod (Reigen)

Neben der überregional verbreiteten Tanzbezeichnung *karavod* ist in unserem Forschungsgebiet zudem die auch in der Schriftsprache gebräuchliche

Bezeichnung *chorovod* (phonetisch: „charavod“) nachzuweisen. Das POS-K, an dessen Genauigkeit nicht zu zweifeln ist, kennt beide phonetischen Varianten, ebenso die Sammlung Fridrich (1936), wobei hier *chorovod* überwiegt.

Der genannte Sammler (1936: 9) beschrieb den *chorovod* als damals schon nahezu ausgestorbenen Frauentanz: unter anderem als Bewegung der Paare hin und zurück, als eine Formation von Paaren, die durch ein von dem ersten Paar gebildetes Tor geht, zudem als langsamer Schreittanz, bei dem die Paare die Handlungen des entsprechenden Liedtextes szenisch darstellten. Häufiger wird der *chorovod* jedoch nicht als Frauentanz, sondern im Rahmen einer ritualisierten Annäherung der Geschlechter beschrieben.¹ Die Bewegungsmuster, die hier nicht eingehend behandelt werden können, reichen, auch nach anderen Zeugnissen zu urteilen, von einfachen Umzügen, über Kreisreigen mit szenischen Darstellungen bis hin zu Sprüngen und anderen Elementen der *pljaska*.

Von einer instrumentalen Mitgestaltung des Reigentanzes wird in Fridrichs Sammlung nicht berichtet, Hinweise hierauf finden sich jedoch vereinzelt in der Kartei des POS, wie auch in den Zeugnissen unserer Gewährsleute:

Die Mädchen veranstalten einen karavod mit den Burschen, zur Harmonika. (Čertovidovo, Ostr., POS-K 1970)

*Auch chorovody führte man auf, und auf der Balalaika spielte man dazu. (Raissa Ivanovna Grigor'eva, *1930, Stariki, Ded.)*

Nach den Schilderungen von Antonina Ivanovna Ivanova (*1914, Klimovo, Porch.) wurden Reigentänze im Winter in einer geräumigen Stube, aber auch zur Sommerzeit durchgeführt. Nach dem Zweiten Weltkrieg war diese Tradition bereits erloschen.

Ein Kreis, man nimmt sich an der Hand (. . .) die Stube ist groß. Und sie gehen und singen Lieder, und man spielt auf der Harmonika zu diesen Liedern.

¹ Bernštam (1988: 231–37) unterscheidet in einer zusammenfassenden Darstellung überregional reine Mädchenreigen im Frühjahr und die Tänze und Tanzspiele im Sommer, in denen erotische Symbolik und Verhaltensweisen zugelassen waren.

Sieben Mädchen, sieben Burschen, einer oder eine in der Mitte.

Frage: Und zu den Reigen, welches Stück [*igra*] wurde da gespielt?

A. I.: *Zum Reigen . . . so eines wie Pod pesni. Aber es ist nicht ganz das gleiche.*

In den Landkreisen Dedoviči und Porchov wurde zu einer Art Kreisspiel das Lied *Dunjaša* gesungen, das häufig auch instrumental begleitet werden konnte. Über seinen genaueren Bewegungsablauf liegen keine einheitlichen Beschreibungen vor, einiges deutet jedoch auf Gemeinsamkeiten mit der Gattung der Reigentänze hin. Das POS bezeichnet die *Dunjaša* zusammenfassend als *chorovodnaja pljaska*. Die angeführten Belege verweisen auf unterschiedliche Bewegungsmuster: *Dunjašu chodim* („Wir gehen die *Dunjaša*“, Porch.), auch *pljasat'* und *tanec* werden erwähnt. Die Beschreibungen weisen auf einen differenzierten und geregelten Ablauf hin. Sehr häufig ist der Terminus *vodit' Dunjašu* („führen“), eine klare Parallele zu dem verbreiteten *vodit' chorovod*.

Versform und Melodieverlauf des Liedes (№ 111) weisen deutliche Bezüge auf zu dem bekannteren Reigenlied (*chorovodnaja*) *Ne budite menja molodu* („Weckt mich junges Mädchen nicht auf“). Auch dies kann als Berührungspunkt zwischen Reigentanz und vokal-instrumentalem Repertoire gewertet werden.

Die Frage nach möglichen genetischen Verbindungen zwischen den Reigentänzen und dem erhaltenen instrumentalen Repertoire wird in Abschnitt V. 2.2 näher behandelt.

III. 6.2 Neuere Formen

III. 6.2.1 *Pripevki*

Im folgenden werden einige Beispiele für solche Instrumentalformen behandelt, die hauptsächlich zu Kurzliedern gespielt werden, welche eine regelmäßige und akzentuierte Folge kürzerer Notenwerte, zumeist mit deklamatorischer Tongebung aufweisen und die im Pskover Kerngebiet als *pripevki* bezeichnet werden (vgl. S. 67). Terminologisch wurde für diese Formen niemals die Bezeichnung *Pod pesni* nachgewiesen. Das Verhältnis

von Vokal- und Instrumentalperiode erlaubt es hier, von instrumental begleiteten Gesangsformen zu sprechen. Im Gegensatz zu den instrumental-vokalen Formen fehlen hier exponierte Instrumentalpassagen, die kein vokales Pendant kennen.

Die unten behandelten vokalen Formen weisen im Versbau Parallelen zu einigen Kurzliedern auf, die zum „Russischen“ gesungen werden und die traditionell ebenfalls als *pripevki* bezeichnet werden. Ihre getrennte Darstellung verdankt sich sowohl den grundsätzlichen Unterschieden in der Struktur des Instrumentalparts als auch der hier im Gegensatz zu den älteren Formen der *pljaska* weitaus stärkeren Betonung des vokalen Elements. Durch die relative Dominanz des Gesangs gegenüber dem Tanz lassen sie sich auch – wenngleich nur unter Vorbehalt – von den zumeist von *pripevki* begleiteten neueren Frauentänzen *Stradanija* und *Cyganočka* abgrenzen.

III. 6.2.1.1 *Sumeckaja* (№ 112–146, Abb. 30, 34, 41–43, 75–84)

Verbreitung, Funktion

Die *Sumeckaja* ist fast im gesamten Forschungsgebiet verbreitet, wobei sie eine zentrale Stellung im instrumentalen Repertoire einnimmt. Erst südlich der Stadt Ostrov nimmt ihre Bedeutung (insbesondere gegenüber der *Kolotuška*) rasch ab. Ihre eingängige und überschaubare Grundstruktur macht sie auch für solche Musiker (insbesondere der mittleren und jüngeren Generation) attraktiv, denen weniger hohe künstlerische Ansprüche und Fähigkeiten eigen sind. Weitere Formbezeichnungen sind *Sirotinka* („Das Waisenkind“, nach dem Textanfang einer häufigen Einzelstrophe, vgl. auch Kotikova 1966: № 260) und *Skobarja*. Teils als Bezeichnung lokaler bzw. funktionaler Varianten wurden *Dubkovščina*, *Nemoevskaja*, *Vyborgskaja* und *Pod draku*) genannt.

Als einziger der bisher behandelten Formtypen wird die *Sumeckaja* nicht generell als alt angesehen. Zahlreiche Musiker haben die Zeit ihrer Entstehung in Erinnerung, zumindest aber im Bewußtsein:

Der Skobar', das kam erst zu meiner Zeit. (. . .) Er [der Vater des Musikers] hat den Skobar' nicht gespielt – die Milaška hat er gespielt (Murov, *1920, Slavkoviči, Porph.).

Die alten Männer haben die Milaška gespielt. (. . .) Die Sumeckaja – nein, die gab es damals nicht (Ivanov, *1923, Ljutye Boloty, Porch.).

Sie kam in den dreißiger Jahren (ders.).

Früher kannte man die Sirotinka nicht, es gab sie nicht (Matveev, *1923, Zaluž'e, N-Rž.).

Vor dem Krieg habe ich sie nicht gehört (Božankov, *1929, Voroncovo, Ostr.).

Die Zuordnung der *Sumeckaja* zu den neueren Formen gilt möglicherweise nicht für alle Lokaltraditionen. Sie könnte jedoch durch strukturelle Übereinstimmungen zu solchen Formen gestützt werden, deren später Ursprung außer Zweifel steht, bzw. durch Divergenzen zu den angenommenen Altformen.

Auf die Ursprungsgegend des Stücks deuten die toponymischen Bezeichnungen hin, die zumeist auf das Gebiet östlich von Ostrov verweisen.¹ Diese Gegend wurde weniger intensiv durchforscht, es fällt jedoch auf, daß hier eine besondere Häufung von Varianten des Formtyps (gerade auch innerhalb eines individuellen Repertoires) anzutreffen ist.

Mit der *Sumeckaja* sind (in allen lokalen Traditionen) unterschiedliche Vortragssituationen und emotionale Grundstimmungen verbunden. Häufig wird sie im Kontext der Kampfbräuche genannt, nicht selten diente sie dagegen auch zur Begleitung von Paartänzen. Charakteristisch ist jedoch ebenso eine lyrische Prägung, die sich besonders in den Liedtexten der Frauen und in deren Vortragsverhalten äußert. Einige Zeugnisse legen einen ursprünglich rein vokalen Vortrag nahe.² Zu alledem einige Zitate:

¹ Der frühere Bezirk *Sumeckij* lag in dem ehemals selbständigen Landkreis Sošichino mit dem Verwaltungszentrum Voroncovo, das heute zum Kreis Ostrov gehört.

² Nur kurz sei auf die Ähnlichkeiten der *Sumeckaja* zu Reigenliedern sowohl des Pskover Gebiets (Kotikova 1966, № 185) als auch anderer Regionen verwiesen (vgl. etwa *Ja na kamuške sižu*, aus dem Gebiet von Moskau, in der Sammlung von Filippov und Rimskij-Korsakov *40 russkich narodnych pesen', sobrannyh T. I. Filippovym i garmonizovannyh H. A. Rimskim-Korsakovym*, M. 1882, zit. nach Bačinskaja/Popova 1974, № 27). Diese und mögliche weitere Parallelen können an dieser Stelle jedoch nicht weiter untersucht werden.

*Die Sumeckaja ist ein Tanz [tanec]. Sogar zwei Burschen können ihn zusammen tanzen. (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.)*

*Zur Prügelei, zum Tanzen [tancevat'] und zum Einzeltanz [pljasat'] geht es (Ivanov, *1926, Konoskovo, Ostr.).*

*Sobald die Siroinka gespielt wird, jagt die Miliz sofort die Leute auseinander (. . .) Es gibt unbedingt eine Prügelei. (Griгор'ev, *1924, Ador'e, N-Rž.).*

*So eine anstachelnde Musik [zajaristaja], so eine herzzwickende [serdceščipatel'naja. (Rybkin, *1930, Slavkoviči, Porch.).*

*Auf dem Spinnabend [posidelka] singst du sie. Du singst sie den ganzen Abend lang (Božankov, *1929, Voroncovo, Ostr.).*

*Auf der Dreireihigen hat man die Siroinka gespielt [auf Nachfrage], man hat sie aber mehr gesungen (Panteleeva, *1908, Kustovo, Ded.).*

*Die Dubkovščina hat es immer gegeben, man hat sie nur gesungen (Vasil'ev, *1924, Ivancevo, Bež.).*

Strukturelemente

Untersucht wurden 16 Harmonikaversionen (von elf Musikern), davon acht mit Gesang, ebensoviele Balalaikaversionen (acht in Unisono-Quartstimmung, sieben in Gitarrenstimmung sowie eine in Quart-Terzstimmung), die von 13 Spielern stammen, wobei neun Transkriptionen einen Gesangspart mit einschließen. Eine weitere Gesangsversion wurde ohne Berücksichtigung des Instrumentalparts hinzugezogen, dreimal wurden Vokalimitationen untersucht.¹

Instrumentalpart

Die untersuchten instrumentalen Ausführungen der *Sumeckaja* beruhen auf sehr unterschiedlichen Prinzipien der Formbildung. Sie lassen sich jedoch

¹ Aufgrund der geringen Zahl der aufgezeichneten Vokalimitationen ist ein tabellarischer Vergleich wenig sinnvoll – anders als im Falle der *Porchovskaja*, bei der noch weitere einstimmige Instrumentalversionen hinzukommen.

sämtlich auf ein einfaches – mit der Langzeile des Gesangs korrespondierendes – achtschlägiges harmonisches Schema beziehen. Es äußert sich in zwei Varianten, die häufig innerhalb einer Ausführung auftreten¹ – teils regelmäßig, teils in freier Abfolge. Das harmonische Schema nimmt hauptsächlich folgenden Verlauf:

Variante A: 2/4 | a G | C d | C G | a a | oder
 2/4 | a G | C G | a G | a a |
 Variante B: 2/4 | a G | C C | C G | a a |

Anders als in den bisher untersuchten Formen entspricht das tonale Zentrum hier dem a-Moll-Akkord, der in aller Regel auch real erklingt. Es dominiert am Anfang und Schluß der Periode, während im Mittelteil meist C-Dur vorherrscht (in A-Versionen durch einen Nebenakkord unterbrochen). Die harmonische Bewegung verläuft also nicht so sehr zwischen einem Hauptakkord und unterschiedlichen Varianten der komplementären harmonischen Funktion (Nebenakkord), sondern eher zwischen dem Hauptakkord und seiner Dur-Parallele, die jedoch stets durch einen variablen Nebenakkord (seltener einen Einzelbaß) auf G, E oder D getrennt sind. Es können auch – besonders in Balalaikaversionen mit Gitarrenstimmung – Pendelbewegungen zwischen a-Moll und G-Dur auftreten.

Die Deutlichkeit dieses Schemas für den Formverlauf ist in der *Sumec-kaja* unterschiedlich ausgeprägt. Anders gesagt: Es steht in einem konfliktreichen Spannungsverhältnis zu anspruchsvolleren Kompositionstechniken, die das Schema nur erahnen lassen.

In einfacheren Harmonikaversionen steht ein kurzer melischer Spannungsbogen im Vordergrund, der mit dem harmonischen Schema korreliert. Die Spannung wird zur Mitte der Periode hin aufgebaut und entlädt sich zu ihrem Ende. Häufig ist jedoch auch eine deszendente Linie von e² (teils über g²) oder von c² zum Grundton a¹, wobei die genannten Stütztöne zum Teil harmonisch angereichert werden. Die Melodiegestaltung beruht häufig auf konstanten rhythmischen Mustern. Elaboriertere Versionen der *Sumec-kaja* zeichnen sich (teils unter Wahrung der genannten Gestaltungsprinzi-

¹ Die Unterscheidung zwischen den Varianten kann also nicht für eine Festlegung zweier eigenständiger Formtypen (etwa analog zu *Gorbatogo I* und *II*) verwendet werden.

pien) durch eine differenziertere Melodiebildung mit abwechslungsreichem Rhythmus aus. Mithin bezeugen sie auch ein Denken in größeren formalen Zusammenhängen.

Vergleichsweise einfach gehalten ist die *Siroťinka* Nikolaj Grigor'evs (*1924, Ador'e, N-Rž., № 115). Eine rhythmische Gruppe aus zwei Achteln und einer daktylischen Figur (eine Achtel, zwei Sechzehntel) bestimmt den kaum veränderten Melodiebogen. Pavel Kuznecov (*1939, Travino, Porch., № 120) bevorzugt ein ebenfalls recht konstantes Melodiemodell mit ähnlichem Rhythmus, wobei die daktylische Figur zu vier Sechzehnteln aufgelöst ist. Bei ihm finden wir häufig auch die anapästische Rhythmisierung der Zählzeiten III und V, die für die *Sumeckaja* generell selten ist.

Im Dorf Gora (Porch.) wurde die *Sumeckaja* während einer Zusammenkunft aufgezeichnet, bei der eine größere Zahl von älteren Sängerinnen und Tänzerinnen, aber auch einige zumeist jüngere Musiker und Tänzer mitwirkten. In der überaus exaltierten Atmosphäre wäre eine kunstvolle instrumentale Ausführung möglicherweise untergegangen, die Aufmerksamkeit der Anwesenden war vor allem auf die im jeweiligen Moment Singenden und auf die Tanzenden gerichtet, die freilich ihrerseits mit dem jeweils spielenden Musiker oft in intensivem Kontakt standen. Dessen Aufgabe bestand vor allem in einer rhythmisch aktiven und klangstarken Begleitung. So ist die von einem jungen Musiker gespielte *Sumeckaja* mehr durch ein scharfes akkordisches Spiel in äußerst schnellem Tempo (M. M. ♩ = 142–152) als durch besonders einfallsreiche Melodiegestaltung bestimmt (№. 127). Gänzlich fehlen hier auch Wendungen aus mehr als zwei Sechzehnteln. Ungewöhnlich für Harmonikaversionen der *Sumeckaja* sind die zweifachen Motivwiederholungen, die in der letzten Zeile der Transkription dargestellt sind und die im weiteren Spielverlauf öfter wiederkehren. Die entsprechende Periode wird von einer harmonischen Pendelbewegung zwischen a-Moll und G-Dur bestimmt, wie sie sonst nur (lokal begrenzt) in Balalaikaversionen mit Gitarrenstimmung als Zwischenspiel vorkommt.

Michail Ivanov (*1923, Ljutye Boloty, Porch., № 117) strebt nach einer größeren Abwechslung in tonräumlicher Hinsicht, die Melodiebildung ist jedoch eher zurückhaltend – möglicherweise, um die Sängerin nicht zu sehr in den Hintergrund zu drängen.

Von Evgenij Murov (*1920, Slavkoviči, Porch.) wurden eine Instrumentalversion des *Skobarja* (№ 122) sowie die funktionale Version *Pod*

draku (№ 123, 124) aufgezeichnet. Der Musiker verbindet in variabler Folge A- und B-Varianten, der Gesangsteil fällt auf zwei B-Perioden. Auffallend ist seine besondere Variationsfreude, gerade auch in solchen Perioden, die im Hinblick auf den Tonraum und die Abfolge der Stütztöne scheinbar wenig Abwechslung erlauben. Die Auswahl und Anordnung der melischen Wendungen (auch innerhalb einer Periode) ist hier ausgesprochen differenziert gestaltet. Wiederholungen rhythmischer Muster treten nur selten auf und sind immer (etwa in № 122, Zeile 3 und 6, Takt 2 und 3) mit einem kontrastreichen Melodieverlauf verbunden. Wie so viele herausragende Volksmusiker beherrscht Murov die Kunst, mit begrenzten formalen Mitteln und auf unpräzise Art eine äußerst ereignisreiche musikalische Textur zu schaffen.

Die Unterschiede zwischen der eigentlichen *Sumeckaja* Murovs und der funktionalen Version *Pod draku* liegen nicht in der Motivik und Formgestaltung, sondern primär in der schärferen rhythmischen Artikulation insbesondere des Baßparts, in dem die dominierenden Achtelgruppen aus Grundbaß und Akkord zumeist als eine Folge von (abgesetztem) *Détaché* und *Tenuto* ausgeführt wird. Hinzu kommt eine leichte Steigerung des Tempos (M. M. ♩ = 113–122 gegenüber M. M. ♩ = 98–117).

Ivan Vasil'ev (*1915, № 125), ebenfalls aus Slavkoviči, bevorzugt eher einen effektvollen, technisch virtuoson Vortrag des *Skobarja*. Kontrastreichtum in bezug auf Melodieverlauf, Faktur, Tonraum äußert sich hier mehr zwischen den einzelnen Perioden. Dies, wie auch die häufigen und ausgedehnten Sechzehntelläufe, läßt einen Einfluß des konzertanten Bajanspiels erkennen, ebenso die etwas schematische Artikulation der Baßbegleitung.

Die *Sumeckaja* Venjamin Božankovs (*1929, Voroncovo, Ostr., № 112) ist von einer ruhigen Zurückhaltung. Sie entspricht hierin der von ihm beschriebenen Vortragssituation – die Begleitung von langen Liedfolgen im Rahmen der Spinnabende, deren eher ruhige Atmosphäre die ästhetische Dimension der Musik und die künstlerische Leistung des Musikers stärker zur Geltung kommen ließ als zahlreiche andere Spielanlässe.

Das Tempo ist mit M. M. ♩ = 107–114 gemäßigt, die Akzente sind nur leicht artikuliert und kaum durch episodische Mehrklänge verstärkt, wie diese von anderen Harmonikaspielern häufig zur Intensivierung der Akzentgebung eingesetzt werden. Auch die sonst oft so markanten Zeilenschlüsse (mit kräftig akzentuierter Synkope der Zählzeit VII, die an die

folgende Zählzeit anschließt) werden von Božankov gewissermaßen abgerundet. Der Hauptakzent auf der charakteristischen Zwei-Sechzehntel-Figur ($c^2 - h^1$ oder $c^2 - a^1$) zu Beginn der VII. Zählzeit läßt wenig Raum für eine nachfolgende Synkope. In jedem Fall ist der Schlußton (oder -akkord) bis zu einem punktierten Viertelwert gedehnt, oft mit einem leichten portato in Achteln. Häufig wird er noch bis in die nächste Periode fortgeführt. Dieses Ineinandergreifen der Perioden entspricht im Ansatz dem Bestreben besonders versierter Musiker zur Abschwächung des Formschemas.

Die rhythmische Struktur ist bei Božankov relativ einheitlich; häufig sind Gruppen aus zwei Achteln und vier Sechzehnteln. Die allgemeinen melischen Konturen der Periode sind an zwei deszendenten Grundlinien orientiert, die gleichmäßig, ohne scharfe Brüche dahinfließen. Abwechslungsreich ist die Gestaltung der ersten Zählzeit, auch die Sechzehntelgruppen weisen eine gewisse Variabilität auf. Vor allem aber dürfte es der überaus nuancenreiche Vortrag sein, die feingestaltige Tongebung und Phrasierung, die die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen.

Die beiden im Südwesten des Kreises Dedoviči aufgezeichneten Versionen der *Sirovinka (Dubkovščina)* von Foma Vasil'ev (*1924, Ivancevo, № 126) und Anatolij Fedotov (*1930, Kozjul'ki, № 114) zeichnen sich durch eine relativ hoch entwickelte Ornamentik aus. (Im allgemeinen steht die *Sumeckaja* in dieser Hinsicht etwa hinter den Formen der Gattung *pod pesni* zurück.) In Vasil'evs *Dubkovščina* ist zudem – im Gegensatz zu den meisten Harmonikaversionen – eine regelmäßige Formgestaltung über den Rahmen einer Periode hinaus zu erkennen: Es folgen immer zwei A- und zwei B-Varianten aufeinander. In dem A-Teil fällt die hohe melische Beweglichkeit auf sowie die einmalige Motivwiederholung (Takte 2 und 3). Der B-Teil betont dagegen das rhythmisch-akkordische Moment und läuft in die weiche Schlußwendung aus, die wir aus Božankovs *Sumeckaja* kennen.

Als Meister der Melodie- und Formgestaltung erweist sich ein weiteres Mal Aleksandr Egorov (*1920, B. Zuevo, Ostr., № 113). Wieder erlaubt es ihm sein außergewöhnlicher melischer Einfallsreichtum, die Kadenz über zwei und mehr Perioden hinauszuzögern. Das Gewicht des tonalen Zentrums ist generell schwach ausgeprägt. Auch dann, wenn in Zählzeit VII der (untere) Grundton erreicht wird, wird dieser kurze Ruhepunkt zumeist gleich darauf durch eine melische Sechzehntelwendung relativiert. Hierdurch werden abermals die Übergänge zwischen den Phrasen und Perioden

abgeschwächt. Eine ähnliche Wirkung hat etwa beim Übergang von Zeile 4 zu 5 sowie von 5 zu 6 der durchgängige Baßton (bzw. der Akkord), der mit der Phrasierung der Melodie kontrastiert. Ähnliches konnten wir bereits an seinem *Gorbatogo* beobachten. Auch das Prinzip der fortschreitenden harmonischen Variierung kommt wieder zur Geltung. Der (generell wenig gebräuchliche) Nebenakkord E-Dur tritt in Zählzeit VI schon früh auf, nämlich in der zweiten Periodenzeile, auf Zählzeit II dagegen ab Zeile 6, auf Zählzeit IV ab Zeile 9.

Die tabellarische Darstellung der melischen Elemente der *Sumeckaja* zeigt eine recht hohe Auffächerung der Stütztöne. In Zählzeit I und III halten sich c^2 und e^2 ungefähr die Waage (ggf. unter Berücksichtigung der Mehrklänge). In II und IV (A-Variante) ist d^2 relativ stark vertreten, in Zählzeit IV der B-Variante dagegen überwiegen c^2 oder der Zweiklang c^2-e^2 . In der Schlußwendung auf Zählzeit VII ist der Grundton a^1 mit einer Häufigkeit von $\geq 0,65$ der am stärksten vertretene Stütztöne des gesamten Stücks, in VIII bewegt sich die Melodie dagegen häufig wieder um eine Terz oder Quinte aufwärts.

Wie wir sehen, kann für die *Sumeckaja* kein verbindliches melodisches Gerüst zugrunde gelegt werden. Die in einer Zählzeit variierenden Stütztöne stehen fast durchweg in einem harmonischen Verhältnis, wobei Terz- und ferner Sextbeziehungen überwiegen. Dissonanzen treten mit einer Häufigkeit von $\geq 0,05$ fast ausschließlich als Septimen auf, etwa durch dreifache Terzschichtung. Die realen Mehrklangbildungen decken sich weitgehend mit den projizierten Akkorden. Die harmonische Dimension kann also als ein entscheidendes Prinzip bei der Formbildung im Harmonikapart der *Sumeckaja* angesehen werden.

Gesondert behandelt werden muß die *Sirovinka* des Tal'jankaspielers Ivan Jakovlev (*1929, Vičikovo, N-Rž.), von der eine instrumentale Fassung und eine instrumental begleitete Gesangsfassung vorliegen. Der Bezug zu dem harmonischen Schema der *Sumeckaja* läßt sich zwar mit einiger Anstrengung herstellen, seine Relevanz für die Formbildung ist jedoch nur sehr gering.

Zunächst fällt an Jakovlevs Spiel und auch an seinem gestischen Verhalten die besondere Hingabe auf, mit der der Musiker jeden Ton auszukosten scheint. Der Ausdruck ist ruhig, fast feierlich, doch ohne besonderes Pathos. Das Spieltempo ist äußerst langsam (M. M. $\downarrow = 86-102$). Der Spieler vermeidet jede Akzentuierung, selbst der Balgwechsel ist kaum hörbar.

Der erste Eindruck des Stücks mag – nicht zuletzt durch den tranceartig anmutenden Zustand des Spielers – eine freie Improvisation mit kürzesten melischen Phrasen nahelegen. Tatsächlich sind jedoch sowohl Melodieverlauf als auch Tektonik ungewöhnlich streng durchorganisiert. Dies gilt zumindest für die im folgenden beschriebene Instrumentalfassung der *Siro-tinka*. Der überaus ausdrucksstarke und nuancenreiche Gesang des Spielers schränkt verständlicherweise die Möglichkeiten für eine derart koordinierte Formgestaltung ein.

Die Melodie verläuft fast ausschließlich in fallenden Sekundsritten und einem Sextsprung aufwärts. Sie besteht durchweg aus äußerst stabilen Segmenten, die (unberücksichtigt eines Auftaktes) eine deszendente Linie im Quintraumen beschreiben, an die sich das Sextintervall anschließen kann.

Die als a und b gekennzeichneten Segmente entsprechen jeweils zwei 2/4-Takten (ggf. mit Auftakt) und weisen einen ähnlichen deszendenten Melodieverlauf auf (im wesentlichen diatonisch von e^2 nach a^1). Sie unterscheiden sich dagegen durch eine leichte Verzögerung, die im a-Segment zu einer Abfolge der Stütztöne $e^2 - c^2 - a^1$, im b-Segment dagegen zu $e^2 - d^2 - a^1$ führt. Ebenso bestehen Unterschiede in der ornamentalen Gestaltung, ferner durch eine nur in Segment a vorkommende Zweiklangbildung g^1-d^2 sowie durch die Unterstimme¹, die im ersten vollen Takt des a-Segments die Stütztöne $c^2 - d^2$, in dem von b dagegen $a^1 - g^1$ betont. Im zweiten Takt liegt der Unterschied in einer Verzögerung des Grundtons a^1 durch g^1 im b-Segment.

Beide Segmente können durch einen Sextsprung der Hauptmelodie von a^1 auf f^2 in der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes variiert werden. Dies wird durch einen Apostroph bezeichnet. Das Tempo ist schwankend – der melisch aktivere erste Takt ist immer etwas schneller als der durch den Halteton geprägte zweite.

Die Transkription zeigt nach einer noch nicht völlig stabilen Eingangsphrase $b' - b - b' - b$ den folgenden Formverlauf, der sich dreimal wieder-

¹ Aufgrund der Tastenbelegung auf der Tal'janka wird das Spiel auf der Baßseite vor allem von den hoch liegenden „Einzelbässen“ sowie von den an die tiefen Akkorde gekoppelten doppelten Oktavierungen des jeweiligen Grundtons dominiert. Bei der Darstellung der Unterstimme wird daher auf diese realen Töne Bezug genommen und nicht, wie etwa im Falle der Chromka, eine generalisierende Bezeichnung der jeweiligen Bässe durch Großbuchstaben verwendet.

holt und der sich in dem nicht transkribierten Verlauf der Aufzeichnung fortsetzt:

$$a - a' - b - b' - b$$

Wir haben es also mit einer Periode aus (8+12) Zählzeiten zu tun. Sehr entfernt erinnert eine Segmentverbindung $a - a'$ (oder $b - b'$) an das harmonische Schema der A-Variante der *Sumeckaja*, $b - a$ dagegen an die B-Variante.

Greifbarer wird die Analogie zu den übrigen Versionen der *Sumeckaja* im Gesangspart. Die Langzeile beschreibt die für die Form typische viertaktige deszendente Periode. Die instrumentale Begleitung beschränkt sich auf eine Folge von b-Segmenten, die hier jedoch melisch etwas stärker variiert werden. Eindrucksvoll ist der rezitativische Vortrag, der von falsettartigen und geräuschhaft verfremdeten Elementen durchsetzt ist. Hier ist abermals eine Einwirkung der Klagegattungen spürbar. Dem entsprechen auch die von Jakovlev gesungenen Liedtexte, die größtenteils die ritualisierte Situation des Rekrutenabschieds beschreiben.

Auch im Instrumentalpart scheint Jakovlevs *Siroinka* an ältere Vortragspraktiken anzuschließen. Die ständige Folge kürzester Phrasen, die nur leicht variiert werden, sowie der Stellenwert des Ornamentalen könnten hierauf hindeuten. Dies könnte die oben (unter Vorbehalt) vorgenommene Zuordnung der *Sumeckaja* zu den neueren Formen weiter in Frage stellen.

Auf der Balalaika wird die *Sumeckaja* in verschiedenen Stimmungen gespielt – am häufigsten in der Gitarrenstimmung, ebenfalls häufig in Unisono-Quartstimmung, ferner auch in der einmalig nachgewiesenen Quart-Terzstimmung. Innerhalb der beiden häufigsten Stimmungen lassen sich starke, teils systematische Unterschiede in Harmonik, Faktur und (gegebenenfalls) Melodieverlauf feststellen.

Nahezu im gesamten Forschungsgebiet sind zwei Varianten der *Sumeckaja* in Gitarrenstimmung verbreitet, die sich zunächst vor allem durch die Wahl der Tonart unterscheiden. Lediglich im vermuteten Ursprungsgebiet im Kreis Ostrov finden sich beide Varianten (Versionen) häufiger im Repertoire ein und desselben Balalaikaspielers.¹

¹ Einige Gewährsleute gebrauchten nur für eine der Varianten die Bezeichnung *Sumeckaja*, während sie die andere *Nemoevskaja* nannten. Die Zuordnung der Bezeichnungen zu den Balalaikavarianten ergab jedoch kein einheitliches Bild.

Die erste Variante wird in d-Moll gespielt, grifftechnisch bedingt kommen daher die Harmonien volltönig zur Geltung, wobei der harmonische Ablauf jeder der beiden oben beschriebenen Varianten A und B entsprechen kann. Durch die Grundstellung des Hauptakkords behält die Quinte auch in der akkordischen Faktur ihre exponierte Position bei.

Der Unterschied zwischen den einzelnen Versionen liegt vor allem in dem Grad ihrer melischen Aktivität. Die *Sirovinka* Vasilij Michajlovs (*1926, Buchary, Porsch., № 129) beschränkt sich auf eine reine Akkordfolge, weitestgehend in Achtelwerten und ohne die geringsten Umspielungen. Auffällig ist hier die durchgängige harmonische Pendelbewegung zwischen d-Moll und C-Dur¹ in einem (dem harmonischen Grundmuster entsprechenden) instrumentalen Zwischenspiel. Dagegen fügt Michail Ivanov (*1923, Ljutye Boloty, Porsch. № 128) in der ersten transkribierten Zeile in den Auftakt zu jeder Halbperiode kleine Umspielungen ein. Der Nebenakkord C-Dur verzögert sich meistens um eine Achtel. Das Schema wird durch Sechzehntel und gebrochene Achtel aufgelockert. Noch wesentlich belebter wirkt das Beispiel von Nina Stepanova (*1930, № 130) aus demselben Dorf, in dem sich ganze Sechzehntelmotive aus der akkordischen Faktur herauslösen. Die Harmonik wird bereichert durch den relativ seltenen Nebenakkord B-Dur auf Zählzeit IV in der ersten Zeile (A-Variante).

Die e-Moll-Variante stellt höhere Ansprüche an das Gestaltungsvermögen des Musikers und auch an seine Fingerfertigkeit. Die harmonische Bewegung steht hier nicht so sehr im Vordergrund, das Spiel wirkt dadurch weniger schematisch und eher dezent. Anna Dmitr'eva (*1932, Vlazovo, Ostr., № 131) bezeichnete ihre entsprechende Fassung als *etwas ruhiger*.

Die harmonische Funktion des Hauptakkords wird immer nur als Zweiklang (e¹-)e¹-h¹ realisiert, obgleich die Terz spieltechnisch leicht zu integrieren wäre. Dmitr'eva wählt auch in Zählzeit IV der Gesangsbegleitung einen „unvollständigen“ Dreiklang c¹-a¹-c², obgleich der volle a-Moll-Akkord sogar noch leichter zu greifen wäre. Die Faktur folgt – besonders in den Versionen aus Slavkoviči (Porsch.) von Tamara Smirnova (*1923, № 133) und von Konstantin Rybkin (*1931) – streckenweise dem Prinzip „Bordun und Melodie“. Umso kräftiger und kontrastreicher wirkt dagegen der Parallelakkord G-Dur, der den ganzen zweiten Takt ausfüllen kann. Der greifbarste Unterschied zwischen den Perioden der e-Moll-Variante gründet sich nicht so sehr auf die Zuordnung zu den A- und B-Varianten der harmonischen Bewegung, vielmehr stehen diejenigen harmonisch markanten

¹ Nach der tonalitätsspezifischen Transposition (Grundton g¹): a-Moll und G-Dur.

B-Varianten, die durch den Parallelakkord dominiert werden, allen anderen Perioden gegenüber. Sie dienen in der Version der Rybkins zur Begleitung des Gesangs, insbesondere der zweiten Langzeile (ähnliches gilt häufig auch für die entsprechenden B-Varianten zahlreicher Harmonikaversionen). Dmitr'eva dagegen nutzt gerade die markantere Variante als Zwischenspiel.

Eigentümlich ist die Melodiebildung in Konstantin Rybkins *Skobarja*. In Zeile 1 bis 2 sowie 4 bis 5 deutet sich die zweifache Wiederholung einer zweitaktigen deszendenten Phrase an. Dieses Kompositionsprinzip erinnert stark an die oben untersuchte Tal'jankaversion der *Sirotika*.

Auch die *Sirotika* in Quart-Terzstimmung von Anatolij Jakovlev (*1925, Cvigozovo, Porch., № 142) ist in harmonischer Hinsicht – ungeachtet der grifftechnischen Möglichkeiten – bescheiden gehalten. Hier wird die akkordische Faktur durch häufige Oktavparallelen eingeschränkt. Die fast den gesamten Formverlauf durchziehende Subsekunde, die auch für die Gitarrenstimmung charakteristisch ist, nimmt hier durch den tonräumlichen Abstand zu dem eigentlichen melischen Geschehen bereits Züge eines Borduntons an.

Balalaikaversionen der *Sumeckaja* in Unisono-Quartstimmung konnten von vier Gewährsleuten aus dem Kreis Porchov sowie von einem Musiker aus dem Kreis Novoržev aufgezeichnet werden. Zumindest im Vergleich zu den d-Moll-Versionen in Gitarrenstimmung stellt der Vortrag größere Anforderungen an die Spieltechnik, vor allem aber an die melische Gestaltung durch den Musiker. Die ein- bis zweistimmige Melodie würde eine nur leicht veränderte Wiederholung ein und desselben Grundmusters schnell einförmig erscheinen lassen. Balalaikaspieler wie Aleksej Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch.) und Pavel Matveev (*1928, Vybor, N-Rž.) stellen sich diesen Herausforderungen an Melodie- und Formgestaltung in einer Art, in der sie hochversierte Harmonikaspieler zum Teil noch übertreffen.

Für die Balalaika in Unisono-Quartstimmung ist (abgesehen von einigen neueren Tanzmelodien) ein Ambitus charakteristisch, der die Sexte der leeren Melodiesaite nicht überschreitet. Für die *Sumeckaja* gilt dies unabhängig von der gewählten Tonart. Diese ist (ausgehend von einer Stimmung $e^1 - e^1 - a^1$) meist a-Moll, bei Leonov und Matveev auch fis-Moll, bei letzterem zudem auch e-Moll. Form- und Melodiebildung sowie Faktur und Rhythmus differieren bei den einzelnen Musikern erheblich.

Die *Sumeckaja* von Anna Alekseeva (*1922, Danilkino, Porch., № 135) weist einen fast durchgängigen Bordun auf. Im Vergleich zu anderen Balalaikastücken mit Bordun ist neben lebhaften Melodiebögen der harmonische Anteil stärker ausgeprägt; der Parallelakkord C-Dur tritt recht häufig und in exponierter Stellung auf. Der deszendenten Hauptperiode wird eine

tiefer gelegene melische Linie gegenübergestellt. Eine solche tonräumliche Kontrastierung der Perioden gebraucht auch Leonid Ivanov (*1928, Krjučki, Porch., № 136). Sein *Skobarja* ist jedoch von einer beweglichen Zweistimmigkeit geprägt, das rhythmische Moment dominiert gegenüber dem melischen. Innerhalb einer Zählzeit kommt es kaum zu Intervallbewegungen; insgesamt überwiegen Sekundschriffe. Ungewöhnlich für die *Sumeckaja* ist die in dem Stück mehrfach auftretende Wiederholung der Takte 3 und 4, welche die ansonsten immer streng eingehaltene Periodizität durchbricht. In der Transkription ist dies einmalig in Zeile 6 erfaßt.

Matveevs Versionen der *Sirovinka* (№ 139–141) zeugen von der ungewöhnlichen Virtuosität des Musikers und seinem großen melischen Einfallsreichtum. Die Melodie wechselt über mehrere Saiten, der gezielte Anschlag trifft häufig nur zwei oder auch nur eine Saite, was polyrhythmische Effekte ermöglicht. Die Daumentchnik der Greifhand ist äußerst beweglich, Vor- und Nachhalte beleben das Spiel, ähnlich wie bei der *Novorževskaja*. Gleichzeitig wirkt der Vortrag eher ruhig und ausgeglichen, gerade auch in den ausgedehnten Sechzehntel-Passagen. Auch dies erinnert an die *Novorževskaja*, die ebenfalls zu Matveevs Repertoire gehört. Als einziger Balalaikaspieler spielt Matveev die *Sumeckaja* in Unisono-Quartstimmung in drei verschiedenen Tonarten.

Ivan Aleksandrov (*1933, Naverež'e, Ded., № 134) unterscheidet seine Varianten des Grundmusters nicht nur – und nicht so sehr – in tonräumlicher, sondern in melodischer Hinsicht. Die rein instrumentalen Perioden sind melisch teils äußerst lebhaft, mit einer Tendenz zur Motivwiederholung.¹ Ähnlich wie in seiner *Novorževskaja* steht dem Vor- und Zwischenspiel eine zweistimmige, in Achteln verlaufende Gesangsbegleitung gegenüber. Auch hier wird die schwach ausgeprägte Bewegung der Hauptmelodie, die sich vor allem in Tonrepetitionen äußert, durch häufige Sprünge und Vorhalte in der Unterstimme kompensiert.

Die *Sumeckaja* von Aleksej Leonov (№ 137) nimmt unter den uns bekannten Balalaikastücken in bezug auf Melodiebildung, Tektonik und Artikulation eine herausragende Stellung ein. Mit gutem Grund hat Mechnecov (1987b) sie für seine Schallplattendokumentation ausgewählt. Ebenso wie ihre funktionale Version *Pod draku* (*Skobarja*) wurde sie bereits in den Ausführungen zur Bordunspielweise behandelt.

¹ In der ersten vollen Melodiezeile der Transkription ist die Sechzehntelbewegung nicht bis zur Kadenz durchgehalten. Die unten beigefügte Periode, die aus einer wiederholten Ausführung stammt, dürfte dem maßgeblichen Melodiemodell entsprechen.

Leonovs Komposition ist vor allem linear-melodisch angelegt. Das harmonische Schema der *Sumeckaja* wird zwar von der Hauptmelodie weitgehend eingehalten, klingt aber kaum durch. Die wenigen harmonischen Akzente sind vor allem klanglich motiviert und fallen fast nie auf eine exponierte Position. Zusätzlich eingeschränkt wird die harmonische Dimension durch den beständigen Bordunton auf der Unterquarte. Der Rhythmus ist hauptsächlich daktylisch, niemals jedoch in den Zählzeiten III und VII.

Dem allgemeinen Melodieverlauf nach lassen sich in Leonovs *Sumeckaja* zunächst eine aszendente (von e^1 nach h^1) und eine sich anschließende deszendente Periode (von h^1 nach e^1) unterscheiden. Sie sollen hier als A- und B-Periode bezeichnet werden. Diese melisch nicht allzu aktive Bogenbewegung begleitet den Gesang, kann aber auch selbständig auftreten. In diesem Fall wird zumeist eine ostinatoartige Periode C dazwischengelegt, deren ungewöhnlich langes Verweilen auf h^1 (nach Standardstimmung: e^1) wir bereits im Zusammenhang mit der Borduntechnik untersucht haben.

In instrumentalen Passagen können die Perioden A und B auch durch eine entsprechend variierende Periode (A' bzw. B') mit ausgedehnten Sechzehntelbewegungen ersetzt werden. Sie sind durch eine eineinhalbfache Wiederholung eines zweischlägigen Motivs geprägt; die Stütztonfolge entspricht einer zweifachen Wiederholung der Bewegung $fis^1 - g^1$. Neben kleineren, aber systematischen melischen Abweichungen unterscheiden sich die Perioden A' und B' im wesentlichen durch Initial- und Zieltöne, in denen die Bogenbewegung A – B noch schwach anklingt. Insgesamt wirken sie jedoch – ebenso wie die C-Periode – durch die zahlreichen Wiederholungen in tektonischer Hinsicht eher desorientierend und gerade hierdurch ästhetisch äußerst produktiv. Wieder wird ein Grundschema (hier die Bogenbewegung über zwei Perioden) bis zur Unkenntlichkeit umspielt und damit gleichsam überwunden. Ähnlich wie wir es bei einigen Formen des *Gorbatogo I* bemerken konnten, liegt die Periodizität hier nicht an der Oberfläche. Wer mit dem recht einfachen Formschema der *Sumeckaja* nicht vertraut ist, wird beim ersten Hören nicht ohne weiteres eine periodische Struktur erkennen. Erkennbar ist die Tektonik dagegen ganz offensichtlich für das traditionelle Publikum. Wie aus Leonovs Schilderungen ersichtlich wird, ist das zunächst wenig tänzerisch wirkende Stück seiner Hauptfunktion nach ein Paartanz, also eine Form, die eine klare Periodenstruktur voraussetzt (vgl. auch Abb. 81, die ebenfalls aus dem Bezirk Mitrofanovskij stammt).

Weit prägnanter strukturiert wirkt Leonovs *Pod draku* (№ 138), das (in Abstraktion von der Volksterminologie) ebenfalls dem Formtyp *Sumeckaja* zugerechnet werden kann. Es ist eine fast durchgängig zweistimmige fis-Moll-Variante (nach Standardstimmung, hier: d-Moll), deren Unterstimme weitestgehend zwischen d^1 und c^1 pendelt. Schon deren Verlauf läßt die Form und die tonalen Verhältnisse klarer hervortreten. Die Spannungsbögen sind kleiner, das tonale Zentrum d^1 wird immer zu Beginn und gegen Ende der Periode markiert, dazwischen kann eine Folge von bis zu fünf Zählzeiten durch c^2 ausgefüllt werden. Der Eindruck eines Ruhepunkts wird jedoch dadurch gemindert, daß der Grundton grifftechnisch bedingt immer mit einem Intervall anderer Tonigkeit kombiniert werden muß, in den Schlußwendungen ist dies stets die Quinte. Eine Parallele zu der ostinaten C-Periode der *Sumeckaja* kann in der ebenso häufigen Stütztonwiederholung in Zeile 14 gesehen werden, die auch hier mit der melodiebildenden Funktion des Borduns zusammenhängt.

Die Vokalimitationen der *Sumeckaja* folgen im Melodieverlauf zumeist einfachen Harmonikaversionen (№ 144). Einige Sängerinnen dagegen stehen in ihrer Variationsfreude den profiliertesten Instrumentalisten in nichts nach. Anna Ivanova (*1923, Indeevo, Porch. № 143) zeigt sich besonders einfallsreich nicht nur in der kontrastreichen Gestaltung der Melodiezeilen, sondern auch in der Bandbreite der rhythmisch-melischen Figuren innerhalb einer Zeile. Gleichzeitig verwendet die Sängerin auch das Prinzip der Motivwiederholung, auf das für die *Sumeckaja* gewöhnlich nur besonders versierte Musiker zurückgreifen wie Leonov aus Chudarëvo, Vasil'ev aus Slavkoviči oder Vasil'ev aus Ivancevo.

Die Vokalimitation in dem Ensemble aus Slavkoviči (№ 145) zeigt die bekannte Stimmaufteilung: Eine Sängerin führt den Vokalpart, während alle anderen den Instrumentalklang imitieren (vgl. III. 1.4). Dieser trägt teils heterophone, teils polyphone Züge. Das vokale Pendant zur Baßlinie ist hier schwächer ausgeprägt als in der *Milaška* desselben Ensembles (№ 43).

Vokalpart

Die Verstexte der *Sumeckaja* entsprechen, wie die Mehrzahl der oben behandelten instrumental-vokalen Formen, den gesamtrussischen Formen der *častuška*, wie bei letzteren verlaufen die zwei Langzeilen mit 15 Silben im Achtelrhythmus. Jede Langzeile fällt auf eine Instrumentalperiode, in einigen Fällen wird die zweite Textzeile wiederholt – eine für das instrumental begleitete Kurzliedrepertoire überregional wenig charakteristische Parallele zu den neueren Liedformen westeuropäischer Prägung.

In der Untersuchung des Melodieverlaufs und der tonräumlichen Darstellung der Stütztöne ergibt sich eine gewisse Schwierigkeit bei der Festlegung des Grundtons als gemeinsamem Referenzpunkt. Dies betrifft solche Melodien, die nicht auf dem tonalen Zentrum a^1 , sondern auf dessen Quinte enden (№ 117, 132). Hierbei ist neben der absoluten Tonhöhe auch der Umstand zu berücksichtigen, daß in weiteren, nicht transkribierten Strophen derselben Gewährsleute der Ambitus bis zu einem unteren Grundton erweitert wird, so daß eine Notation des Schlußtons als e^2 (und nicht als Unterquarte e^1) geboten ist.

Anders dagegen wird in № 115 verfahren. Hier tritt in keiner Strophe der Sängerin eine Unteroktave zu dem als a^1 notierten tonalen Zentrum auf, die eine Transposition der Stütztöne um eine Oktave aufwärts rechtfertigen würde. Bereits der zwischen Unterterz und Unterquarte liegende Schlußton befindet sich im unteren Register der Sängerin. Er hebt sich tonräumlich und artikulatorisch stark von dem übrigen Melodieverlauf ab und ist insofern dem auf e^2 transponierten Schlußton der beiden oben genannten Versionen nicht vergleichbar.

Die melischen Konturen der beiden Langzeilen unterscheiden sich meist recht stark voneinander. Insofern ist der Abstraktionsgrad der weiter unten vorgestellten Projektion aller Stütztöne der achtschlägigen Periode bedeutend höher als bei den oben behandelten Formtypen. Wir müssen also zuerst den Melodieverlauf der Gesamtstrophe untersuchen, der in sich ebenfalls eine hohe Varianz aufweist.

In den allermeisten Fällen beschreibt der Gesamtverlauf der Melodie eine deszendente Linie, die zu Beginn der zweiten Zeile vorübergehend wieder ansteigen kann. Auf der ersten Zählzeit (die nicht selten auch wegfällt) dominiert e^2 , zuweilen a^2 , seltener c^2 oder g^2 . Hierauf folgt häufig ein ansteigender Sekund- oder Terzschrift. Der Zeilenschluß fällt meistens auf den unteren Grundton a^1 , seltener auf e^2 oder c^2 . Die zweite (gegebenenfalls die dritte) Zeile verläuft etwas oder deutlich niedriger und endet meistens auf dem unteren Grundton. Einige Strophen, die im Gebiet Porchov aufgezeichnet wurden, klingen auf der Quinte aus, von ihnen war bereits die Rede (№ 117, 132, vgl. auch die Version aus Slavkoviči mit imitiertem Instrumentalpart, № 145).

Notenbeispiel 27, 28 zeigt die Stütztöne der Zählzeiten I, II und VIII, jeweils getrennt für die zwei bzw. drei Langzeilen. Für jede der transkribierten Versionen wurde hierbei exemplarisch nur eine Strophe herausgegriffen, die als die typische angesehen werden kann, im Zweifelsfall wurde die zuerst gesungene gewählt. Es handelt sich hier also nicht um eine statistische Untersuchung des melischen Materials.

The image displays musical notation for staves a through m. Staves a, b, and c are grouped under the counts 'I II VIII' and 'I II VIII' respectively. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes marked with accents. Staves h through m show various rhythmic patterns, including some with rests. The notation is in a single system, with staves arranged in two columns.

Notenbeispiel 27a–m:

Vergleich der Stütztöne von Zählzeit I, II und VIII (Frauenstrophen)

- a) Ivanova, № 117
- b) Ensemble aus Slavokviči, 2. Sängerin, № 145
- c) Kuznecova, № 121
- d) Ensemble aus Slavokviči, 3. Sängerin, № 145
- e) Gora, 1. Sängerin, № 127, f) Ensemble aus Slavokviči, 1. Sängerin, № 145
- g) Nikolaeva, № 142, h) Gora, 3. Sängerin, № 127
- i) Kuznecova, № 120, ebenso Dmitr'eva, № 131
- j) Michajlova, № 129, k) Gora, 2. Sängerin, l) Rybkina, № 132
- m) Kalistratova, № 116

The image displays eight musical examples, labeled a through h, arranged in two columns. Each example is written on a single staff in treble clef. Examples a, b, c, and d are on the left; e, f, g, and h are on the right. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes and rests. Example f includes a half rest at the beginning. Example h has a flat sign under the second note.

Notenbeispiel 28a–h: Vergleich der Stütztöne
von Zählzeit I, II und VIII (Männerstropfen)

- | | |
|--------------------|----------------------|
| a) Leonov, № 137 | e) Grigor'ev, № 115 |
| b) Rybkin, № 146 | f) Aleksandrov № 134 |
| c) Jakovlev, № 142 | g) Jakovlev, № 137 |
| d) Murov, № 124 | h) Leonov, № 138 |

Es fällt auf, daß vergleichbare Folgen der berücksichtigten Stütztöne bei unterschiedlichen Versionen in unterschiedlichen Abschnitten der Strophe auftreten können. Wie Notenbeispiel 29a–d zeigt, entspricht die zweite Langzeile Ivanovas der ersten Rybkins, dessen zweite Zeile wiederum der ersten Nikolaevas, deren zweite ihrerseits der von Grigor'ev. So gesehen stellt sich das melische Material für die Gesangstropfen der *Sumeckaja* über weite Strecken als ein Kontinuum von in sich und im Verhältnis zueinander vorwiegend deszendenten Stütztonfolgen dar, aus dem sich die Sänger ein geeignetes Segment auswählen.

The image shows four musical examples (a, b, c, d) in a treble clef, illustrating pitch contours for different counting times (I, II, VIII). Example a) shows three groups of notes, each with a label above: 'I' (two notes), 'II' (two notes), and 'VIII' (two notes), followed by another set of 'I', 'II', and 'VIII'. Examples b, c, and d show single melodic lines with various note values and rests.

Notenbeispiel 29a–d: *Sumeckaja*, Vergleich der Stütztöne von Zählzeit I, II und VIII der Gesangsversionen von

- a) Ivanova, № 117
- b) Rybkin, № 146
- c) Nikolaeva, № 142
- d) Grigor'ev, № 115

Bei der Entscheidung der Sänger für ein bestimmtes Segment des für die Form konstitutiven Tonsystems spielt offenbar die Präferenz eines bestimmten Melodiemodells nicht die entscheidende Rolle (wie dies etwa bei der *Porchovskaja* der Fall ist). Vielmehr orientiert man sich unabhängig von der absoluten Tonhöhe des aktuell gespielten Instruments an der Obergrenze der gewohnten Stimmlage. Wenn der für die meisten Sänger unverzichtbare untere Grundton zu tief liegt, bewegt sich die Melodie so lange wie möglich in einem höheren Bereich. Diese Anpassung der tonalen Verhältnisse an die gesangstechnischen Erfordernisse wird deutlich in Notenbeispiel 30a–c. Es zeigt jeweils zwei von einer Gewährsperson gebrauchte Leitern bei unterschiedlichen durch die Begleitung vorgegebenen Tonarten. Es wird zuerst immer die jeweils bevorzugte Version angeführt.

Nicht immer ist es die Bequemlichkeit des Vortrags, die den Ausschlag für die Wahl des jeweiligen Melodiemodells gibt. Anatolij Jakovlev (*1925, Cvigozovo, Porch., № 136, 142) geht offensichtlich bewußt an die

Grenze seiner stimmlichen Möglichkeiten, wenn er die Melodie in beiden Versionen bis zum c^2 treibt, das häufig nur noch durch eine falsettartige Tongebung zu erreichen ist. Diese Art der beständigen klanglichen Verfremdung scheint ästhetisch durchaus produktiv.

Notenbeispiel 30: *Sumeckaja*, Leiter und Tonlage im Vokalpart bei unterschiedlichen instrumental vorgegebenen Tonarten

- a) Kuznecova, № 120, 121
- b) Leonov, № 137, 138
- c) Jakovlev, № 142, 137

In Leonovs Balalaikaversionen der *Sumeckaja* (№ 137) konnten wir auffällige Episoden mit häufigen Tonwiederholungen im Instrumentalpart beobachten (noch ausgedehnter waren die Episoden mit gleichbleibendem Stützton). Ein ähnliches Phänomen ist im Vokalpart etwa bei einem Viertel der untersuchten Versionen zu verzeichnen. Eine Folge von sieben bis neun Textsilben auf derselben Tonstufe ist vor allem für die erste Langzeile charakteristisch. Leonovs *Skobarja* (№ 138) kommt sogar zeilenübergreifend auf 14 Silben. Eine solche (mikrotonal modifizierte) rezitativische Melodik, weitgehend unabhängig vom harmonischen Schema, ist auch im Vokalpart der *Novorževskaja* zu finden, wengleich schwächer ausgeprägt. Die bevorzugten Tonstufen sind c^2 oder g^2 , in einer Version von Anatolij Jakovlev (№ 142) auch e^2 , also durchweg Töne des Parallelakkords. Häufig ist auch die ebenfalls aus der *Novorževskaja* bekannte Pendelbewegung zwischen

den Stütztönen e^2 und f^2 , die wiederum mehr mit der harmonischen Bewegung des Instrumentalparts korreliert.

Die Projektion der Stütztöne (Tab. 37, 38) zeigt sowohl in Frauen- wie in Männerversionen der *Sumeckaja* zunächst eine starke Bevorzugung des unteren Grundtons auf der letzten Zählzeit (jeweils $\geq 0,6$). Später treten vor allem c^2 und e^2 häufiger auf, also die Töne, die sowohl dem Hauptakkord als auch seiner Parallele eigen sind. Das in den rezitativischen Passagen bedeutsame g^2 ist bei einer Häufigkeit von $\geq 0,1$ viermal bei den Männern und sechsmal bei den Frauen vertreten. Bei dieser Häufigkeit findet auch die markante harmonische Bewegung des Instrumentalparts von G-Dur₇ nach C-Dur in den Zählzeiten II und III ihre Entsprechung in stark ausgeprägten harmonischen Schichtungen der vokalen Stütztöne.

Das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart ist in Harmonikaversionen sowie in Balalaikaversionen mit Unisono-Quartstimmung teils durch heterophone Elemente, teils durch selbständige Stimmführung gekennzeichnet. Die Selbständigkeit zeigt sich besonders in den rezitativischen Passagen. In Balalaikaversionen mit Gitarrenstimmung tendieren die melodisch profilierteren e-Moll-Versionen zur Zweistimmigkeit, die d-Moll-Versionen dienen eher als harmonische Begleitung.

Eine besonders anspruchsvolle Konzeption und Ausführung beweisen auch im Hinblick auf die Koordination von Vokal- und Instrumentalpart der Tal'jankaspieler Ivan Jakovlev und der Balalaikaspieler Aleksej Leonov. Wie oben bereits deutlich wurde, gelingt es diesen sowohl als Musiker wie auch als Sänger, in der in ihren Grundzügen recht einfachen *Sumeckaja* gegensätzliche Prinzipien der Formgestaltung meisterhaft miteinander in Einklang zu bringen.

III. 6.2.1.2 *Kolotuška* (№ 147, Abb. 85f.)

Verbreitung, Funktion

Die Verbreitung der *Kolotuška* ist in unserem Forschungsgebiet im wesentlichen auf den Kreis Ostrov beschränkt. Daß sie auch im weiter südlich gelegenen Kreis Krasnogorodskoe eine wichtige Stellung im Repertoire einnimmt, geht schon aus der zuweilen auftretenden Bezeichnung *Sinerekogo* hervor (nach der Flußbezeichnung [*Reka*] *Sinjaja*). Zu erwähnen ist hier auch die Gusliaufzeichnung bei Mechnecov (1985); ebenso war das

Stück dem Harmonikspieler Anatolij Nikolaev (*1928) geläufig, der aus dem Dorf Pideli (Krasnogorodskoe) stammt. Während in der Stadt Ostrov sowie umso mehr im weiter östlich gelegenen Voroncovo die *Kolotuška* in ihrer funktionalen Bedeutung noch stärker hinter der *Sumeckaja* zurückbleibt, gewinnt sie südlich der Kreisstadt deutlich an Gewicht, wohingegen die *Sumeckaja* hier kaum noch präsent ist. Somit weisen die beiden Formen eine nahezu komplementäre Verbreitung auf mit einer nur geringen geographischen Überschneidung ihres Wirkungsbereichs.

Die *Kolotuška* ist primär an die Kampfbräuche der Skobari gebunden (vgl. auch das Zitat von Aleksej Bystrov auf S. 145). Sie trat hier, etwa seit Mitte der zwanziger Jahre, immer mehr an die Stelle des *Gorbatogo*. Darüber hinaus wurde sie auch bei friedlichen Umzügen gespielt. Die Formbezeichnung ist offensichtlich ambivalent. *Kolotuška* bezeichnet gemeinhin den Dreschflügel, *kolotit'* auch „verdreschen“. Ein Musiker aus dem Gebiet von Novgorod erklärte das Substantiv dagegen als Bezeichnung für den Penis. Dieser Bezug wird in einem südlich von Ostrov weit verbreiteten Kurzliedtext mehr als deutlich:

Po derevne s kolotuškoj,	Durch das Dorf mit der <i>kolotuška</i> ,
Devki dumali: požar.	Die Mädchen dachten, es brennt.
Ja moloden'kij mal'čiška	Ich junger Bursche
Bez štanov domoj bežal.	Rannte ohne Hose nach Hause.

Strukturelemente

Die *Kolotuška* folgt in ihrem harmonischen Grundmuster der überregional am weitesten verbreiteten Form der *častuška*, die in unserem Forschungsgebiet meistens als *Stradanija* bezeichnet wird, also zumeist: 2/4 | C C | G G | D D | G G |. Der Melodieverlauf weist in den Harmonikaversionen einen hohen Grad an Übereinstimmung auf und orientiert sich in der Regel zunächst an einer im schwachen Takteil von Bogenmotiven umspielten deszendenten Linie $c^2 - h^1 - a^1 - g^1$, die ebenfalls für viele überregionale *častuška*-Melodien charakteristisch ist. Ein Gegensatz zu diesen kann in der differenzierten rhythmisch-melischen Ausformung gesehen werden, die weitgehend auf virtuose Passagen und vor allem auch auf sequenzhafte

Melodiebildung verzichtet und die sich immer in einem gemäßigten Tempo vollzieht.

Der oben beschriebenen deszendenten Melodiezeile folgt (mithin erst nach einigen Wiederholungen) eine – ebenfalls oft wiederholte – tiefere Zeile. Diese beginnt häufig auf e¹, wobei von der zweiten auf die dritte Zählzeit eine markante Bewegung von der sonst nur sehr seltenen Unterquinte auf den Grundton (oder auf seine Terz) ausgeführt wird. Der weitere Melodieverlauf in der zweiten Halbperiode beschreibt wieder eine deszendente Bewegung von a¹ nach g¹.

Der allgemeine Charakter des melischen Geschehens erinnert in seiner schleppenden Tongebung stark an viele Versionen des *Gorbatogo*. Eine Gemeinsamkeit liegt auch in der recht kräftigen Betonung der vierten Zählzeit, die in den *Stradanija* wesentlich unscheinbarer artikuliert wird.

III. 6.2.2 *Pljaski*

Die neueren Formen des *pljaska*-Repertoires beinhalten in erster Linie Frauentänze, auch wenn sie gelegentlich von Männern getanzt werden konnten. Offensichtlich ist ihr Aufkommen in der Region in den zwanziger Jahren mit einer wachsenden Beliebtheit bzw. Akzeptanz des solistischen Frauentanzes zu erklären, was sich freilich nicht in allen Generationen gleichzeitig durchgesetzt haben dürfte. Eng verbunden mit diesen Tänzen sind die Kurzlieder (*pripevki*), die in diesem Zusammenhang häufig auch mit dem jüngeren Terminus *častuški* bezeichnet werden. Es scheint, daß bei diesen Tänzen (im Gegensatz zu dem *perepljas*, dem Wettstreit-Tanz der Männer) sogar eher der Wettstreit der Liedtexte im Vordergrund steht (vgl. auch Gippius 1936). Dennoch ist der Tanz in jedem Fall unverzichtbarer Bestandteil des Vortrags, weswegen die jeweiligen Formen nicht in die oben behandelte Gruppe der *pripevki* aufgenommen wurden.

III. 6.2.2.1 *Stradanija* (№ 148)

Die Formbezeichnung *Stradanija* (wörtl.: „die Leiden“) rührt offenbar von einer Gruppe lyrisch geprägter Kurzliedtexte her, für die in einigen Regionen Süd- und Mittelrußlands eine besondere instrumental-vokale Form existiert. Im Gebiet Pskov (wie auch in Nordweißrußland) steht sie dagegen

für den überregional etwa seit den zwanziger Jahren verbreiteten bekanntesten Typ der *častuška*.¹

Ungeachtet ihrer Bezeichnung sind die *Stradanija* im Vortrag immer sehr lebhaft. Der Instrumentalpart orientiert sich an dem harmonischen Schema 2/4 | C C | G G | a a | G G |. Der dritte Takt wird hier also auch in Harmonikaversionen durch den Nebenakkord a-Moll ausgefüllt, der überregional zumeist den Balalaikaversionen mit Gitarrenstimmung vorbehalten ist. Zuweilen kann auch die außerhalb unseres Forschungsgebiets übliche Dominantfunktion verwendet werden.

Die instrumentale Melodieführung entspricht meistens einer deszendenten Stütztonfolge im Rahmen der Quinte oder Sexte mit dem tonalen Zentrum als Schlußton der Periode, was insgesamt auch für den Vokalpart kennzeichnend ist, der hier jedoch häufig erst am Ende der zweiten Periode den Grundton erreicht, wogegen der Spannungsbogen der Instrumentalperiode zumeist bereits nach einem Durchgang einen recht hohen Grad an Abgeschlossenheit bewirkt. Die häufigen isorhythmischen Figuren lassen eine Tendenz zur Sequenzbildung erkennen. Die Melodik weist keine deutlichen regionaltypischen Elemente auf.

Einige Musiker verwenden für die *Stradanija* neben der schlichten funktionalen Formbezeichnung *Pod častušku* (= *častuška*-Begleitung) auch die regionaltypische Bezeichnung *Serbijanka* (vgl. auch Kotikova 1966: № 269 bzw. *Serbar'janka* bei Mechnecov 1986). Die etwas überraschende Verwendung dieses Ethnonyms (= „die Serbin“) erklärt sich möglicherweise durch die volkssprachliche Nebenbedeutung „Zigeunerin“. Noch häufiger als für die *Stradanija* wird die Bezeichnung *Serbijanka* überregional als Synonym für die *Cyganočka* gebraucht.

III. 6.2.2.2 *Cyganočka* (№ 149–151)

Die *Cyganočka* (häufig auch einfach: *Cyganka*) kann nach ihrem harmonischen Schema als Moll-Variante der *Stradanija* angesehen werden: 2/4 | d d | a a | E E | a a | (№ 149, vgl. auch Kotikova 1966: № 278, 284).

¹ Gippius (1936: 110) nennt diesen Formtyp *častuška-pljaska*, Bojko dagegen verwendet in seinen Arbeiten – mangels einer überregionalen Bezeichnung – die Abkürzung OČRF (= *obščerusskaja častušėčnaja formula*, also: „gesamtrussische *častuška*-Formel).

Der Unterschied liegt bei Harmonikaversionen vor allem in der weiträumigeren Melodieführung, die meist nach zwei Perioden einen Ruhepunkt findet, und in der weit schärferen Akzentuierung des Vortrags. Die vor allem im ersten Takteil häufigen Sechzehntelgruppen sind meist als gebrochene Akkorde angeordnet. Hierin kann (ebenso wie in den fast nur in dieser Instrumentalform auftretenden Achtelpausen am Taktanfang im Diskant) ein direkter Einfluß der Gitarrenmusik der Roma-Zigeuner gesehen werden – die *Cyganočka* ist gleichsam eine *častuška*-Version des bekannten Titels *Zwei Gitarren*, der bis in die Jazzmusik vorgedrungen ist. Ebenfalls der Spielpraxis der Roma entlehnt ist das für die meisten Versionen charakteristische spannungsreiche Accelerando, das sonst in der russischen Volksmusik, entgegen einer weitverbreiteten Vorstellung, eher selten vorkommt.

Auch Balalaikaversionen der *Cyganočka*, die fast ausschließlich in Gitarrenstimmung gespielt werden, betonen stark das rhythmische Element, das besonders durch die häufigen anapästischen Figuren unterstrichen wird. Die bei der verwendeten Stimmung ohnehin eingeschränkte Melodik tritt hier noch mehr in den Hintergrund. Dafür wird der harmonische Ablauf häufiger variiert, etwa durch G-Dur₇ (anstelle von d-Moll) im ersten Takt, die Dur-Parallele im zweiten, sowie das gleichnamige Moll im dritten Takt (vgl. № 151).

Einige Musiker scheinen die Formbezeichnung *Serbijanka* (*Sibir'janka*) alternativ für die *Cyganočka* zu gebrauchen. Božankov dagegen bezieht die beiden Titel auf unterschiedliche Melodietypen, die beide dem oben angegebenen harmonischen Schema entsprechen. An seiner *Serbijanka* (№ 150) fällt die häufige Motivwiederholung auf, die hier jedoch – anders als im Falle der *Novorževskaja* und anderer lokaltypischer Formen der Gattung *pod pesni* – kein Spannungsverhältnis zu einer eigenwilligen Baßlinie aufweist und die Prägnanz des Formbaus nicht mindert.

III. 6.2.3 Paartänze (*tancy*)

Auch in der Pskover Region kamen in jüngerer Zeit Paartänze mittel- und westeuropäischer Herkunft in Gebrauch. Dieses neuere Repertoire, das keine regionaltypischen Besonderheiten erkennen läßt und das vonseiten

der Tanzforschung an anderer Stelle (Kukin 1987) bereits beschrieben worden ist, soll hier nur sehr knapp umrissen werden.

Teils sind diese *tancy* Tänze höfischen Ursprungs wie der *Krakovjak* (Kotikova 1966: № 279, 300) und ferner die *Pol'ka*, teils gehen sie auf populäre Liedmelodien des späten 19. Jahrhunderts zurück wie die bekannte *Korobočka* (Kotikova: № 282) oder der Walzer *Zlatye gory* („Goldene Berge“, Kotikova: № 305). Später kamen auch Modetänze hinzu wie *Fokstrot* und *Tustep*, für die ebenfalls häufig Liedmelodien verwendet wurden. Ihnen allen gemeinsam ist ein klarer, symmetrischer Formbau, häufig ABB oder AB. Der Ambitus umfaßt in der Regel die ionische Oktave, wobei die melodischen Spitzen im B-Teil erreicht werden.

Zeitlich läßt sich das Aufkommen der neueren Tanzformen auf die zwanziger bis vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts eingrenzen: *als ich 15 Jahre alt war* (Vasil'ev, *1915, Slavkoviči, Porch.), *im Jahr '24, '25* (Panteleeva, *1908, Kustovo, Ded.), *nach dem Krieg* (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.), *Tänze [tancy] gab es damals keine vor dem Krieg* (Ivanov, *1923, Ljutye Boloty, Porch.). Lediglich im Gebiet südlich von Ostrov hat dieses Repertoire eine längere Tradition: *Mein Vater [*1898] spielte die Novgorodskaja, Pod pesni und Tänze [tancy]* (Kurilov, *1926, Žogovo, Pyt.); *Walzer und Tänze [tancy] haben wir von den alten Leuten gelernt* (Dmitrij Stepanov, *1915, Borovki, Op.). Hierin ist möglicherweise ein Einfluß der Tanztradition Lettlands zu sehen, in der die Paartänze tiefer verwurzelt sind als in Rußland – was ebenso für andere ost-mitteleuropäische sowie für die weißrussische und ukrainische Tradition zutrifft.

IV Grundlegende musikalische Gestaltungsprinzipien

Im folgenden sollen einige für die Instrumentalmusik der Skobari grundlegende Gestaltungsprinzipien, wie sie sich aus den vorangegangenen Untersuchungen ergeben, zusammenfassend dargestellt werden. Die für das Instrumentalrepertoire relevanten Gesangsformen und -stile werden im Abschnitt IV. 5 berücksichtigt. Soweit dies möglich ist, nimmt die Darstellung Bezug auf Parallelen und Unterschiede zu anderen Regionaltraditionen.

IV. 1 Allgemeine Formgestaltung und Tektonik

In den Hauptgattungen haben wir es sowohl beim reinen Instrumentalspiel wie auch beim Zusammenspiel mit dem Gesang immer mit monothematischen Formen zu tun. Der Übergang zu einem gänzlich neuen, kontrastierenden Formtyp kann sich spontan aus der Vortragssituation ergeben, er ist jedoch nicht Bestandteil einer festgelegten Abfolge von Instrumentalstücken.¹

Im Falle des „Russischen“ ist eine improvisierte Kombination der Formtypen I, Ia und II nicht ungewöhnlich. Besonders hervorzuheben sind diejenigen Versionen, die sich einer eindeutigen Zuordnung zu dem Formtyp I oder II dadurch entziehen, daß sie bei einem konstanten harmonischen Ablauf keine eindeutige Festlegung von Anfang und Ende der Periode erlau-

¹ Durch das Prinzip der monothematischen Formgestaltung unterscheidet sich die Instrumentalpraxis unseres Forschungsgebiets deutlich von der einiger benachbarter oder etwas weiter gelegener Regionen. Im Kreis Gdov ist der Kontratanz (*Kadrel'*, *Lanc'e*, *Lenovo*) an eine feste Abfolge älterer und neuerer Lied- und Tanzmelodien gebunden. Im Osten des Gebiets von Novgorod kommt die Kombination verschiedenster *pljaska*-Motive in einer Ausführung häufig vor (vgl. Morgenstern 1990, Notenbeispiel 1). Im Wirkungsbereich der weißrussischen Ensemblepraxis sind neben der *Kandrel'* vor allem ausgedehnte Walzerpotpourris verbreitet.

ben. In diesem Kontinuum wird die Aufmerksamkeit des Hörers zu einem ständigen Wechsel zwischen konkurrierenden Interpretationen gezwungen. Diese Formen des „Russischen“ stammen nicht zufällig von besonders versierten Musikern.¹

Die Gesamtgestaltung einer Realisation hängt bei traditionellen Vortragsgelegenheiten nur zu einem geringen Teil vom Musiker selbst ab. Die Wahl des jeweiligen Stücks wird häufig von Sängern oder Tänzern getroffen; diese entscheiden dann auch über seine Dauer, was der Feldforscher häufig auch bei eigens initiierten Vortragsituationen beobachten kann. Der Musiker beendet sein Spiel immer erst nach Abschluß der letzten Tanzsequenz, zumeist ohne eine markante Schlußwendung. Beim Gesang wird dem Musiker das beabsichtigte Ende einer Strophenfolge zumeist durch den Text der letzten Einzelstrophe signalisiert, die eine Danksagung für sein Spiel enthält oder die Situation eines Aufbruchs oder Abschieds nahelegt.

Nicht immer muß der Musiker dieser Aufforderung nachkommen und sein Spiel beenden, wie folgende Situation zeigt. Bei der Aufzeichnung des *Gorbatogo* im Dorf Grivy (№ 54) wählte Zinaida Vasil'eva (*1929) für die dritte (und vermeintlich letzte) Strophe den Text:

Milyj moj, pojdëm domoj, da,	Mein Lieber, gehen wir nach Hause,
Och, kak zor'ko zanimaetsja.	Es wird schon langsam hell.
Teper', rano utrom po zari,	Jetzt wird die Mutter am frühen Morgen,
Po zari ved' mama zarugaetsja.	Am Morgen doch schimpfen.

Der Harmonikaspieler Aleksej Vasil'ev (*1929), der Ehemann der Sängerin, setzte sich bewußt über deren Absicht hinweg, und fuhr in seinem Spiel fort. Es folgte eine äußerst spannungsreiche Interaktion mit der Sängerin, die er mit rein musikalischen Mitteln zu einer weiteren Strophe bewegen

¹ Diese in unserem Forschungsgebiet weniger auftretende Mehrdeutigkeit des formalen Ablaufs ist im Osten des Gebiets Novgorod besonders stark in der Gattung *pod pesni* ausgeprägt. Vladimir Jaryš berichtete mir von zugereisten Musikern aus mittlrussischen Regionen, die sich äußerst verwirrt gegenüber dem regionalen Vortragsstil zeigten, in dem Anfang und Ende des formalen Grundmusters nur schwer festzumachen sind.

konnte. Die Transkription zeigt diese ungemein suggestiven Passagen, in denen eine deutliche Verdichtung der Akzente auffällt. Das hier besonders wuchtig vorgetragene Eingangsmotiv wird einmalig wiederholt. Auf diese Weise wird die strenge Periodizität der Form zugunsten der rhythmischen Intensität aufgegeben, die in diesem Fall eine besondere kommunikative Funktion erfüllt. Die Fortführung des gemeinsamen Schaffensprozesses, und damit des ästhetischen Erlebnisses, ist für den Musiker in diesem Moment wichtiger als die Einhaltung der formalen Parameter.

Der Gesamtverlauf einer Instrumentalform kann sowohl periodischen wie auch aperiodischen Charakter aufweisen. Eine Kombination oder Vermischung dieser beiden Gestaltungsprinzipien innerhalb einer Ausführung ist ausgesprochen untypisch.

Bei den periodischen Formen kann als primäre formbildende Einheit ein Grundmuster aus vier (*Russkogo, Rešeticha*), sechs (*Kamarinskaja*) acht (*Porchovskaja, Gorbatogo I, Sumeckaja, Kolotuška* u. a.) oder sechzehn Vierteln (*Novorževskaja*) angesehen werden. Unterschiedlich ausgeprägt ist hierbei die Deutlichkeit, mit der die Periode artikuliert wird. Gerade solche herausragenden Musiker der älteren Generation wie die Harmonikaspieler Aleksandr Egorov (*Sumeckaja*) und Boris Il'in (*Gorbatogo I*) oder der Balalaikaspieler Aleksej Leonov (*Sumeckaja*) streben eine Verwischung der Konturen des Grundmusters an, ohne jedoch von diesem abzuweichen. Ihre Kunst besteht nicht so sehr in der Schaffung markanter melischer Variationen, sondern eher in der Hinauszögerung von Kadenzwendungen und anderen Ruhepunkten mit Hilfe ausgedehnter Spannungsbögen.¹ Hierin äußert sich wiederum das Streben nach einer *schöpferischen Überwindung des Schematischen* (auch unter stetiger Einhaltung des Schemas), die als eine der zentralen ästhetischen Anforderungen in der Instrumentalkultur der Skobari angesehen werden kann.

Im Falle eines aperiodischen Formverlaufs kann eine in hohem Maße melisch festgelegte, deszendente Initialphrase als Orientierungspunkt die-

¹ Mechnecov hat diese Leistung der skobarischen Musiker in seinem Schallplattenkommentar (1987a) treffend gekennzeichnet: „Es besticht die Fähigkeit der Musiker, eine ausgedehnte, endlose musikalische Form auf der Grundlage kurzer melisch-rhythmischer [*intonacionno-ritmičeskich*] Gestalten aufzubauen.“

nen. Häufig sind jedoch auch (je nach Instrument bzw. Stimmung) akkordische Passagen oder zumindest solche mit stark eingeschränkter Melodik.

Aperiodische Formen erlauben einen hohen Grad an Improvisation – sowohl bei der Auswahl als auch bei der Anordnung der melischen Segmente. Bei durchweg regelmäßigem Puls ist das metrische System hierbei äußerst instabil, was im Notenbild an den häufigen Taktwechseln zu erkennen ist, die ihrerseits nur eine begrenzte Regelmäßigkeit aufweisen. In ihrem Melodieverlauf lassen die aperiodischen Formen immer eine Tendenz zu ausgedehnten melischen Spannungsbögen erkennen.

IV. 2 Tonalität

Die tonalen Verhältnisse des untersuchten Instrumentalrepertoires erscheinen – bei Vernachlässigung des unterschiedlichen Ambitus – als überaus stabil, was durch die hauptsächliche Verwendung standardisierter Musikinstrumente begünstigt wird. In aller Regel sind die jeweiligen Formtypen an bestimmte Tonalitäten gekoppelt. Es überwiegt das Mixolydische (*Gorbatoĝo*, *Porčovskaja*), das Äolische (*Sumeckaja*) ferner das Ionische (*Russkogo*, auch mit hypoionischer Unterquarte, eingeschränkt auch *Porčovskaja*). Die *Novorževskaja* kann als Verbindung zweier quartversetzter Dur-tonaler Halbperioden angesehen werden, deren enger Ambitus die Frage nach mixolydischer oder ionischer Tonalität zumeist offen läßt.¹

Notenbeispiel 31 gibt einen ungefähren Überblick über das in den gebräuchlichsten Formtypen verwendete Tonmaterial und die tonalen Verhältnisse. Hierbei wurden nicht nur die Stütztöne, sondern der gesamte Tonvorrat berücksichtigt, jedoch mit Ausnahme solcher Tonstufen, die in Transkriptionen mit mehr als vier Notenzeilen nur einmalig auftreten. Der

¹ Lediglich der Tal'jankaspieler Ivan Jakovlev (*1929, Vičikovo, N-Rž.) erreicht in seinem *Skobarja* – der Form nach eine verkürzte Variante der *Novorževskaja* mit jeweils halbiertem A- und B-Teil – die kleine Septime b^2 zum oberen Tonalitätszentrum c^2 . Den gleichen Ambitus $g^1 - b^2$ weist die *Novorževskaja* des Tal'jankaspielers Evgenij Klevcov auf (Mechnevcov 1987a). Auf der weitgehend diatonischen Chromka wäre die kleine Septime nur in durchweg mixolydischer Tonalität möglich. Die fehlende Oktavidentität des Tonsystems (h^1 , aber in der höheren Oktave b^2) findet ihre Parallele in russischen Kirchenmodi wie auch in der vokalen Volksmusik. In der instrumentalen Praxis ist dieses Phänomen wegen des engeren Ambitus seltener.

Transpositionsmodus entspricht dem der Stütztontabellen. Die Häufigkeiten werden durch unterschiedliche Noten bzw. Notenköpfe dargestellt. Für jeden Formtyp bezeichnen Breves die (mit maximal einer Ausnahme) in allen Realisationen auftretenden Tonstufen, ganze Noten die mindestens in der Hälfte der Fälle vertretenen, Viertel-Notenköpfe alle weniger häufig, aber in mehreren Realisationen vorkommenden Stufen, Petit-Notenköpfe solche Töne, die nur in einer Realisation auftreten. Ein Pfeil kennzeichnet das tonale Zentrum.

Novorževskaja

Porčovskaja

Gorbatogo I und II

Sumeckaja

Russkogo

Notenbeispiel 31:

Tonvorrat der wichtigsten Formtypen mit Tonalitätszentren

Die vergleichende Darstellung des Tonmaterials zeigt, daß für die jeweiligen Formtypen ein Ambitus von fünf bis acht diatonischen Stufen unverzichtbar ist, der fast immer auf dem unteren Tonalitätszentrum aufbaut. Er fällt häufig mit dem realen Ambitus zusammen, kann aber auch – zumeist aufwärts – erweitert werden. Für die Formtypen *Porčovskaja* und *Gorbatogo* (I und II) ergibt sich ein vom unteren Grundton ausgehender haupt-

sächlicher Ambitus von sieben bis acht bzw. sieben bis elf durchgängig diatonischen Stufen; die *Novorževskaja* beginnt häufig erst auf der Obersekunde und umfaßt meist neun diatonische Stufen; der Ambitus der *Sumeckaja* geht meistens von der Subsekunde aus und erreicht in der Regel fünf bis acht Stufen; der *Russkogo* umfaßt meist fünf bis sechs Stufen der Dur-Tonalität, die zumeist durch eine mehr oder weniger ausgefüllte Subquarte erweitert werden.¹ Die hier dargestellten tonalen Verhältnisse sind jeweils auf die gesamten Realisationen bezogen. Einzelne Perioden von *Porchovskaja*, *Sumeckaja* und *Russkogo* können dagegen (meist vom unteren Grundton ausgehend) auch einen Quart- oder Quintambitus aufweisen.

Die von den skobarischen Musikern gebrauchten Tonalitäten lassen sich neben der auf einen gemeinsamen oder zwei benachbarte Grundtöne bezogenen Darstellung auch als Abschnitte einer durchgängig diatonischen Leiter auffassen. Entsprechend würden sich die ionische und die hypoionische Tonalität um eine Quarte aufwärts verschieben.

IV. 3 Melodiegestaltung

Die unterschiedlich starke Ausprägung des melischen Moments und seine Gestaltung sind in hohem Maße von dem gewählten Instrument, aber auch von den künstlerischen Neigungen und den spieltechnischen Fähigkeiten des jeweiligen Musikers abhängig. Da die traditionellen Formtypen in keiner Weise an einen bestimmten Instrumentalstil gebunden sind, weisen sie eine große Bandbreite von linear oder akkordisch geprägten Fassungen auf. Harmonika und auch Balalaika in Unisono-Quartstimmung entsprechen mehr linearen Konzepten, während Balalaika in Gitarrenstimmung und Gusli mehr das Akkordische betonen. Darüber hinaus nutzen zahlreiche Musiker die Gegenüberstellung melisch aktiverer und eher akkordisch geprägter Phasen zur Belebung des Formverlaufs. Diese können an bestimmte Formsegmente gekoppelt sein (etwa der melisch prägnantere

¹ Balalaikaversionen des „Russischen“ wurden an dieser Stelle nicht zum Vergleich herangezogen, da eine Hauptmelodie hier erst durch eine analytische Abstraktion konstruiert werden kann. Deren Ergebnis mit den viel klarer hervortretenden tonalen Strukturen zu vergleichen, erscheint methodisch zweifelhaft. Insgesamt bewegt sich die Melodie der Balalaikastücke im Rahmen der ionischen Oktave oder der hypoionischen None.

A-Teil in zahlreichen Balalaikaversionen der *Novorževskaja*, die Initialphrase des *Gorbatogo II*), möglich ist jedoch auch eine Gegenüberstellung von eher melodiösen mit stärker harmonisch geprägten Periodendurchgängen (*Porčovskaja*, *Sumeckaja*). Häufig dienen die akkordischen Phasen hierbei der Gesangsbegleitung, obgleich sie auch in rein instrumentalen Fassungen vorkommen. Die Kontrastierung der Faktur hat also einen ästhetischen Eigenwert und läßt sich nicht ausschließlich durch die Begrenzung der spieltechnischen Möglichkeiten des singenden Instrumentalisten erklären.

Die Analyse des Melodieverlaufs wird durch die hohe Streuung der melischen Elemente erschwert. Nur selten kann eine modellhafte Gerüstmelodie vorausgesetzt werden. Insgesamt jedoch dürfen wir ein deszendentes Melos für die Instrumentalmusik der Skobari als grundlegend ansehen. Diese Bewegungsform betrifft sowohl den Melodieverlauf innerhalb einer Periode wie häufig auch die Anordnung einzelner Perioden. Charakteristisch ist mithin eine Gegenüberstellung einer melisch besonders markanten Periode mit einer tiefer verlaufenden Folgeperiode (*Porčovskaja*, *Sumeckaja*).

Neben dem Deszendenzmelos sind auch Wellenbewegungen im Rahmen einer Periode häufig (vor allem *Gorbatogo I*). Sie beginnen meistens mit einer absteigenden Phrase, die immer bedeutend länger ist als die ihr folgende ansteigende. Im zweiten Formtyp des *Gorbatogo* kann diese Bewegung auch ausgedehntere Formsegmente übergreifen. Dies gilt ebenso für die unter III. 6.1.1.4 beschriebenen Formen der Gattung *pod pesni*. Ein weitschweifiger, sich über mehrere Perioden erstreckender Spannungsbogen (auch mit einer umgekehrten, zunächst langsam ansteigenden Wellenbewegung) kann in höher entwickelten Formen der *Sumeckaja* vorkommen, etwa in Egorovs Harmonika- oder Leonovs Balalaikaversion. In solchen größer angelegten Formen kommt dem tonalen Zentrum häufig ein geringeres melisches Gewicht zu. Die lange Hinauszögerung der Ruhepunkte setzt freilich einen besonderen Gestaltungswillen und Einfallsreichtum des Musikers voraus.

Bei der Melodieführung greifen die Musiker teils auf einen gemeinsamen Fundus an charakteristischen Wendungen zurück, teils weist die Auswahl und Anordnung des melischen Materials formspezifische Besonderheiten auf. Allgemein verbreitet sind engräumige Spielfiguren wie Bogen-

oder Treppennotive in Sechzehnteln sowie daktylische Figuren mit zu-
meist ebenfalls engem Ambitus.

Notenbeispiel 32a–c: individuelle melische Wendungen des Chromkaspilers
Aleksandr Egorov (*1920, Bol'shoe Zuevo, Ostrov).

- a) *Gorbatogo* (vgl. № 65)
- b) *Dlinnaja* (vgl. № 77)
- c) *Sumeckaja* (vgl. № 113)

Die *Novorževskaja* kennzeichnen durchgängige Sechzehntelbewegungen, hauptsächlich in Sekundschritten. Recht ausgedehnte Sechzehntelpassagen können auch in beiden Formtypen des *Gorbatogo* vorkommen. Die *Sumeckaja* weist wie diese neben kurzen Sechzehntelfiguren häufig auch Achtelrepetitionen auf, zudem kommen häufig Terzschriffe in Achteln vor. Für den *Gorbatogo* und weitere Formen der Gattung *pod pesni* (außer der *Novorževskaja*) wird sehr häufig ein deszendentes Initialmotiv verwendet, das mit auftaktiger Sechzehntelbewegung $g^2 - f^2$ zum Stütztönen e^2 der ersten Zählzeit führt.

Bei der melischen Ausgestaltung unterschiedlicher Formtypen kann ein Musiker auf ähnliche Motivsequenzen zurückgreifen. Notenbeispiel 32 zeigt (mit schematischer Angabe des Baßparts) Ausschnitte aus drei Stücken von Aleksandr Egorov. In den ersten beiden Fällen ist es ein vergleichsweise selbständiges Segment, das von der Subdominante des mixolydischen G-Modus geprägt ist, 32c leitet den zweiten Takt der *Sumeckaja* ein (C-Dur ist hier die Parallele zur vorherrschenden Moll-Tonalität). Die

Melodiesegmente unterscheiden sich also trotz ähnlicher Konturen teils deutlich in ihrem musikalischen Kontext – sowohl durch die Position im Formverlauf wie durch ihre tonale Funktion.

Das für die motivische Gestaltung zur Verfügung stehende Material ist mithin lokalspezifisch geprägt. So gebrauchen Aleksandr Egorov (№ 113) und der ebenfalls aus dem Kreis Ostrov stammende Harmonikspieler Boris Il'in (*1931, Blanty, ohne Transkription) für die *Sumeckaja* häufig eine aufsteigende diatonische Folge von vier Sechzehnteln von c^2 nach f^2 zum Zielton g^2 , die außerhalb des Kreises Ostrov in diesem Formtyp nicht vorkommt, die jedoch ausgesprochen charakteristisch für den lokaltypischen *Gorbatogo* ist (in dessen zweitem Formtyp entspricht sie dem Segment c). Hier wurde also das ältere motivische Material offensichtlich auf die jüngere Instrumentalform übertragen.

Ein zentrales Prinzip für die Melodiebildung in der skobarischen Instrumentalmusik, besonders im Hinblick auf die älteren Formen, ist der weitestgehende Verzicht auf Sequenzkettungen. Bei rhythmisch analogen Figuren tritt die Wiederholung eines Motivs auf einer anderen Tonstufe allenfalls einmalig auf. Versierte Musiker sind jedoch meist bestrebt, auch innerhalb einer Periode eine Vielzahl kontrastierender melisch-rhythmischer Elemente zu integrieren.

Weit verbreitet ist dagegen das Prinzip der Motivwiederholung, das wir etwa an einigen Versionen der *Novorževskaja*, aber zum Teil auch der *Sumeckaja* beobachten konnten. In aller Regel sind es lebhaft und spielerische Figuren, die hierbei wiederholt werden. Im ersten Formtyp kann die Wiederholung die gesamte Halbperiode umfassen, so daß die Gesamtperiode im wesentlichen aus nur zwei Motiven besteht (Fedotov, № 10, Nilov, № 12). Die selteneren Motivwiederholungen der *Sumeckaja* (Leonov, № 137, F. Vasil'ev, № 126, I. Vasil'ev, № 125) sind dagegen dezent in den Mittelteil der Periode eingeflochten.

Beide Formen der Motivwiederholung sind grundsätzlich verschieden von jener, welche etwa in der instrumentalen Tanzmusik des Balkans verbreitet ist, bei der eine Folge von drei gleichen Motiven durch eine markante Kadenz abgeschlossen wird. Eine so klare Phrasierung und Betonung der Periodenstruktur ist den skobarischen Musikern fremd. Auch hier spüren wir wieder das Bestreben zur Überwindung des Schematischen, wofür sie neben den Mitteln der Artikulation auch die der Melodiebildung zu nutzen wissen.

IV. 4 Rhythmik und Metrik

Nahezu alle bekannten Formen der skobarischen Instrumentalmusik sind an einen regelmäßigen metrischen Puls gebunden. Hiervon ausgenommen ist lediglich die instrumentale Imitation des Klagegesangs durch die *Žalejka*; ferner ist das leichte Rubato in einigen instrumental-vokalen Formen, namentlich aus Slavkoviči zu erwähnen. Darüber hinaus ist eine leichte Dehnung der geraden Zählzeiten und der Zeilenschlüsse für die im Kreis Ostrov auftretende funktional gebundene Vortragsform *otlogo* kennzeichnend (vgl. hierzu IV. 8).

Der metrische Puls bildet im Instrumentalpart meistens einen regelmäßigen 2/4-Takt. Ein Taktwechsel tritt fast ausschließlich in den aperiodischen Formen der Gattung *pod pesni* auf, wobei er in hohem Maße der Improvisation unterliegt. Eine stärkere Regelmäßigkeit kennzeichnet den Taktwechsel in den Frauenstrophen der asynchronen Formen, während die häufiger auf Kurzzeilen aufbauenden Männerstrophen sich eher in ein 2/4-Schema fassen lassen, von dem dann allenfalls die Pausen zwischen den Zeilen abweichen.

Das Tempo, in dem sich das Metrum realisiert, ist teils vom Formtyp, teils von der außermusikalischen Funktion, teils von dem gewählten Instrument abhängig. Ohne Anspruch auf statistische Genauigkeit sollen hier die gerundeten Werte für die Mehrzahl der Realisationen (ohne selten auftretende isolierte Extremwerte) angegeben werden. Die Schwankungen können sich auf eine leichte Steigerung des Tempos innerhalb einer Realisation beziehen (unberücksichtigt einer zu Beginn des Stücks zuweilen auftretenden langsamen Orientierungsphase, deren Tempo jedoch schnell und unspektakulär gesteigert wird); sie betragen häufig nur 3–4 M. M., manchmal jedoch auch bis zu 10 Prozent. Berücksichtigt sind jedoch ebenso Abweichungen im Tempo der unterschiedlichen Realisationen.

Zu den langsameren Formen gehören die Harmonikastücke der Gattung *pod pesni* mit meist etwa M. M. ♩ = 90 bis 100., Balalaikaversionen schwanken etwa zwischen M. M. ♩ = 95 und 107. Lediglich die *Porchovskaja* ist mit etwa M. M. ♩ = 125 bis 139 deutlich schneller. Die *Sumeckaja* schwankt in Harmonikaversionen meistens zwischen M. M. ♩ = 100 und 120, Balalaikaspieler bevorzugen ein Tempo zwischen M. M. ♩ = 115 und 130. Das höchste Tempo wird im *pljaska*-Repertoire erreicht, wo es zwischen M. M. ♩ = 120 und 150 liegt.

Wie allgemein in der russischen Volksmusik (mit Ausnahme der südlichen Regionen) ist das Rhythmische eng an das Melos gebunden. Das rhythmisch-metrische Grundgerüst der Instrumentalform tritt nicht als externalisierte eigenständige musikalische Struktur in Erscheinung (die Baßbegleitung der Harmonika kann hier vernachlässigt werden, da sie zu sehr im Gesamtklang aufgeht). Wir kennen keine Ensemblebesetzung mit einem ordnenden Rhythmuspart, wie dieser bereits in der weißrussischen Musik vielfach durch die Schellentrommel gebildet wird. Auch der Tanzschritt ist zumeist stark improvisiert, eine Ausnahme bilden offenbar lediglich Frauentänze wie die *Rešeticha*, bei denen eine synchrone und dadurch deutlich hörbare Schrittfolge dominiert. Ein regelmäßiges Händeklatschen der Tanzenden tritt nur episodisch hervor und hat eine zusätzliche, intensivierende Funktion. Meist führen die Tanzenden mit den Händen weite und schwungvolle Schläge aus – ein exaltierter Bewegungsgestus, der schon aus motorisch-physiologischen Gründen nicht für ein konstantes rhythmisches Gerüst geeignet ist. Das Händeklatschen gehört – wie auch Ausrufe und Juchzer – zu einem gestischen Repertoire, mit dem in erster Linie emotional besonders markante Kurzlieder (häufig mit frivolem Inhalt) kommentiert werden können. Der melodische Rhythmus beruht häufig auf einer abwechslungsreichen Kombination kürzerer Figuren. Häufig sind dies daktylische Wendungen, paarige Achtel oder Sechzehntelläufe. Sechzehntelpaare weisen mithin die Tendenz zu einer leichten (triolischen) Punktierung zugunsten des ersten Notenwerts auf. Viertelwerte kommen insgesamt selten vor, in Harmonikastücken markieren sie zumeist den Abschluß einer Phrase oder auch eine Art „Atempause“, mit der der stetige Fluß der Melodie von Zeit zu Zeit auch innerhalb der Periode unterbrochen wird. Balalaikaspieler verwenden dagegen Viertelwerte, die bei durchschnittlicher Anschlagsstärke schnell verklingen, eher am Anfang einer Phrase, zumeist nur bei besonders markant akzentuierten Akkorden.

Neben dem charakteristischen Wechsel der rhythmischen Figuren sind einige Formen der Gattung *pod pesni* darüber hinaus von ausgedehnten Sechzehntelbewegungen durchsetzt, die im Falle der *Novorževskaja* auch den gesamten Formverlauf dominieren können. Wiederholte rhythmische Motive sind ebenso für die erste Halbperiode des *Gorbatogo I* bzw. die Initialphrase des zweiten Formtyps charakteristisch, wo daktylische Wendungen bis zu viermal aufeinanderfolgen können.

Relativ stabil in rhythmischer Hinsicht ist der Periodenbau bei einfacheren Formen der *Sumeckaja*. Häufig sind hier die geraden Zählzeiten von Achtelpaaren, die ungeraden dagegen daktylisch oder von Sechzehntelfiguren ausgefüllt. Bei anspruchsvolleren Versionen kontrastieren die rhythmischen Figuren stärker – sowohl innerhalb der Perioden wie auch zwischen diesen.

Ausgesprochen charakteristisch sind auftaktige Sechzehntelpaare am Anfang einer Periode bzw. einer Initialphrase. Hierdurch kann die Schlußwendung der jeweils vorangehenden Phrase gleichsam abgemildert werden. In Harmonikastücken mit harmonisch gleichstufigem Schlußtakt (*Porchovskaja*, *Gorbatogo*, *Sumeckaja* u. a.) wird der Eindruck einer markanten Zäsur häufig auch durch eine synkopische Viertelnote vermieden, welche die letzten beiden Zählzeiten übergreift und an die sich dann meist der Auftakt zur nächsten Phrase anschließt. Diese Synkope kann hierbei stark betont, aber auch sehr weich und dezent gehalten werden, in jedem Fall ist auf diese Weise ein gleitender Übergang zwischen den Formsegmenten gewährleistet, der in einem Großteil des Repertoires offenbar von hoher ästhetischer Bedeutung ist.

Scharfe Kadenzen kennzeichnen vor allem die Gattung *pod pljasku*. Durch die Kürze der Periode, etwa des vierschlägigen *Russkogo*, kann die „Schlußwendung“ (die meist einer authentischen Kadenz entspricht) die Hälfte des Periodenverlaufs einnehmen. Dies kommt der für die *pljaska* unverzichtbaren suggestiv-motorischen Rhythmik entgegen. Mangels eines eigenen Rhythmus-Parts hängt diese jedoch unmittelbar vom melodischen Rhythmus ab. Als geeignetes rhythmisches Material erscheinen hier gerade die (paarigen) Achtelwerte, ferner die sich mit ihnen häufig abwechselnden daktylischen Figuren, da sie weit mehr Spielraum für eine prägnante, scharfe Artikulation bieten als etwa die Sechzehntelpassagen, die in dem allgemein schnellen Tempo nicht mehr voneinander abgesetzt werden könnten. Zwar sind Vierergruppen von Sechzehnteln immer noch ausgesprochen häufig und für den *Russkogo II* sogar nahezu unverzichtbar, eine Abfolge von mehr als sechs Sechzehnteln kommt dagegen im „Russischen“ nur sehr selten vor. Sie ist dann zumeist auf einen Einfluß des Bajanspiels zurückzuführen, das mehr auf spieltechnische Brillanz als auf die Intensität des Rhythmischen abzielt, die immer auf das Moment der Abwechslung und der Überraschung angewiesen ist.

In methodischer Hinsicht ist der Umstand von einiger Bedeutung, daß in den teils äußerst lebhaften *pljaska*-Stücken die Notenwerte eher länger sind als in manchen Formtypen der insgesamt ruhigeren Gattung *pod pesni*, insbesondere der *Novorževskaja*, was nur in geringem Maße durch das langsamere Tempo der letzteren ausgeglichen wird. (Auch im Vokalpart des „Russischen“ sind die von Viertelwerten dominierten Strophen ja wesentlich lebhafter als die durch regelmäßige Achtel geprägten.) Hierdurch wird die Aussagekraft jener Untersuchungen stark eingeschränkt, welche die „rhythmische Belebung“ (Reinhard 1959) mit statistischen Methoden zu erfassen suchen. Ein „degree of intensity of music“ (Christensen 1960: 9) dürfte kaum objektivierbaren Kriterien unterliegen und läßt sich keineswegs über die Häufigkeit der rhythmischen Impulse oder melischen Fortschreitungen auf einer gegebenen Zeitstrecke darstellen. Christensens Konzept des *inner tempo* und *melodic tempo* berücksichtigt zuwenig die intensive Wirkung rhythmisch kontrastierender Figuren, also im Falle der *pljaska* – den ständigen Wechsel von Achtel- und Sechzehntelwerten, ebenso bleibt die für den ganzen Bereich des Rhythmischen eminent wichtige Frage nach der Artikulation außen vor. Es drängt sich geradezu der Gedanke auf, daß die Intensität von Musik generell zu komplex ist, als daß ihre quantitative Untersuchung zu irgendeinem wesentlichen Erkenntnisgewinn führen könnte.

IV. 5 Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart

Der zu dem Instrumentalspiel häufig – jedoch nicht notwendigerweise – hinzutretende Gesang ist in unserem Forschungsgebiet stark solistisch geprägt. Hierin unterscheidet sich die Tradition der Skobari deutlich von zahlreichen lokalen Gesangsstilen in den Gebieten Petersburg, Novgorod sowie in Nordrußland. Sind bei einer Vortragssituation mehrere Sängerinnen oder Sänger zugegen, so wird zumeist abwechselnd gesungen. In einer emotional besonders aufgeheizten Atmosphäre können aber auch im Laufe der Einzelstrophe weitere Vortragende spontan mit einstimmen.

Der Versbau aller für das instrumentale Repertoire relevanten Kurzliedformen, mit Ausnahme der *Kamarinskaja* und eingeschränkt auch des „Russischen“, entspricht dem syllabischen Grundmuster der *častuška* (15+15). Nach rhythmisch-metrischen Gesichtspunkten lassen sich Gesangsformen im Achtelrhythmus (mit auftaktiger oder volltaktiger Metrisie-

rung) sowie solche mit rhythmischen Dehnungen unterscheiden. Auf letztere Unterscheidung nimmt auch die Volksterminologie vielfach Bezug (vgl. S. 185f.). Die von Achtelbewegungen dominierten Formen weisen eine Tendenz zum rezitativisch-deklamatorischen Vortrag auf, während die rhythmisch gedehnten Formen längere Spannungsbögen ermöglichen. Insgesamt wird die rezitativisch-deklamatorische Tongebung von Männern bevorzugt, während die Frauen zumeist auch die Möglichkeiten einer deutlichen linearen Melodieführung und klaren Artikulation ausnutzen.

Ganz allgemein gilt: Vokale Perioden und Grundbausteine sind länger als instrumentale, was sich nicht zuletzt der semantischen Einheit der Strophe verdankt. Auf eine Gesangsstrophe kommen in der Regel zwei (*Novorževskaja*, *Sumeckaja*, *Kolotuška* u. a.), vier (*Russkogo*) oder vier bis fünf Instrumentalperioden (*Porčovskaja*, *Gorbatogo I*). Während in der rhythmisch feiner strukturierten Instrumentalperiode Ereignisse wie harmonische Pendelbewegungen in Viertelwerten und ebenso Wiederholungen oder Abwandlungen von Motiven mit der Dauer eines Viertels im Vordergrund stehen, zielt der Gesang mehr auf die Schaffung größerer Einheiten ab, ohne daß diese stets in gleichem Maße realisiert würden¹. Eine Gesangsstrophe kann aus zwei gleichwertigen Halbstrophen bestehen (*Novorževskaja*), in anderen Fällen hängt es vom Einfallsreichtum der Sängerin oder des Sängers ab, ob die Halbstrophen sich wiederholen oder ob sie – etwa durch einen die ganze Strophe umgreifenden Spannungsbogen – eine Periodizität höheren Grades erreichen.

Das Verhältnis des Instrumentalparts zum Gesang kann als synchron, ferner als teilsynchron (vgl. S. 194) oder als asynchron charakterisiert werden. Ein synchrones Verhältnis ist nur bei einem periodischen Instrumentalpart möglich. Umgekehrt existieren jedoch auch periodische Instrumentalformen (*Porčovskaja*, *Gorbatogo I*, eingeschränkt auch *Russkogo*), die zum Vokalpart asynchron verlaufen.

Auffällig ist eine weitgehende Korrelation der asynchronen (oder zumindest der teilsynchronen) Formen mit dem älteren Repertoire sowie der

¹ Wie Felix Hoerburger (1963: 11) treffend bemerkt, „ist das kurzgefaßte Pendeln der instrumentalen Tanzmusik angemessener als der große Bogen, und in der vokalen Musik mag es, wenigstens im Prinzip, umgekehrt sein.“ In den beschriebenen Formen kommen gleichwohl beide Prinzipien vereint zur Geltung.

synchronen mit dem jüngeren. Die durchweg als alt angesehenen Instrumentalformen *Porčovskaja*, *Gorbatogo* sowie weitere Formen der Gattung *pod pesni* weisen ein asynchrones Verhältnis zum Gesangspart auf, lediglich die *Novorževskaja*, bei der die zweite instrumentale Halbperiode mit der ersten Halbstrophe synchron verläuft, eher ein teilsynchrones. Weiteres zur asynchronen Polyphonie s. auch Abschnitt IV. 6.2.1.2.

IV. 6 Mehrstimmigkeit

Der Begriff der instrumentalen wie auch der instrumental-vokalen sowie ferner der vokal-instrumentalen Mehrstimmigkeit wird im folgenden bewußt weit gefaßt und beinhaltet jede Form von ständiger oder auch episodischer Mehrklangbildung, also nicht nur „ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken von selbständigen melodischen Linien“ (Hoerbürger 1966: 28), dem hier der Begriff der Polyphonie vorbehalten bleiben soll. Ein gewisser polyphoner Charakter kann hierbei jedoch auch den episodischen Mehrklangbildungen dann zugesprochen werden, wenn diese nicht eine klar hervortretende Hauptmelodie anreichern, sondern ein komplizierteres und mehrdeutigeres Geflecht melischer Bewegungen bilden.

Beim Zusammenwirken von Instrumentalpart und Gesang werden nur solche Mehrstimmigkeitsformen als polyphon verstanden, bei denen die Selbständigkeit der Stimmen über eine mehr oder weniger stark ausgeprägte instrumentalspezifische Umspielung des Gesangs hinausgehen, welche eher der Heterophonie zuzuordnen ist. Der Begriff impliziert immer einen bewußt herbeigeführten, spannungsreichen Kontrast, bei dem sich nicht zuletzt eine gewisse Koordinationsleistung bemerkbar macht. Wenn also synchron verlaufende Melodiezeilen mit unterschiedlichem Verlauf sich in erster Linie auf das harmonische Schema stützen, zueinander jedoch in keinem engen Bezug stehen – dies ist häufig bei den *pripevki* neueren Ursprungs zu beobachten –, so kann ebensowenig von einem polyphonen Verhältnis gesprochen werden, wie etwa in einer Improvisation über ein Blues-Schema. In diesem Fall haben wir es häufig mit einem spontanen Zusammentreffen individueller Versionen auf der Grundlage eines abstrakten Formschemas zu tun. Die Frage nach einer bewußten Koordination der Parts würde an dieser Stelle zu weit führen, da sie einen Abgleich unterschiedlicher Realisationen derselben Gewährsleute erfordern würde. Aus diesem Grunde können hier längst nicht alle auftretenden Formen der

Mehrstimmigkeit adäquat untersucht und klassifiziert werden, sondern nur einige der augenfälligsten Stile, die eine bewußte Konzeption erkennen lassen.

IV. 6.1 Instrumentale Mehrstimmigkeit

Die instrumentale Mehrstimmigkeit kann sich auf fragmentarische oder durchgängige Borduntechniken beschränken, sie kann unterschiedlich ausgeprägte Elemente spezifisch instrumentaler Polyphonie enthalten oder sich in akkordischer Faktur äußern. Allgemein gilt, daß die unterschiedlichen Formen der Mehrstimmigkeit sich über das ganze Repertoire verteilen und nicht an bestimmte Formtypen gebunden sind. Ein und das gleiche Stück kann als latent harmonische Melodie in annähernd reiner Borduntechnik gespielt werden oder als nur schwach umspielte Akkordfolge auftreten (*Gorbatogo*: № 54 und № 58, *Sumeckaja*: № 137 und № 128). Auf keinen Fall sollte man hier von „seltsamen Mischbildungen“ sprechen, wie sie Hoerburger (1966: 24) in dem Nebeneinander von harmonischer Melodik und reiner Bordunspielweise in der böhmischen Dudelsackmusik zu sehen glaubte, wo „zwei gar nicht zueinander passende Prinzipie zu einem Konglomerat zusammengewachsen“ seien. Die vielgestaltigen Prinzipien der instrumentalen Mehrstimmigkeit in der Pskover Tradition entsprechen fest verwurzelten Instrumentalstilen, die sich historisch weit zurückverfolgen lassen.

IV. 6.1.1 Borduntechniken

Historisch kann die Sackpfeife, vermutlich auch der Gudok, als Beleg für eine reine Bordunspielweise in der skobarischen Instrumentalmusik angesehen werden. Rezent werden vor allem Balalaika in Unisono-Quartstimmung sowie ferner die Gusli als Borduninstrumente gebraucht, auch wenn dies spieltechnisch nicht zwingend nötig ist. Weit verbreitet sind Borduntechniken auch in der Harmonikatraddition, besonders in den älteren Stilen. Eine durchgängige bordunale Begleitung konnte jedoch nur einmalig nachgewiesen werden (№ 54).

Für den Grad der Wirksamkeit des Bordunprinzips ist nicht allein die quantitative Ausprägung eines gleichbleibenden Tones entscheidend, son-

dem die prinzipielle Möglichkeit seines Auftretens an jeder Stelle des Formverlaufs. Auch episodisch eingestreute Begleittöne gleicher Höhe können als bordunale Elemente aufgefaßt werden. Eine größere Einschränkung des Bordunprinzips sind Instrumentalstücke, in denen der Bordunklang an bestimmten Abschnitten (etwa in den Kadenzten) unterbrochen wird, oder vor allem solche, in denen er nur so lange beibehalten wird, wie er nicht dem harmonischen Schema zuwiderläuft. In diesem Fall ist die Anwendbarkeit des Bordunbegriffs bereits fraglich.

Eine reine bordunale Zweistimmigkeit (also die Kombination einer einstimmigen Melodie mit einem durchgängigen Bordun), wie sie für frühere Instrumentalstile der russischen Volksmusik (Sackpfeife, zweisaitige Balalaika) charakteristisch ist, ist heute sehr selten. Eine solche Faktur tritt nur in einem Balalaikastück auf (№ 88), und auch hier jeweils nur für die Dauer einzelner Perioden.

Der tonalen Funktion nach überwiegen der tonische sowie der Dominant-Bordun. Möglich ist auch eine Kombination beider als Quintbordun beim Guslispiel. Ein Wechselbordun ist dagegen nur sehr selten nachzuweisen – das vor allem beim Spiel auf der Tal’janka sowie auf der Balalaika in Unisono-Quartstimmung häufige Pendeln der Unterstimme in der Quarte ist (unberücksichtigt der häufigen Vorhalte) fast immer streng an das harmonische Schema gebunden.¹

Die Auswirkungen des Borduns auf den Melodieverlauf (starke Betonung seiner Oberoktave), seine wahrnehmungspsychologische Funktion (*Schriller, natürlich, ist die Melodie*) sowie seine besondere (wenn auch nicht ausschließliche) Bedeutung für den Tanz (*schärfere Bewegungen*) wurden bereits im Zusammenhang mit der Bordunspielweise der Balalaika deutlich (vgl. S. 99).

IV. 6.1.2 Polyphonie

Ansätze rein instrumentaler Polyphonie durchziehen einen nicht geringen Teil des traditionellen Repertoires der Skobari. Hierher gehört die eigenwil-

¹ Elemente eines Wechselborduns kommen nur in den komplizierten polyphonen Harmonikastücken (*Dolgaja*) aus Slavkoviči vor, denen kein harmonisches Schema zugrunde liegt.

lige Unterstimme der weitgehend zweistimmig angelegten *Novorževskaja* mit ihren zahlreichen Vorhalten, die eine besondere Spannung zur Hauptmelodie aufbaut. Der zweite Formtyp des „Russischen“ auf der Balalaika in Unisono-Quartstimmung hat gezeigt, wie auch auf kleinstem Raum polyphone Effekte möglich sind. Wenig erforscht sind bislang die Spuren der Doppelžalejka, die nach ihrer Konstruktion sowie der einzig bekannten Transkription zu urteilen für eine ein- bis zweistimmige Faktur mit zahlreichen polyphonen Elementen konzipiert ist. Insgesamt ist festzuhalten, daß jede Form der instrumentalen Zweistimmigkeit (außer der seltenen bordunalen) polyphone Züge aufweist. Parallelbewegungen sind dagegen selten bzw. von episodischem Charakter.

In Einzelfällen kann auch eine asynchrone Polyphonie rein instrumentalen Charakters auftreten. Im Ensemblespiel finden wir sie in dem von Mechnecov (1987a) aufgezeichneten *Trepak* (hier № 6), bei dem ein dreitaktiges periodisches Geigenmotiv einer zweitaktigen Periode im Part der Gusli gegenübergestellt wird. Eine solistische Form der asynchronen Polyphonie kennzeichnet die im Dorf Slavkoviči beheimateten Harmonikavarianten der *Dolgaja* (*Pod pesni*, № 75, 76) mit ihrer eigenwilligen Melodieführung in Diskant- und Baßpart. Auch die hochkomplizierte Struktur der dreistimmigen Vokalimitation des Instrumentalparts der *Porčovskaja* (№ 42, 43) bezeugt eine tiefe Verwurzelung des polyphonen Denkens in dieser Lokaltradition.

Nicht nur die Stimmführung, auch die kontrastierende Artikulation und Phrasierung von Hauptmelodie und Baßpart bei einigen herausragenden Harmonikaspielern können als Äußerungen polyphonen Denkens aufgefaßt

Notenbeispiel 33: *Sumeckaja*

Chromka, gespielt von Aleksandr Egorov

(*1920, Bol'šoe Zuevo, Ostr., vgl. № 113)

werden. Hierzu wurden bereits bei der Untersuchung des Baßparts des *Gorbatogo II* Beispiele aufgeführt; ähnliches finden wir auch in Egorovs *Sumeckaja* (Notenbeispiel 33) deren streng periodische Formgestaltung hierdurch deutlich aufgelockert werden kann.

IV. 6.1.3 Akkordische Stile

Zwei Instrumentalstile des Pskover Kerngebiets sind primär akkordisch angelegt: das Guslispiel und die weit jüngere Balalaika in Gitarrenstimmung. Bei den Gusli kann dem harmonischen Ablauf zusätzlich noch ein Bordun unterlegt werden. Im Falle der Balalaika sind in geringem Umfang Möglichkeiten zur Melodiebildung gegeben. Einige Musiker bevorzugen (etwa in den e-Moll-Versionen der *Sumeckaja*) Zweiklänge, die durch Unisono zweier Saiten erreicht werden, wobei der Anschlag aller drei Saiten beibehalten werden kann.

Es muß betont werden, daß diese Stile nicht, oder im Falle der Balalaika nur sehr bedingt, mit einer jüngeren Übernahme westeuropäischer Praktiken in Verbindung gebracht werden können. Der Wirkungsbereich des akkordischen Stils ist ungleich weiter als die relativ unbedeutenden akkordisch-homophonen Formen, die sich im wesentlichen auf neuere Lied- und Tanzmelodien beschränken. Dagegen weisen fast alle von unseren Gewährsleuten als alt angesehenen Formen (mit Ausnahme der *Kamarinskaja* und einiger von der *častuška* beeinflussten Kurzlieder zum „Russischen“) ein polyphon-asynchrones Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart auf. Auch die *Sumeckaja* als synchroner Formtyp kann nicht ohne weiteres als akkordisch-homophon angesehen werden, da auch ein weitestgehend akkordisch angelegter Balalaikapart immer noch einen größeren Eigenwert besitzt und häufig auch rein solistisch vorgetragen werden kann.

Die Baß-Akkord-Begleitung auf der Harmonika kann ebenfalls nicht als Beleg für ein ausgeprägtes akkordisch-homophones Denken gelten. Sie kommt zwar in einigen Instrumentalformen häufig vor, verschmilzt jedoch zu sehr mit dem Gesamtklang, um als eigenständiger Part wahrgenommen zu werden. Gerade in den älteren Formen der Gattung *pod pesni* wird ja auch häufig weitgehend oder ganz auf den Gebrauch der Begleitakkorde verzichtet, so daß ihre kognitive Verankerung in der Tradition nicht zu hoch bewertet werden sollte. Anders stellt sich die Situation in den Instru-

mentalsembles jüngerer Ursprungs dar, in denen dann auch die insgesamt eher seltene Gitarre zum Tragen kommt, die das Prinzip Baß-Akkord deutlicher hervortreten läßt. Auch die Balalaika in Gitarrenstimmung wirkt hier eher wie ein Begleitinstrument.

IV. 6.2 Instrumental-vokale Mehrstimmigkeit

Die instrumental-vokale Mehrstimmigkeit ist durch die dominierende Stellung des Instrumentalspiels gekennzeichnet, zu dem ein meist asynchroner Gesangspart hinzutreten kann, jedoch nicht muß. Auch in synchronen Formen, also dann, wenn die Parts sich (mehr oder weniger abstrakt) auf ein gemeinsames Grundmuster beziehen lassen, können diese insofern ein hierarchisches Verhältnis aufweisen, als die Melodiebildung sich vorrangig im Instrumentalpart vollzieht. Die Unterscheidung zwischen instrumental-vokalen und vokal-instrumentalen Typen der Mehrstimmigkeit kann bei synchronen Formen jedoch längst nicht immer eindeutig getroffen werden.

IV. 6.2.1 Polyphonie

IV. 6.2.2.1 Synchrone Polyphonie

Ein polyphones Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart im oben beschriebenen Sinne können wir in einigen Versionen der *Sumeckaja* finden, insbesondere in solchen, bei denen das zugrunde liegende Schema nur sehr entfernt anklingt. In den angeführten Beispielen singt jeweils der Musiker selbst, weswegen die Koordinationsleistung besondere Beachtung verdient. Gleichzeitig kann es als sicher gelten, daß das Verhältnis der Parts nicht der Improvisation, sondern einem bewußt ausgearbeiteten Formkonzept entspringt.

Aleksej Leonov unterlegt seinem rezitativischen Gesang eine sich über zwei Perioden erstreckende kontrastierende Bogenbewegung des Balalaikaparts (№ 137). Auch in seinem *Skobarja (Pod draku, №138)*, der demselben Formtyp zugerechnet werden kann, fällt die Unabhängigkeit von Rezitativ und Instrumentalpart auf. Der Tal'jankaspieler Ivan Jakovlev (№ 119) stellt der deszendente Gesangszeile jeweils um die Hälfte kürzere

Instrumentalmotive mit ebenfalls deszendendem Verlauf gegenüber. So ergibt sich ein besonderer Kontrast aus den häufigen tonalen Ruhepunkten im Instrumentalpart, die meist zweimal in jedem Durchgang des (abstrakten) viertaktigen Grundschemas angespielt werden, während der Gesang immer erst am Ende der Langzeilen in einer schweren Schlußwendung ausklingt.

IV. 6.2.2.2 Asynchrone Polyphonie

Ein asynchron-polyphones Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart ist, wie bereits mehrfach erwähnt, für die meisten älteren Formen des skobari-schen Repertoires charakteristisch. Die Asynchronizität zeigt sich vor allem in einem zeitlich versetzten Einsatz der Parts sowie in einem Nicht-Zusammenfallen der Schlußwendungen. Die eigenständige Bedeutung dieser Form der instrumental-vokalen Polyphonie für die russische Volksmusik hat vor bald einem halben Jahrhundert der Komponist und Sammler Boris Smirnov in einem seither unbeachteten Beitrag hervorgehoben:

Die Aufrechterhaltung zeitlich versetzter Zäsuren (und teilweise auch der Kulminationspunkte) in Singstimme und Begleitung auf der Länge des ganzen Werks verstärkt den Eindruck des Aussingens (*raspeva*)¹ – einer charakteristischen Eigenheit der russischen Musik. Und dies bildet die natürliche Grundlage für die Entwicklung einer liedmäßig-instrumentalen Polyphonie, die sich prinzipiell von der Nebenstimmenpolyphonie [*podgolosočnaja polifonija*] des liedmäßig-chorischen Typs unterscheidet (Smirnov 1959b: 94f.).

Erst Jurij Bojko (1982, 1985, 1993) hat sich am Beispiel der *Spasovskaja* aus dem Zwischenstromgebiet von Volchov und Sjas' eingehend mit der instrumental-vokalen Asynchronizität befaßt, ohne hierbei den Begriff der Polyphonie zu verwenden. In seiner unveröffentlichten Dissertation (1982: 124) verweist er auch auf Parallelen zu der instrumental-vokalen Form *Bologovka* aus dem Süden des Gebiets von Pskov (Kreis Loknja).

¹ Der der russischen Kirchenmusik entstammende Terminus *raspev* läßt sich hier nur schwer übersetzen.

Am stärksten ist die asynchrone Form der Polyphonie in der Gattung *pod pesni* ausgeprägt. In Formen wie *Porchovskaja* oder *Gorbatogo* gründet sich der Kontrast der Parts schon darauf, daß das instrumentale Grundmuster kein vokales Pendant kennt. Die relative Unabhängigkeit von Instrumentalspiel und Gesang äußert sich nicht nur in dem versetzten Einsatz, sondern auch in den unterschiedlichen melisch-rhythmischen Verlaufsformen. Besonders klar tritt dies in den Viertelbewegungen des Frauengesangs zutage, denen die feingliedrige Motivik des Instrumentalparts unterlegt wird.

Auf markante Weise kontrastieren aber auch die kurzatmigeren, meist durch Pausen unterbrochenen Männerstrophen mit dem Instrumentalpart. Nirgendwo sonst ist die rezitativisch-deklamatorische Tongebung so wenig an melische oder harmonische Modelle gebunden wie in den asynchronen Formen. Wenn in der *Sumeckaja* rezitativische Passagen des synchron verlaufenden Vokalparts sich immer wieder harmonisch in die gemeinsame Schlußwendung einfinden, wenn der (teilsynchrone) Männergesang der *Novorževskaja* noch weit mehr auf einen geordneten harmonischen Ablauf Rücksicht nimmt, so wird hierin die regulierende Funktion des Instrumentalparts wirksam. In den asynchronen Formen dagegen kann die melische Prägnanz des Gesangs viel weiter zurücktreten. Auch der Instrumentalpart kann sich vor dem Hintergrund dieses Sprechgesangs auf eine klangliche Stütze durch angedeutete Wechselharmonien ohne eigentliche Melodie beschränken. Dies gilt nicht nur für solche Fälle, in denen der Musiker seinen eigenen Gesang begleitet und daher die Melodiebildung aus Gründen der vortragstechnischen Koordination begrenzen muß wie Egorov in № 66 und 67. Für die *Milaška* der Smirnovs (№ 74) können die melisch wenig beweglichen Instrumentalpassagen als integraler Bestandteil gelten, zumal sie auch in der Soloversion Tamara Smirnovas (№ 73) vorkommen. Der rezitativische Gesang – mit ausgedehnten Pendelbewegungen in der Sekunde – vor dem Hintergrund der äußerst sparsamen instrumentalen Begleitung erinnert in gewisser Weise an die Praxis des epischen Vortrags. Ob hier eine genetische Verbindung besteht, müßte eine eigene Untersuchung zeigen. Zumindest ist eine solche Vermutung nicht von der Hand zu weisen, da für das späte 19., möglicherweise auch für das frühe 20. Jahrhundert, Zeugnisse für einen instrumental begleiteten Epengesang im Pskover Kerngebiet vorliegen.

Der asynchrone Einsatz des Gesangs ist in den aperiodischen sowie in einigen periodischen Formen der Gattung *pod pesni* zumeist recht frei gewählt. Bei den meisten periodischen Formen (eingeschränkt *Porchovskaja*, in stärkerem Maße *Gorbatogo I*) ist der Zeitpunkt des Einsatzes jedoch festgelegt. Vokal- und Instrumentalpart sind so aufeinander abgestimmt, daß sich ein harmonisches Verhältnis der vokalen und instrumentalen Stütztöne häufiger einstellt, als dies bei einem zufälligen Einsatz des Gesangs der Fall wäre. Im Falle *des Gorbatogo I* können die sich aus der Projektion der vokalen Stütztöne ergebenden Harmonien streckenweise mit den auf die jeweiligen Zählzeiten fallenden instrumentalen Akkorden korrelieren. Besonders markant ist das Zusammentreffen des vokalen Schlußtons des Gesangs mit der „subdominantischen“ ersten Zählzeit der Instrumentalperiode bei diesem Formtyp, das auch für asynchrone Formen außerhalb unseres Forschungsgebiets charakteristisch ist.¹

Als asynchron können die meisten der Kurzlieder aufgefaßt werden, die zu dem „Russischen“ gesungen werden. Zumindest gilt dies für solche charakteristischen *pljasovye pripevki*, die nicht dem Versmaß der *častuška* (15+15) entsprechen. Auch hier weist der zeitliche Einsatz des Gesangsparts deutliche Regelmäßigkeiten auf.

IV. 6.2.3 Vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit

Als vokal-instrumental werden solche Formen der Mehrstimmigkeit bezeichnet, in denen der Instrumentalpart relativ klar als Pendant des Gesangs zu erkennen ist. Einige Formtypen (*Sumeckaja*, *Russkogo*) können sowohl vokal-instrumentale wie auch instrumental-vokale Prägung aufweisen. Zu den vokal-instrumentalen Mehrstimmigkeitsformen, die in hohem Maße

¹ Dies gilt etwa für die dem Umkreis von Porchov entstammenden Formen der *Porchovskaja*, für den *Skobarja* der südöstlichen Landkreise Velikie Luki, Kunja und Usvjaty (Razumovskaja 1998: № 154f., 166–68; Morgenstern 1995: № 27, S. 221ff.). Vermutlich stammen auch die beiden Ensembleversionen des *Skobarja* bei Mechnecov (1987b) aus den südlichen Landkreisen. Ähnlich strukturiert ist eine instrumental-vokale synchrone Form mit dem harmonischen Schema $2/4 \mid G D \mid G C \mid$, die ich im Sommer 1998 in Novgorod von einem Harmonikaspieler aus dem Kreis Kotlas im Gebiet Archangel'sk hörte und bei der ebenfalls auf den Schlußakkord C-Dur der vokale Schlußton g¹ fiel.

instrumentenspezifisch sind, gehören die Heterophonie, seltener auch homophone Stile. Auch eine mehr oder weniger spontane Verbindung unterschiedlicher Melodieverläufe auf der Grundlage eines harmonischen Schemas sind möglich; diese Fälle können hier jedoch, wie bereits dargelegt, nicht adäquat behandelt werden.

IV. 6.3.1 Heterophonie

Unter Heterophonie wird hier die weitgehende Übereinstimmung zweier oder mehrerer Melodien, zumindest in den Gerüsttönen, verstanden. Sie setzt notwendigerweise ein melodiefähiges Instrument voraus. Wir finden diese Technik der Mehrstimmigkeit vor allem in den *pripevki* neueren Ursprungs.

Ein Beispiel für eine bewußte heterophone Gestaltung ist die *Sirovinka* [*Sumeckaja*] von Nikolaj Grigor'ev, von der zwei Gesangsversionen vorliegen. Der Musiker verwendet zwei tonräumlich differenzierte Melodiemodelle, deren Auswahl weitestgehend vom Melodieverlauf des Gesangs abhängt. Der Vergleich seiner eigenen Gesangsversion (№ 115) mit der von Ekaterina Kalistratova gesungenen (№ 116) zeigt die weitgehend heterophone Orientierung des Instrumentalparts am Gesang. Auch Balalaikaversionen der *Sumeckaja* (Aleksandrov, № 134; Jakovlev, № 136, 142) können über weite Strecken heterophone Züge aufweisen, ebenso wie die *Kolotuška* (№ 147) sowie die hier nur am Rande behandelten überregionalen Formen der *častuška* (*Stradanija* und *Cyganočka*).

IV. 6.3.2 Akkordisch-homophoner Stil

Der Begriff des akkordisch-homophonen Stils ist nur sehr eingeschränkt auf das Zusammenwirken von Gesang und Instrumentalspiel in der Musiktradition der Skobari anwendbar. Im Sinne einer untergeordneten Begleitung kommt er vor allem in den hier nur kurz erwähnten überregionalen Liedern neueren Ursprungs zur Geltung, wenn diese zur Gitarre oder zur Balalaika in Gitarrenstimmung gesungen werden (für das Harmonikaspiel ist eine durchweg akkordische Faktur gänzlich untypisch). Akkordisch-homophone Züge weist – neben dem Baßpart der Harmonika in neueren Stücken – teilweise die Balalaikabegleitung des „Russischen“ auf, jedoch

nur bei synchron vorgetragenen Kurzliedern nach dem Muster der *častuška*. Im Falle der *Sumeckaja* kann auch bei weitestgehend akkordischer Technik, wie etwa in № 129, eine relative Eigenständigkeit des Instrumentalparts durch das von der Gesangsbegleitung verschiedene zweistufige Zwischenspiel gewahrt bleiben.

IV. 7 Harmonik

Eine harmonische Dimension ist den allermeisten Formen der skobarischen Instrumentalmusik eigen. Mit wenigen Ausnahmen (etwa der *Dolgaja* aus Slavkoviči) kann den jeweiligen Formtypen ein harmonisches Modell zugrunde gelegt werden, das sich (in akkordischer Faktur oder im Baßpart der Harmonika) real äußern kann oder auf das die wichtigsten Stütztöne einer einstimmigen Melodie bezogen werden können. Neben relativ konstanten melischen Strukturen – etwa die charakteristischen deszendenten Eingangssphrasen – ist es über weite Strecken auch die harmonische Bewegung, die den Formverlauf bestimmt und die Wiedererkennbarkeit des Formtyps gewährleistet.

Die gebräuchlichsten Harmonien, wie sie vor allem in der akkordischen Struktur der Balalaikastücke mit Gitarrenstimmung oder als Begleitakkorde beim Harmonikaspiel deutlich hervortreten, sind (ausgehend von einem Grundton g^1) der Hauptakkord G-Dur (G-Dur₇), der sekundverwandte Nebenakkord a-Moll und die Subdominante C-Dur, seltener die Dominante D-Dur (D-Dur₇). Bei zweistimmiger Faktur können die Grundtöne dieser Akkorde die Unterstimme bilden. Im Falle der *Novorževskaja* kommt noch F-Dur hinzu, das als Subdominante zu dem in C-Dur verlaufenden A-Teil gesehen werden kann. Bei der *Sumeckaja* werden ebenfalls die drei erstgenannten Harmonien verwendet, wobei das Zentrum sich auf a-Moll verlagert, dem Subtonika G-Dur und Tonika-Parallele gegenüberstehen. Die Dominantfunktion bleibt im wesentlichen auf die *Porchovskaja*, den „Russischen“ und einige neuere Formen der *častuška* beschränkt.

Das auffälligste Ereignis des harmonischen Verlaufs ist der Wechsel zwischen dem Hauptakkord (oder – je nach Faktur – seiner Einzeltöne), als einem tonal-harmonischen Zentrum, und einem Gegenpol in Form eines Nebenakkords – oder seiner Einzeltöne. In den Dur-Tonalitäten ist die harmonische Funktion des Hauptakkords weitestgehend unverändert (nur sehr selten wird anstelle von G-Dur die Dur-Parallele E-Dur gespielt), in der

(äolischen) *Sumeckaja* kann dagegen zum Hauptakkord a-Moll häufig auch dessen Parallele C-Dur hinzutreten. Grundsätzlich gilt, daß eine harmonische Bewegung immer nur zwischen dem zentralen Hauptakkord (oder seiner Parallele) und einem peripheren Nebenakkord stattfindet, niemals folgen dagegen unterschiedliche Vertreter von Zentrum und Peripherie aufeinander.

Die Untersuchungen zum Baßpart der Harmonika sowie zur Balalaika mit Gitarrenstimmung haben eine starke Streuung der Nebenakkorde ergeben. Nehmen wir die analogen ersten fünf Zählzeiten beider Formtypen des *Gorbatogo* sowie der *Porchovskaja*, so sehen wir, daß die harmonische Funktion des Nebenakkords auf I durch C-Dur, a-Moll oder F-Dur realisiert werden kann; in Zählzeit III kommt zu diesen noch D-Dur hinzu. Der Nebenakkord kann hier also auf allen diatonischen Stufen der mixolydischen Leiter außer dem tonalen Zentrum, der Terz und der Sexte gebildet werden. Seine hohe Austauschbarkeit zeigt sich nicht nur abstrakt beim Vergleich ähnlicher Formtypen oder innerhalb dieser, sondern häufig auch dann, wenn wir unterschiedliche Versionen ein und desselben Musikers betrachten, mithin auch innerhalb einer aktuellen Realisation.

Sehen wir uns nun – zumindest in groben Zügen – die melische Ausgestaltung der harmonischen Funktionen an, wie sie sich vor allem aus dem Vergleich von Melodie- und Baßpart der Harmonika ergibt. Sie ist in unterschiedlichen Formtypen unterschiedlich gewichtet, im allgemeinen jedoch fallen auf den Hauptakkord die Stütztöne g^1 , h^1 , d^2 und f^2 , selten auch g^2 . Sie sind also durch eine Terzschichtung vom unteren Grundton aus darstellbar, die durch dessen Oberoktave ergänzt wird. Bei einigen Stücken fällt auf das tonale Zentrum ein relativ geringes Gewicht (vgl. *Novorževskaja*, *Gorbatogo I*), auch die Septime ist nicht überall gleich stark vertreten. Der Nebenakkord a-Moll realisiert sich in allen drei Einzeltönen a^1 , c^2 und e^2 , auf C-Dur fällt meistens ein Stütztön c^2 oder e^2 , zuweilen (vor allem beim *Gorbatogo*) auch das akkordfremde a^1 , so gut wie nie jedoch das akkordeigene g^1 (g^2). Wir sehen hieran, daß bei der Koordinierung von Melodie und Begleitung nicht immer akkordeigene Melodietöne bevorzugt werden, obgleich eine solche Tendenz beim Vergleich variabler Bässe mit den entsprechenden melischen Stütztönen (vgl. *Novorževskaja*, S. 202f., *Porchovskaja*, S. 231) sich durchaus abzeichnet. Auf einen Dominantseptakkord im Baß können alle dessen Einzeltöne fallen (von a^1 an aufsteigend).

Auch die meisten der auftretenden Mehrklänge harmonieren mit den verwendeten Akkorden im Baß, zumal sie sich oft aus den in der jeweiligen Zählzeit am häufigsten verwendeten Einzeltönen der Melodie zusammensetzen. Eine Ausnahme stellt der episodisch von den Harmonikaspielern aus Slavkoviči verwendete Dominant-Bordun dar, der Dissonanzen zur harmonischen Bewegung im Baßpart bilden kann.

Die Harmonik des Balalaikaspiels hängt in hohem Maße von der verwendeten Stimmung und von der gewählten Tonart ab. Bei der Gitarrenstimmung tritt die harmonische Bewegung meistens sehr deutlich hervor (außer in den e-Moll-Versionen der *Sumeckaja*), die Unisono-Quartstimmung bietet hingegen die Möglichkeit einer reinen Zweistimmigkeit, oft mit einer im Quartrahmen pendelnden Unterstimme. In akkordisch reicheren Stücken überwiegen (bei einer Stimmung $e^1 - e^1 - a^1$) die vollständigen Dreiklänge E-Dur, ferner auch A-Dur, die in Abhängigkeit von der jeweiligen Tonart (E-Dur mixolydisch, A-Dur ionisch oder hypoionisch, fis-Moll) unterschiedliche harmonische Funktionen erfüllen. Die harmonische Struktur ist also in vielem grifftechnisch bedingt, wobei immer nur Dreiklänge mit leerer e^1 -Saite verwendet werden. Dem entspricht auch der Verzicht auf die Subdominante zur Harmonisierung der IV. Stufe in A-Dur, die durch die Dominante mit entsprechend starker Position der Septime ersetzt wird.

Insgesamt liegt der skobarischen Instrumentalpraxis also eine ausgeprägte Harmonik zugrunde, die jedoch nicht so sehr – wie die westeuropäische Musik – auf Quint-Quartbeziehungen aufbaut, sondern mehr auf den drei Stufen G-Dur, a-Moll und C-Dur, wobei die letztgenannten häufig austauschbar sind. Besonderes Gewicht liegt auf der Sekundbewegung zwischen G-Dur und a-Moll. Die Grundtöne der drei Harmonien können auch als Unterstimme im Quartrahmen auftreten. Aufgrund des dominierenden Prinzips von stabilem Hauptakkord und variablen Nebenakkorden können wir von einer *binären Funktionsharmonik* sprechen.

Die Dominantfunktion beschränkt sich hauptsächlich auf die Formtypen mit ionischer oder hypoionischer Tonalität (*Russkogo*, *Rešeticha*, teilweise auch *Porchovskaja*). Sie ist in hohem Maße an deren Leittonspannung gebunden. Wenn im A-Teil der *Novorževskaja*, der in C-Dur verläuft, der Baß G auftritt, so ist die harmonische Funktion als Dominante durch das weitestgehende Fehlen des Leittons h^1 , bei Harmonikastücken auch durch den Verzicht auf die Akkordtasten, stark eingeschränkt. In den für die skobari-

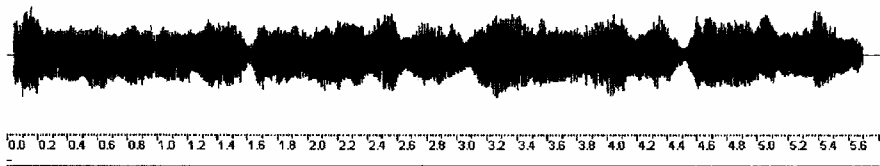
Einige Charakterzüge der beschriebenen dreistufigen Harmonik (G-Dur, a-Moll und C-Dur) lassen sich nach orientierender Einschätzung auch auf Instrumentaltraditionen im Gebiet Novgorod übertragen, wo die Funktion der Dominante möglicherweise noch schwächer ausgeprägt ist. Im Grenzgebiet zu Weißrußland dagegen sowie nach Norden hin im Kreis Gdov und im Petersburger Gebiet scheint die auf Quart-Quintbeziehungen aufbauende Harmonik zu überwiegen. Von den möglichen historischen Wurzeln der in unserem Forschungsgebiet dokumentierten Harmonik wird in den Abschnitten V 2.5 und V 2.7 zu sprechen sein.

IV. 8 Funktionsgebundene Ausdrucksqualitäten

Wie zahlreiche Aussagen von Gewährsleuten belegen, sind eine Reihe von besonderen instrumentalen und vokalen Ausdrucksformen nicht so sehr dem lokalen oder individuellen Stil geschuldet, sondern stehen vor allem mit bestimmten außermusikalischen Situationen in Verbindung. Beim Tanz ist der Zusammenhang zwischen Instrumentalspiel und Bewegungsverlauf, der sich schon im Tempo äußert, in vielem auch für den Außenstehenden greifbar. Darüber hinaus kennt die Tradition jedoch nicht wenige Vortragsarten, deren Semantik und Funktion nur für ihre Träger zu erkennen sind.

Instrumentaler Vortrag

An Leonovs Ausführungen (S. 99) haben wir gesehen, daß beim Tanz (*tanec*) der Bordun als geeigneter Klang für ein expressiveres Tanzverhalten gesehen werden kann, während die Zweistimmigkeit für leichtere Bewegungen steht. Im Kreis Ostrov ist dagegen die Opposition *kruto* ↔ *otlogo* (= „steil“ ↔ *gebremst*, vgl. S. 184) mehrfach belegt, die eine klare Zuordnung zu außermusikalischen Verhaltensmustern aufweist. Während *kruto* die eher neutrale Vortragsform darstellt, die zu verschiedenen Anlässen gewählt wird, signalisiert *otlogo* die ritualisierte Kampfsituation.

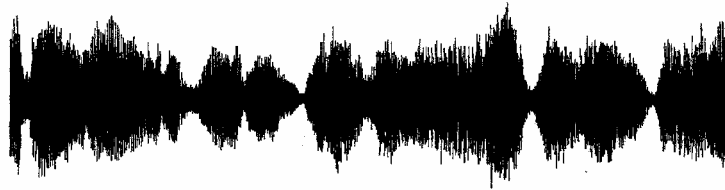


44100 Hz Stereo 5.854 s 0.01/25 to 5.20/25 Zoom 1:325.963 Changed Wave signed 16-bit Tolt: \$761.93

♩ = 112

Notenspiel 34a: *Kolotuška*

Chromka, gespielt von Aleksej Bystrov (1931, Ščerbakovo, Ostr.)



44100 Hz Stereo 5.142 s 0.00/25 to 5.04/25 Zoom 1:222.952 Original Wave signed 16-bit Tolt: \$760.94

♩ = 102

Notenspiel 34b: *Kolotuška pod draku (otlogo)*

Chromka, ders. Musiker

Gebremst wird zunächst das allgemeine Tempo, neben der zweiten Zählzeit des Taktes werden vor allem aber auch die Zeilenschlüsse gedehnt ausgeführt. Für die geraden Zählzeiten kann dies zwar, wie in dem angeführten Beispiel, auch für die neutrale Vortragsart zutreffen, die Dehnung wird jedoch weniger in Dynamik und Zäsurierung hervorgehoben. Das Sonagramm zeigt im Vergleich eine *Kolotuška* in neutraler Ausführung und *pod draku* – „zur Prügelei“, also *otlogo*. In der zweiten Realisation fällt vor allem die stärkere Akzentgebung und Zäsurierung auf. Ihr schwerfälliger, aber spannungsreicher Vortrag betont in besonderer Weise die Viertelastigkeit des Kampftanzes, wie sie insbesondere für den Südwesten unseres Forschungsgebiets charakteristisch ist.

Im Gegensatz hierzu wählt Evgenij Murov aus Slavkoviči für seine entsprechende funktionale Variante der *Sumeckaja (Pod draku)* eine straffere Vortragsform, die gerade in einem leicht beschleunigtem Tempo und einer häufigen Folge von *Détaché* und *Tenuto* in Achtelbewegungen besteht. Nicht zufällig wirken auch die im Kreis Porchov beobachteten Kampftänze mithin weniger schwerfällig, fast (in einem engeren Sinne) tänzerisch, wodurch sie sich an die *pljaska* annähern.

Vokaler Vortrag

Auch die meisten Gesangstechniken mit funktionaler Bindung betreffen die Vortragsgelegenheiten, die durch die Gattungen *pod pesni* und vor allem durch die funktionale Variante *pod draku* abgedeckt werden. Der Terminus *ottjag* (Dehnung) kann einerseits allgemein für die Bezeichnung längerer Notenwerte gebraucht werden (vgl. S. 185), im Kreis Ostrov steht er zudem speziell für die Einfügung von gedehnten Exklamationen in den eher rezitativen Männergesang, was offensichtlich als herausfordernd-aggressive Geste verstanden wird. (Dies ergibt sich vor allem aus verbalen Umschreibungen der Gewährsleute, die sich meistens scheuten, diese Vortragsart auf Nachfrage zu demonstrieren.) Eine ähnliche Semantik scheint jenen glissandoartigen, gurgelnden Lauten eigen zu sein, wie sie zwei Sänger in recht freien Vortragssituationen und jeweils im Kontext mit den expressiv vorgebrachten „Prügel-Texten“ demonstrierten (Ivan Smirnov, *1928, Slavkoviči, Porch., vgl. № 74; Anatolij Nikolaev, *1928, Pideli, Kr., ohne Transkription). Diese Geste ist unzweifelhaft als männliches Imponierverhalten zu verstehen, wohl in ähnlicher Weise wie das von Morozov (1995: 54) erwähnte *chorkan'e*.

Ebenfalls in Verbindung mit dem Gattungskomplex *pod draku* stehen, nach textlichen Belegen sowie nach dem Vortragsverhalten zu urteilen, schwere Glissandobögen am Zeilenende (Ivan Aleksandrov, *1933, Nave-rež'e, Ded., № 17; Vladimir Fedotov, *1930, Laptevo, N-Rž., ohne Transkription), die jedoch – wenngleich schwächer artikuliert – auch in anderen Kontexten vorkommen können. Leonov (*1927, Chudarëvo, Porch.) beschreibt diese Vortragsart als enthemmtes, spezifisch männliches Verhalten im Rahmen der Dorffeste: *Die alten Männer sangen so auf den jarmanki, wenn sie etwas getrunken hatten.*

Sämtliche der hier beschriebenen instrumentalen und vokalen Vortragsarten (mit Ausnahme von Murovs *Sumeckaja / Pod draku*) weisen eine deutliche Tendenz zur *Verfremdung* der gewohnten instrumentalen, sprachlichen und gesanglichen Ausdrucksmittel auf. Einmal gerät der sonst recht gleichmäßige metrische Puls ins Wanken, dann erhebt sich aus dem Rezitativ eine kräftige Exklamation, schließlich wird entweder das Rezitativ oder die geordnete Melodie durch ein übermütiges Glissando förmlich konterkariert. Es scheint, daß solches grotesk anmutende Vortragsverhalten – ebenso wie der mithin betont unästhetische skobarische Kampftanz – als Erfordernis einer ritualisierten Situation zu verstehen ist, in der der alltäglichen Erfahrung gleichsam eine Anti-Welt mit klanglichen Mitteln gegenübergestellt wird.

Ein weiterer gesanglicher Verfremdungseffekt sind die Klage-Intonationen im Vokalpart der *Novorževskaja*, für die jedoch kein außermusikalischer Funktionsbezug festgestellt werden konnte. Ein Zusammenhang mit der ritualisierten Verabschiedung der Rekruten liegt hier nahe, ebenso wie im Falle der *Sirovinka* Ivan Jakovlevs (*1929, Vičikovo, N-Rž., № 119). Zu erwähnen ist ferner auch die ungewöhnliche Erweiterung der Vokalstrophe der *Porchovskaja* – sei es durch Wiederholung des letzten Wortes (Notenbeispiel 35) oder durch an den Vers angefügte Texterweiterungen, was jeweils durch eine markante, sprunghafte Deklamation vorbereitet oder begleitet wird. Der Kontext dieser nur schwach dokumentierten Vortragsform konnte ebenfalls nicht näher untersucht werden, in zwei der zitierten Beispiele wird jedoch eine erotische Thematik (35b) bzw. auch ein obszöner Tabuwortschatz (36) deutlich:

♩ = 98

Ох, я ве - сё - ла - я ро - ди - лась, и ве - сё - ла - я по - мру, на том
 све - те мне сы - гра - ют, ох, я пе - сен - ки спо - ю, спо - ю, спо - ю

♩ = 100

Вот и сло - ма - юсь и сги - ба - юсь я, в ве - рё - во - чку со - бьюсь. Вот к ка -
 кой хо - ро - шей де - во - чке, ох, под ю - боч - ку за - бьюсь, за - бьюсь.

Notenbeispiel 35a, b, *Pod dolevuju* [Porchovskaja],

Сängerin aus Gora, Porch., solistische Vokalimitation nicht transkribiert

♩ = 112

Re - dko be - lo le - ti či bra - til - ki pod o - bla -
 ka (... ..) a ty po -
 ka či me - nja tja t'ë lo pt'ë na chuj ve - dët me - nja

♩ = 128

Notenbeispiel 36, *Dlinnaja* [Porchovskaja],

Anatolij Poljakov (*1924), Rogichino, Porch., Balalaikapart nicht transkribiert, vgl. № 47

Der Gesang ist trotz deutlicher Artikulation ausgesprochen schwer verständlich und läßt gerade noch das Versschema erkennen. Möglicherweise beabsichtigte der Musiker durch das Fehlen eines sinnvollen Textes einen extremen Verfremdungseffekt. Da die Laute nur zum kleinsten Teil irgendwelchen Morphemen des Russischen zugeordnet werden können, sind sie zur Vermeidung von Mißverständnissen in Latiniza angegeben.

IV. 9 Mentale Virtuosität

Der Begriff der Virtuosität nimmt Bezug auf die Schwierigkeiten, die der Musiker im Moment des Vortrags zu überwinden hat. Im engeren Sinne gehört hierzu die durch langjähriges Training erreichte Überwindung der motorischen Trägheit. Als Virtuose wird ein Musiker bezeichnet, dessen Vortrag die spieltechnischen Schwierigkeiten nicht anzumerken sind. Da hiermit längst nicht immer ein ästhetisch anspruchsvolles und ausdrucksstarkes Spiel verbunden sein muß, birgt der Begriff durchaus auch negative Implikationen in sich. Schon Robert Schumann sprach spöttisch von „Virtuosengeklimper“. Allgemein bekannt ist die oft selbstzweckhafte Virtuosität der akademisch geschulten Bajan- und Balalaikaspieler.

Vor dem Hintergrund der spieltechnischen Finessen dieser Musiker – von denen sich mancher bereits rühmt, den „Hummelflug“ von Rimskij-Korsakov in doppeltem Tempo zu spielen – mag die Frage aufkommen, ob im Hinblick auf eine Volksmusiktradition überhaupt von einer nennenswerten Virtuosität die Rede sein kann. Sehr häufig ist schließlich der spezifische Vortragsstil eines Instruments von grifftechnisch einfachen Lösungen bestimmt (vgl. auch Bojko 1986). Ein Chromkaspieler kann schon beim Gebrauch von nur vier bis fünf Spielfingern beachtliche Effekte erzielen. Auf der Balalaika in Gitarrenstimmung kommt man mit zwei bis drei Greif-fingern recht weit; beim Melodiespiel in Unisono-Quartstimmung wird zumeist auf einen Anschlag einzelner Saiten verzichtet, gänzlich fehlen grifftechnisch komplizierte Zusammenklänge. Längere, großräumige Sechzehntelpassagen, ohne die kaum eine konzertante Bearbeitung für Balalaika oder Bajan denkbar ist, kommen in der dörflichen Tradition allenfalls in gemäßigtem Tempo vor. Dort, wo sie sich spieltechnisch schwieriger gestalten, wie auf der Balalaika in Unisono-Quartstimmung, tritt die melische Beweglichkeit zugunsten häufiger Tonwiederholungen zurück. Die Gusli schließlich sind mit minimalem motorischen Aufwand spielbar – die Greif-

hand kommt häufig ganz ohne eine Bewegung der einzelnen Finger aus, die Spielhand kann praktisch keinen falschen Ton treffen, da die jeweils nicht benötigten Saiten abgedämpft sind. Ernsthafte spieltechnische Hürden bergen wohl nur die wechsellönigen Harmonikas, besonders die Tal'janka, die den Einsatz aller Finger mit Ausnahme des durch die Griffschlaufe gebundenen rechten Daumens erfordert. Wir haben gesehen, daß diese Hürden vielfach nur durch ein systematisches Lernen unter kompetenter Anleitung überwunden werden können.

Ungeachtet der allgemeinen Tendenz zur grifftechnischen Ökonomie ist der Pskover Instrumentaltradition der spieltechnisch anspruchsvolle virtuose Vortrag nicht fremd. Dieser ist längst nicht immer dem Einfluß der konzertanten Instrumentalpraxis geschuldet, die sich mitunter im Spiel auf der Chromka bemerkbar macht. Einige herausragende Balalaikaspieler wie Aleksej Leonov, Pavel Matveev oder Tamara Smirnova erbringen die größten spieltechnischen Leistungen gerade in den regionalen und lokalen Instrumentalformen, in denen (auch in den Sechzehntelpassagen) die Stilmerkmale der Konzertbalalaika gänzlich fehlen. Allgemein zeichnet sich die skobarische Balalaikatradition zudem durch ein ungewöhnlich reiches Repertoire an klanglich und rhythmisch differenzierten Anschlagstechniken aus.

Die klangliche Differenzierung der instrumentalen Ausdrucksmittel führt uns zu einem Verständnis von Virtuosität, das diese nicht auf die Grifftechnik beschränkt: Weit mehr als die Beweglichkeit der Spielfinger ist hier die Beweglichkeit des musikalischen Bewußtseins gefordert. Einfallsreichtum, Abwechslung in Melodiebildung und Faktur, jene Überwindung des Schematischen, auf die wir immer wieder stoßen, zeugen von einer besonderen Virtuosität der skobarischen Musiker, die vorrangig als mentale Leistung anzusehen ist. Es scheint, daß die kognitiven Anstrengungen, die für einen ästhetisch zufriedenstellenden Vortrag nötig sind, in den Reflexionen der Musiker einen größeren Raum einnehmen als rein spieltechnische Fragen. Diese Herangehensweise weist eine deutliche Parallele zu den ästhetischen Prinzipien auf, die von Romodin und Romodina zur nordweißrussischen Tanztradition herausgearbeitet wurden:

Interessant sind kritische Bemerkungen hinsichtlich einer mangelnden inneren Vorstellung der Tänzer von der Interpretation: „Er ist ein schlechter Tänzer [*tancor*] – nicht, daß bei ihm die

Beine in die falsche Richtung gingen, er hat einfach keine klare Vorstellung im Kopf [*soobraženie* bezeichnet vor allem eine adäquate, strukturierende Wahrnehmung]“ (Romodin/Romodina 1991: 81).

Die mentale Virtuosität kann sich – auf jeweils unterschiedliche Weise – sowohl im Solovortrag wie auch im Ensemblespiel äußern. Am Beispiel der Balalaika in Unisono-Quartstimmung habe ich bereits an anderer Stelle (Morgenstern 1995: 48f.) auf den ständigen Kontrast in der Faktur (unerwartete harmonische Akzente) sowie auf die eigenwillige Beweglichkeit der Unterstimme hingewiesen, die die ständige Aufmerksamkeit des Musikers fordern. Harmonikaspieler streben häufig ebenso eine kontrastreiche Faktur an – im Diskant, aber gerade auch in der abwechslungsreichen Gestaltung des Baßparts, was teils in einer relativen Selbständigkeit der Unterstimme, häufiger aber auf der klanglichen Ebene (einfallsreiche Kombination von Baß- und Akkordtasten) oder in der differenzierten Artikulation greifbar wird. Als virtuos kann auch jene Polyphonie der Artikulation angesehen werden, bei der auf Diskant- und Baßseite zeitgleich unterschiedliche Artikulationsarten gebraucht werden.

Hohe Anforderungen an das musikalische Können stellt die Beherrschung der instrumental-vokalen asynchronen Polyphonie. Dies gilt besonders dann, wenn der Musiker zu seinem eigenen Spiel singt, zumal wenn er (als Harmonikaspieler) bereits zwei Komponenten des Instrumentalparts zu koordinieren hat. Häufig wirkt in solchen Fällen die instrumentale Melodie eher improvisiert und mithin wenig prägnant. Als besondere kognitive Leistung darf es ebenso gelten, wenn einige, wenige Musiker (Ivan Jakovlev, *1929, Vičikovo, № 119; Nikolaj Grigor’ev, *1924, Ador’e, № 115, beide Kreis Novoržev) bei synchronen Formen in der Lage sind, den Vortrag einer entwickelten, figurenreichen Instrumentalmelodie mit dem eigenen Gesang zu koordinieren.

IV. 10 Zur Ethik des musikalischen Vortrags

Den Begriff der Ethik des musikalischen Vortrags haben erstmals Romodin und Romodina (1991) in dem eben zitierten Beitrag zur nordweißrussischen Tanzmusiktradition gebraucht. Hervorgehoben wird hier die Verpflichtung des Musikers, den Vortrag bis zum Ende des Tanzes durchzuhalten und

ebenso in der Wahl des Tempos auf die physischen Möglichkeiten insbesondere älterer Tänzer Rücksicht zu nehmen.

Auch der allgemeine Ton, die Grundstimmung des Vortrags müssen der außermusikalischen Situation angemessen sein. Bei aller hohen ästhetischen Bewertung, die die Lebendigkeit und Intensität des Instrumentalspiels erfahren können, müssen die Emotionen dennoch in einem maßvollen Verhältnis zum Stilempfinden und vor allem auch zu der augenblicklichen inneren Verfassung der Partner im Ensemble stehen. Ein allzu affektgeladener Vortrag kann durchaus auf Kritik stoßen. Dies gilt natürlich besonders dann, wenn im Überschwang die Koordination der Parts in Mitleidenschaft gezogen wird, wie folgende Bemerkung Aleksandr Egorovs zeigt. Ihr vorausgegangen war ein kurzer Besuch eines leicht alkoholisierten Nachbarn, der offensichtlich auf der (erfolglosen) Suche nach Trinkgefährten dem Klang der Harmonika gefolgt war. Zu Egorovs eher zurückhaltendem Spiel der *Sumeckaja* sang er einige ungestüme *pripevki*, teils mit zotigen Texten. Den falschen Gesangseinsatz mußte der Musiker durch eine entsprechende Verkürzung einer Instrumentalperiode korrigieren.

Hier, der da, siehst du, der ist schon dran, aus der Haut zu fahren; ihm ist es egal, er hört nur einen Ton, und er explodiert schon. (. . .) Aber [es gibt auch] solche, da strebt einer schon danach, daß es zusammenpaßt, daß du es verstehst.

Hier zeigt sich bereits, daß neben den allgemeinen Regeln für das Verhalten in musikalischen Situationen auch Fragen, welche primär die Ästhetik einer gelungenen Darbietung betreffen, eine ethische Bedeutung erlangen. Dies gilt nicht nur metaphorisch (die Balalaikaspielerin, die sich verspielt hat, „lügt“ – ebenso wie die verstimmte Saite, vgl. S. 181), sondern auch ganz unmittelbar: die Terminologie zum Zusammenwirken von Gesang und Instrumentalpart (S. 189f.) hat deutlich gezeigt, mit welchem Ernst die Partner im Ensemble sich der gemeinsamen Verantwortung für das künstlerische Resultat stellen.

V Historisch-genetische Aspekte

V. 1 Methodische Vorbemerkungen

Die Herstellung genetischer Verbindungen zwischen der durch die Feldforschungen dokumentierten Instrumentalmusik der Skobari und älteren Traditionen, also die Rekonstruktion früherer Instrumentalpraktiken, gestaltet sich angesichts der knappen historischen Quellen äußerst schwierig. Eine Ableitung des relativen historischen Alters erhaltener Formen rein nach Kriterien der musikalischen Struktur, wie sie in der europäischen Liedforschung seinerzeit häufig versucht wurde, würde schnell ins Spekulative führen. Auch die Textanalyse bringt uns kaum weiter, da die untersuchten Formtypen in den allerseltensten Fällen an feste Texte gebunden sind. Der teils vorhandene rituelle Kontext weist keine allzu deutlichen Korrelationen zu den formalen Gestaltungsprinzipien (schon gar nicht im gesamtlawischen Kontext) auf – anders als bei den Liedern des Jahresbrauchtums, deren eingehende vergleichende Untersuchung es Izalij Zemcovskij (1975) erlaubte, Rückschlüsse auf die Geschichte dieser Gattungen zu ziehen.

Am aussichtsreichsten für die Erforschung der russischen instrumentalen Volksmusik in historischer Perspektive scheinen zum gegenwärtigen Zeitpunkt stilgeschichtliche Fragestellungen, die nicht weiter als in das 19. Jahrhundert zurückreichen. Gleichwohl können für die Instrumentaltradition der Skobari auch einige Überlegungen zur Geschichte des Repertoires angestellt werden, die in fernere Zeiten führen. Die Aktualität der stilgeschichtlichen Fragestellungen verdankt sich dem Umstand, daß die heute überwiegenden Instrumente (Harmonika, Balalaika mit Gitarrenstimmung) nicht wesentlich älter als 150 bzw. 100 Jahre sein dürften. Die Suche nach den Wurzeln dieser Instrumentalstile führt uns also zunächst in überschaubare geschichtliche Zeiträume.

Eine genetische Verbindung zwischen zwei Instrumentalstilen, die einer bestimmten ethnischen Gruppe oder einem bestimmten Territorium eigen sind, ist meines Erachtens in dem Maße als wahrscheinlich anzusehen, in

dem Analogien zwischen den jeweiligen Instrumenten in folgenden Bereichen auftreten:

1. auf der Ebene der musikalischen Struktur: Ähnlichkeit in den bevorzugten Spieltechniken und den stilistischen Parametern (Melodik, Mehrstimmigkeit, Harmonik) bei beiden Instrumenten, besonders dann, wenn für das jüngere Instrument unter einer größeren Zahl von Möglichkeiten diejenigen bevorzugt werden, die für das ältere Instrument charakteristisch sind;
2. auf der funktionalen Ebene: analoge Funktionsbereiche beider Instrumente, ggf. auch ihre Austauschbarkeit im Ensemble;
3. auf der Ebene der individuellen Biographie der Musiker: spätere Aufnahme des jüngeren Instruments in das Instrumentarium eines Musikers oder auch weitgehender Austausch des älteren Instruments gegen das jüngere;
4. auf der Ebene der Volksterminologie: Übertragung der Bezeichnung des älteren Instruments (oder seiner Bestandteile) auf das jüngere;
5. auf der wahrnehmungspsychologischen Ebene: Nähe der beiden Instrumente in den Vorstellungen der Traditionsträger, Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Klangideal.

Es muß einleuchten, daß in allen Fragen, die das stilgeschichtliche Beziehungsgeflecht betreffen, immer nur Teillösungen erreicht werden können. Dies verdankt sich dem „polygenetischen Charakter aller Erscheinungsformen der Folklore“ (Zemcovskij 1987a: 125f.).

V. 2 Zu den Wurzeln der Instrumentaltradition von Pskov (Hypothesen)

Trotz der ungünstigen Quellsituation können zu einzelnen Fragen der Repertoiregeschichte schon jetzt Vermutungen angestellt werden, zu einigen stilgeschichtlichen Bezügen sind vorsichtige Hypothesen möglich. Im ganzen sind die folgenden Überlegungen jedoch eher als Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen zu verstehen.

V. 2.1 Das Nachwirken der altrussischen Spielmannstradition

Wie Russel Zguta in ihrer Monographie „Russian Minstrels“ (1978: 24–43) herausgestellt hat, wurden nach dem Niedergang und Fall Kievs ab dem späten 13. / frühen 14. Jahrhundert Novgorod und Pskov zu den neuen Zentren der Skomorochenkunst in Rußland. Quellen aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhundert belegen den hohen wirtschaftlichen Status einiger der Spielleute.¹ Auch die aus dem 13. Jahrhundert fragmentarisch erhaltenen Streichlauten vom Rebec-Typus entstammen einem wohlhabenden Haus, was freilich noch kein Hinweis auf ihren Besitzer als einen Berufsmusiker ist. Aufschlußreich im Hinblick auf die soziale Stellung des Musikers sind dagegen Tönnies Fennes Erwähnungen von Musikerberufen in dem Abschnitt „Von allerlei handwerkenn“ (1607: 54 [Hammerich/Jakobson 1970: 37]), zumal dieser Autor, wie die meisten Reiseschriftsteller jener Zeit, gerade keine ethnographische Beschreibung der Lebensverhältnisse der unteren Volksschichten im Sinn hatte. Die Belege sprechen für ein entwickeltes städtisches Musikleben in der Zeit kurz vor dem Verbot der Skomorochenkunst durch Aleksej Michajlovič im Jahre 1648. Fennes Wörterbuch nennt im einzelnen die nachstehend aufgeführten Musiker- und Skomorochenberufe. Auffallend ist hierbei die Verbindung des Skomorochennamens nicht mit dem Musiker, sondern mit dem Bärenführer.

¹ Bei Sebež besaß ein Skomoroch einen Hof und erwarb zusätzlich ein kleines Stück Land (Nečaev, V.: „Pskov i ego prigorody“, Buch 1, in: Sbornik moskovskago archiva ministerstva justicii, Bd. 5, Moskva, 1913: 431, nach Zguta 1978: 38), ein anderer kaufte in Pskov ein Bootsgeschäft (Nečaev 1913: 19, nach Zguta 1978: 39), ein weiterer ein öffentliches Badehaus (Nečaev 1913: 11, nach Zguta 1978: 39). Der Spielmann als erfolgreicher Privatunternehmer paßt nicht in das in einigen sowjetischen Publikationen verbreitete sozialromantische Bild. Man hätte die Skomorochen, denen man wegen ihres Konfliktes mit der Geistlichkeit (dessen Ausmaß mittlerweile relativiert werden konnte, s. Košelev 1990) alle Sympathien entgegenbrachte, gerne auch in sozialer Hinsicht vornehmlich in der Nähe der breiten Massen angesiedelt oder sie gar als Opponenten der bestehenden Ordnung gesehen (hierzu kritisch: Košelev 1994a: 21). Vertkov bezeichnet sie als Initiatoren der Revolte (1975: 119), noch Banin (1997: 9) schreibt, daß „die fahrenden Skomorochen (. . .) das Volk nicht selten zum Aufruhr gegen die staatliche Ordnung anstiften.“ Belege hierfür fehlen gleichwohl in beiden Arbeiten. Allgemein zu Skomorochen und Skomorochenberuf s. auch Košelev 1994b.

igrec	spelmahn	dudnik	flöyter
bubenik	Trummensleger	domernik ¹	luttensleger
trubnik	trummeter	gusel'nik	harpensleger
smyčnik	gigeler	skomoroči	bahrentreckers

Hinweise auf die Skomorochenkultur liefern zahlreiche Ortsbezeichnungen im Gebiet von Pskov (s. Anhang VI. 2). Insgesamt 45 Namen heute existierender Ortschaften verweisen auf Musikinstrumente oder andere vermutliche Tätigkeitsfelder der Skomorochen, darunter leiten sich 16 von Berufsbezeichnungen ab oder zumindest von *nomina agentis*. Vier Orte tragen die Bezeichnung *Skomorochovo*. Auffällig ist, daß ein Großteil der betreffenden Orte sich wenn nicht unmittelbar in der Nähe der größeren Zentren, so doch zumindest in verkehrsgünstiger Lage befindet – an Flußläufen oder in der Nähe zu anderen alten Verkehrswegen. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich bei einigen dieser Orte um ehemalige Spielmannssiedlungen handelt. Freilich würde eine angemessene Behandlung dieser Frage ein eingehendes Studium der älteren kartographischen und textlichen Quellen, ebenso wie der mündlichen Überlieferung erfordern.

Über das Repertoire der Skomorochen ist wenig bekannt. In seiner Monographie über die Skomorochen schließt Famincyn (1889 [1995]) jedoch aus dem Umstand, daß einige Gestalten des Heldenepos (Dobrynja Nikitič, Stavr Godinovič, Solovej Budimirovič, Sadko) selbst als Musiker auftreten, daß das Epos zum festen Bestandteil des Skomorochenrepertoires gehörte.² Tatsächlich ist es wenig wahrscheinlich, daß die russischen Fürstenhöfe, die in den Bylinen immer wieder als Vortragsort genannt sind, seit der Kie-

¹ Die zuweilen in Verbindung mit den Skomorochen erwähnte Domra ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen mandolinenähnlichen Orchesterinstrument, das von Andreev auf Grundlage einer Balalaika mit ovalem Korpus konstruiert wurde. Die altrussische Domra war vermutlich eine Kurzhalslaute und ist ungeachtet ihres Namens nicht mit den Langhalslauten der Turkvölker (*dombra, dumbra*) verwandt (Jakovlev 1993).

² Besonders aufschlußreich ist die Episode einer von Rybnikov aufgezeichneten Byline, in der Dobrynja Nikitič die Gestalt eines Skomorochen annimmt und für sein Spiel, das detailreich geschildert wird, von Fürst Vladimir höchstes Lob empfängt. Zweifellos haben wir es hier mit einer „Selbstdarstellung des fahrenden Sängers“ (Karbusicky 1980: 188) zu tun.

ver Epoche Spielleute unterhielten, ohne daß diese das für die Repräsentation des Herrschers so bedeutsame epische Repertoire berücksichtigt hätten. Famincyn (1889 [1995: 28–30., 62–64]) unterscheidet zwischen dem „Großen Spiel“ (*igra velikaja*), dem er neben den epischen Stoffen auch Lieder über historische Ereignisse zuordnet, und dem „Lustigen Spiel“, der Tanzmusik (*vesělaja igra, pljasovaja igra*). Die von Famincyn genannten Quellen reichen zwar nicht zur Begründung einer solchen terminologischen Unterscheidung aus, die genannten Bereiche des Repertoires dürfen jedoch mit dem Skomorochentum in enger Verbindung stehen.

Die Zugehörigkeit der humoristischen *škomorošiny*¹, insbesondere der oft als Kurzlieder auftretenden grotesken *nebylicy*, zum Repertoire der Skomorochen wurde von der russischen Forschung spätestens seit Findejzen (1928: 161–170) häufig nahegelegt, ist jedoch nicht zweifelsfrei erwiesen (Ivleva 1972: 116). In jedem Fall könnte eine textkundliche Untersuchung der *nebylicy*, die vereinzelt im instrumental-vokalen Repertoire auch der Skobari² auftreten, bei einer Rekonstruktion des Skomorochenrepertoires hilfreich sein.

Obleich eine ganze Gruppe von epischen Stoffen (etwa die Byline über den Kaufmann Sadko) dem Alten Novgorod entstammt, sind der Forschung bislang weder aus dem Gebiet von Novgorod noch aus dem von Pskov Aufzeichnungen oder andere Hinweise auf die Existenz von Bylinen bekannt geworden. Unbeachtet blieb jedoch eine ethnographische Skizze der Offiziersgattin S. Krapivina aus dem Jahre 1878. Ihre einfühlsamen und detaillierten Schilderungen enthalten unter anderem ein Musikerporträt, das im Hinblick auf die Spielmannstradition in mehrfacher Hinsicht von immenser Bedeutung ist und das hier ausführlicher zitiert werden soll:

Als ich einmal vom Markt zurückkehrte, hörte ich schon von weitem in unserem Hof jemandes laut schallenden Gesang:

¹ Die Gattungsbezeichnung *skomorošina* entstammt nicht der Volksterminologie (vgl. Ivleva 1972: 116, Anm. 30), dagegen wurden die *častuški* zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Gouvernements von Kursk und Tambov als *skomoroš'i pesni* (Skomorochenlieder) bezeichnet (Eleonskaja 1914: VII).

² Evdokija Stepanova (*1926, Sysoevo, Ded.) berichtete von einem gleichaltrigen Dorfnachbarn (Griša), der als Spaßmacher und Sänger bekannt war und der eine *nebylica* zur Melodie der *Novorževskaja (Popolam)* sang.

„Oo – och, po moo-rju,
 Oo – och, po moo-rju,
 Och, po morju,
 Morju sin’-emu,
 Po sin’-emu,
 Po širokomu
 Po sin’-emu,
 Po chval-ynskomu“

zog sich energisch eine kräftige, wenngleich etwas heisere Männerstimme dahin, zu den abgerissenen Akkorden der Balalaika.

– Weißt du nicht, Annuška, wer da so herrlich singt? (. . .)

– Das ist unser Stěpa, Herrin!, entgegnete sie mit einem fröhlichen Lächeln, genauer hinhörend: – Morgen ist ja die Prozession, und er kommt schon seit eh und je zu diesem Tag nach Pskov. Öde wird es ihm im Winter bei sich im Dorf, mit der tauben Frau. Und auch für Brot und Pelz, so wandert er im Frühling in die Stadt für den ganzen Sommer! Hier ist er beliebt bei allen Herrschaften für seine Lieder und seine witzigen Sprüche [*pribautki*], und sogar der Gouverneur selbst bedenkt ihn, wie man sagt, zu großen Festen mit Geld und freundlichen Worten! Wir wissen immer schon, daß zum Frühjahrs-Nikolaustag Stěpa auf jeden Fall hier sein wird.’

(. . .)

Ihn zog es so sehr „nach Väterchen Pskov, wo die Leute mehr verstehen von Liedern und Bylinen“ [Zitat des Musikers] (. . .).

Stěpa war ein großer Meister nicht nur im Singen von echten Volksliedern und rezitativischen Bylinen, sondern er konnte auch erzählen „über das drückende Leid unter Väterchen, unter Ivan, dem Blutdürstigen, dem Gewaltigen [*Groznom*] Zaren, der das rechtgläubige christliche Volk begrub entlang des Flusses, der Velikaja“ (. . .).

Mir zog es einfach das Herz zusammen, als er, mit einem lauten „Och!“, gesenkten Hauptes solche Erzählungen begann, und ihrer waren es viele, mit unterschiedlichen Varianten . . . Er erzählte nicht nur „von der längst vergangenen alten Zeit, was als wahre Geschichte (. . .) von Großvätern und Urgroßvätern überliefert worden ist den guten Menschen zum Vergnügen und zur Lehre“, sondern auch aus der uns näheren Zeit – der Leibeigenschaft . . . (Krapivina 1878: 146).

Nicht wenige Beobachtungen Krapivinas scheinen dem russischen Mittelalter näherzustehen als der Lebenszeit unserer Gewährsleute. Zunächst überrascht die Erwähnung der „rezitativischen Bylinen“,¹ die sowohl die Verfasserin wie offensichtlich auch der Sänger von dem eigentlichen Liedrepertoire unterscheiden. Um welche Stoffe des Heldenepos es sich handelt, bleibt offen, ebenso die Frage, ob der Sänger zur Begleitung seine Balalaika verwendete. Die rezitativische Tongebung mag für eine solche Möglichkeit sprechen. Ungewöhnlich ist auch die außerordentlich hohe Wertschätzung und Aufmerksamkeit, die der blinde Sänger bis in die Spitze der Gesellschaft hinein genießt. Nicht zuletzt überrascht seine Einschätzung, daß die Stadtbewohner *mehr verstehen von Liedern und Bylinen* als die Dorfbevölkerung. Daß Stěpa hier seinem Publikum lediglich ein Kompliment machen wollte, kann ausgeschlossen werden – solche Schmeicheleien würden in keiner Weise zu dem von Krapivina geschilderten aufrichtigen Charakter des Sängers passen. Bedauerlicherweise blieb diese Quelle der zeitgenössischen russischen Forschung unbekannt, die die letzten Epen-sänger ausschließlich in abgelegenen Dörfern Nordrußlands wählte.

In der Struktur des Repertoires (Heldenepos, aber auch komische Versgattungen) sowie in der gesellschaftlichen Anerkennung des Künstlers können wir eine direkte Nachwirkung der Skomorochenkultur vermuten. Sie wäre nur zu verstehen durch die besonders intensiv gepflegte histori-

¹ Einen Hinweis auf den instrumental begleiteten rezitativischen Gesang enthält auch ein von Famincyn (1989 [1995: 29]) zitierter Epentext: *Začal (Dobrynja) v gusli igrat' prigovarivat'* [Und er begann die Gusli zu spielen und dazu zu rezitieren]. Der Vortragsterminus *prigovarivat'* [= <zu etwas sprechen>] kann sich heute auf rezitativische Kurzlieder (*pripevki*) beziehen, wie sie etwa zur *pljaska*-Stücken gesungen werden. Vasil'ev (*1918, Zabor, Bež.) nannte diese Lieder *prigovorki*.

sche Erinnerungskultur der Bewohner von Pskov. Gerade der tragisch empfundene Niedergang der einstmals so stolzen Metropole mußte das noch heute spürbare geschichtliche Identifikationsbedürfnis seiner Bewohner wachhalten, wozu Sänger wie der blinde Stěpa in nicht geringem Maße beitrugen.

Wir sehen also, daß die Schilderungen von Pavel Titov (*1926) aus Sorokino über die fahrenden Bylinensänger, über ihr Ansehen und ihre Bedeutung für das historische Bewußtsein nicht so isoliert dastehen, wie dies zunächst den Anschein hatte. Zwei weitere Gewährsleute bezeugten zudem, in früheren Zeiten ein Lied über Sadko gehört zu haben:

Gespräch mit Marina Ivanovna Orlova (*1924, Stariki, Ded.), dem ein nicht allzu deutlicher Hinweis auf Guslispiele mit epischem Repertoire vorausging:

Frage: Erinnern Sie sich nicht doch, welche Lieder über die Recken man zu den Gusli sang?

M. I.: *Ich kann mich nicht erinnern.*

Frage: Über Il'ja Muromec vielleicht?

M. I.: *Ich kann mich nicht erinnern.*

Frage: Über Sadko?

M. I.: *Ich kann mich nicht erinnern.*

Frage: Aber gab es solche alten Lieder . . .

M. I.: *Die gab es, Sadko hat man gesungen. (. . .) Das mit den Recken weiß ich irgendwie nicht mehr, aber Sadko hat man gesungen.*

Ekaterina Afanas'eva aus Dub'e im Kreis Dedoviči, geboren 1931 im Dorf Kamenka desselben Kreises, erklärte auf Nachfrage:

Meine Tante sang das Lied von Sadko. Das haben die alten Frauen gesungen, das war noch unter Nikolaj.

Nicht unmittelbar mit dem Skomorochenrepertoire, wohl aber mit mittelalterlichen Traditionen verbunden sind die rezenten Zeugnisse zu fahrenden Guslisängern mit vornehmlich religiösem Repertoire wie den Heiligen-

viten, die ebenso zu den epischen Gattungen gerechnet werden (Natalija Stepanova, S. 84).

In künftige Forschungen über die Spielmannstradition von Pskov und ihre möglichen Relikte im 20. Jahrhundert wären neben den Guslisängern in jedem Fall auch die berufsmäßigen fahrenden Geigenspieler mit einzu-beziehen – nicht zuletzt, da die Streichinstrumente eine besondere Stellung im Instrumentarium der Skomorochen einnahmen. Es ist sehr zu hoffen, daß kommende Feldforschungen noch einiges über Instrumente, Repertoire und Vortragsstil der skobarischen Wandergeiger ans Licht bringen werden. Eine eingehende Untersuchung verdient schließlich auch der instrumental begleitete rezitativische Männergesang mit seinen möglichen Verbindungen zum Epos.

V. 2.2 Reigentanz und Instrumentalrepertoire

Wir haben gesehen, daß in der Vergangenheit die Reigentänze (*chorovody*) auch der Skobari nicht nur von bestimmten Liedern, sondern mithin auch von Instrumenten begleitet werden konnten. Über dieses Repertoire ist jedoch nur wenig bekannt. Einiges spricht jedoch für eine Verwandtschaft zwischen dem instrumentalen Reigenrepertoire und jenen Instrumentalformen der Gattung *pod pesni*, die zu den Dorffesten, insbesondere zu den Umzügen der Jugend gespielt wurden. Zunächst scheint es, daß die beiden Vortragssituationen (Reigen und Umzug) selbst funktionale Parallelen aufweisen, die eine genetische Verbindung zwischen ihnen nahelegen. Hierfür sprechen gerade solche Zeugnisse, die den Unterschied zwischen den beiden Bräuchen betonen:

Die heutigen Feste [*guljanki*] – sagen die älteren Bauern – sind den alten nicht ähnlich. In der alten Zeit wurden manchmal Reigen geführt, und heute gehen die Burschen vorneweg, hinten die Mädchen, eingehakt. Allen voran ein Bursche mit Harmonika, der sich verrenkt [*krivljaetsja*] und schändliche Lieder singt, und die Mädchen lachen, und so geht es bis Mitternacht. (Faresov 1906: 934)

Hier wird also das uns bekannte Festtagsverhalten der Dorfjugend noch als Neuerung empfunden. Ähnlich die Aussage einer Gewährsfrau (höchst-

wahrscheinlich aus dem Pskover Gebiet), die Kotikova zu den sommerlichen Dorffesten befragte:

„Früher sind wir nicht mit dem Burschen eingehakt die Straße entlang gegangen [*guljali*], sondern wir haben nur im *chorovod* ausgesprochen, wer wen liebt“ (Kotikova/Dobrovol'skij 1959: 31f.).

Wir können Reigen und Umzug als historisch unterschiedliche Vortragssituationen verstehen, denen die grundlegenden Funktionen gemein sind: die Selbstdarstellung der Dorfjugend im öffentlichen Raum und die Annäherung der Geschlechter. Dies zeigen auch die Wandlungen im entsprechenden Sprachgebrauch: Das transitive Verb *chorovodit'*, das uns fast nur noch in Liedtexten begegnet,¹ ist gleichbedeutend mit dem heute gebräuchlichen *guljat' s kem-libo* (wörtl.: <mit jemandem spazierengehen>). Beides bedeutet ein engeres, auch intimes Verhältnis – durch Bezug auf die öffentlich sichtbaren und brauchmäßig geregelten Formen. Schließlich wird in der Forschung der Begriff *chorovod* häufig auch allgemein auf Umzüge ohne tänzerischen Charakter angewandt, die sich dann vor allem durch die häufigere gesangliche Gestaltung von den uns bekannten Bräuchen der Skobari unterscheiden.

Den funktionalen Parallelen zwischen den beschriebenen Vortragssituationen entsprechen einige Berührungspunkte im Repertoire. So verglich Antonina Ivanova (*1914, Klimovo, Porsch.) die Musik zum *chorovod* mit der zu den Umzügen (*wie Pod pesni. Aber es ist nicht ganz das gleiche*, vgl. S. 275). Ebenfalls erwähnt wurde die Ähnlichkeit der *Sumeckaja* mit regional und überregional nachgewiesenen Reigenliedern (vgl. S. 277 Anm. 2). Auch textliche Parallelen zwischen den Gattungen treten auf: Die erste der von Evgenija Il'ina (*1933) aus Blanty im Kreis Ostrov gesungene Einzelstrophe des *Gorbatogo* entstammt einer von Fridrich (1936: № 66) in dem gut zehn Kilometer weiter westlich gelegenen Kreis Linovo aufgezeichneten *chorovodnaja igrovaja*, also einem Reigen-Spiellied.

Die Zusammenhänge zwischen der Gattung *pod pesni* und dem Repertoire des Reigentanzes bedürfen sicherlich noch einer eingehenden Erfor-

¹ Zinaida Rybkina (*1930, Slavkoviči, Porsch.) sang zur *Sumeckaja*: *Četyre goda chorovodila takogo duraka* – ungefähr: „Vier Jahre habe ich so einen Dummkopf im Reigen gehabt“ (vgl. auch POS-K: Olakovo, Lok.).

schung, auch in überregionalem Maßstab. Sie stellen ein weiteres Mal die Frage nach der Herkunft und dem historischen Alter der instrumentalkalen Kurzliedformen in der russischen Tradition, die meist immer noch der *častuška* zugerechnet werden, welche ja allgemein als eine Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts betrachtet wird.¹ Es scheint hingegen wenig wahrscheinlich, daß die überregional als alt angesehene Gattung *pod pesni* in so kurzer Zeit eine so stark ausgeprägte Diversität der Formbildung, eine so klare funktionale Bindung und eine so deutliche geographische Differenzierung schon auf kleinstem Raum erlangen konnte. Auch wenn das Moment des ausgeprägten solistischen Gesangs und möglicherweise auch das der Einzelstrophen als Gelegenheitsdichtung in der bekannten Form eine jüngere Entwicklung sein mögen, so spricht doch vieles dafür, daß das instrumentale und vokale Material der Gattung *pod pesni* um einiges tiefer in den jeweiligen regionalen und lokalen Traditionen verwurzelt ist.

V. 2.3 Totenklage und Instrumentalklang

Am Beispiel der *Žalejka* und der Geige haben wir gesehen, wie Instrumente, welche die Möglichkeit einer schwankenden Intonation bieten, zur Imitation der menschlichen Stimme eingesetzt werden. In den drei belegten Fällen sind es Klagelaute, teils mit nachweislich rituellen Hintergrund: Die Imitation des Porchover *Žalejkaspielers* („Wie die alten Frauen weinen“, № 4) ist gerade keine Nachahmung des „gewöhnlichen“ Weinens, sondern ähnelt im Melodieverlauf den rezenten Totenklagen. Ebenfalls im Kreis Porchov bezeugt sind *Žalejka*-Imitationen von Brautklagen, welche bekanntlich mit den Totenklagen verwandt sind. Eine weitere Imitation einer Brautklage wurde von dem *Žalejkaspieler* Vasilij Fëdorov („Vas’ka-Rožok“) aus dem Gebiet Novgorod aufgezeichnet.² Wir kennen Klage-

¹ Schon Eleonskaja hat in ihrer Sammlung (1914: XXII–XXV) überzeugende Argumente für ein höheres Alter der *častuška* als Liedform vorgelegt. Als vergleichsweise neu sieht sie den besonderen Stellenwert dieser Form in der russischen Volksmusik an (1914: XXV).

² Die Aufnahme von Vsevolod Korguzalov befindet sich im Phonogrammarchiv des Instituts für Russische Literatur und Kunst (Puschkin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften (MF 793, № 11).

imitationen zudem aus Erzählungen über den Wandergeiger Ivan aus Belochново.

Die scherzhaft-ironische Imitation von so ernsten Gattungen wie den Klagen ist also kein Einzelfall. Möglicherweise sind diese parodistischen Instrumentalversionen von Klagen als Relikt eines tieferen funktionellen Bezugs zwischen Totenbrauchtum und Instrumentalklang, insbesondere dem Žalejkaspiel, zu verstehen. Hierauf könnte schon die Etymologie des Instruments hindeuten – Inna Nazina verweist in ihrer Abhandlung über die weißrussischen Volksmusikinstrumente darauf, daß die gemeinslawische Wurzel *žal-* Erregen von Mitleid, Trauer und Klage bezeichnet (1979: 91). Nach Angaben von Michail Nikolaev (*1933, Mišino, Porch.), die auf Erzählungen seiner Mutter beruhen, wurden in früheren Zeiten Hirtenmusiker zu Begräbnissen gerufen, wo sie auf der Žalejka die Totenklagen begleiteten: *Man spielte, wenn die Leute klagten*. Ähnliche Zeugnisse sind aus dem an das Pskover Gebiet angrenzende Gebiet von Vitebsk bekannt (Nazina 1979: 104). In einigen Dörfern des Kreises Slancy des Petersburger Gebiets, also nördlich des Kreises Gdov, begleiteten noch in jüngerer Zeit Žalejkaspieler rituelle Hochzeits- und Totenklagen (Macievskij 1977: 84). Vermutlich lag die Aufgabe des Musikers nicht so sehr in einer synchronen Begleitung der Klagen, die beim gemeinsamen Gesangsvortrag ohnehin unter Verzicht auf tonale, rhythmische und textliche Koordination ausgeführt werden konnten, sie schufen eher einen klanglich-emotionalen Hintergrund, der die Beteiligten innerlich enthemmen und zu dem rituell notwendigen Wehklagen stimulieren sollte.

In Nordweißrußland, wo Braut- und andere Hochzeitsklagen mit (asynchroner) instrumentaler Untermalung häufig vorkamen (Tonbeispiele bei Romodin/Romodina 1989; Razumovskaja 1998: № 82, 83, Tonbeispiele: MC 3, Seite a, № 16, 18; speziell zu den Vokalimitationen: Razumovskaja 1996), ist die stimulierende Rolle des Musikers, vor allem des Geigers, besonders klar auszumachen (vgl.: Romodin 1998: 626). Im Gebiet von Archangel'sk (Siniki, Kreis Ust'ja) werden noch heute beim Totengedenken zu Pfingsten an den Gräbern der Verwandten Klagelieder gesungen, die immer von der Harmonika begleitet werden. Sie entsprechen musikalisch dem lokalen Gattungstyp *pod pesni*, gehören also nicht zu den Totenklagen. Auch hier wird die stimulierende Funktion des Instrumentalspiels deutlich. Es hilft, den eigenen Schmerz nach außen zu tragen, was nicht nur ein rituelles Erfordernis ist, sondern gleichzeitig dem trauernden Menschen

eine psychische Erleichterung verschafft. *Man sagte dem Musiker: „Spiel, damit wir leichter heulen können!“* (Izosim Alekseevič Ipatov, *1925, Slobodka, Kreis Siniki, Gebiet Archangel'sk; das Verbum *revet'* kann sich auch auf die heute ausgestorbene rituelle Totenklage beziehen).

Wie tief dieses Bedürfnis nach offen ausgedrückter Trauer und wie wichtig die Unterstützung durch den Musiker hierbei ist, konnte ich bei Feldforschungen 1994 selbst erleben. Eine seit Jahrzehnten in Moskau lebende Frau mittleren Alters, die zum Pfingstfest in ihr Heimatdorf Siniki gekommen war, flehte einen der auf dem Friedhof anwesenden Harmonikaspieler unter Tränen an, am Grab ihrer Mutter zu spielen. Da sie die traditionellen Kurzlieder offenbar nicht beherrschte, glich ihre Klage einem ununterbrochenen Fluß von schmerzlichen Ausrufen, die mit dem Instrumentalspiel in einen intensiven emotionalen Dialog traten. Auch hier manifestiert sich – wie bereits in den Klageliedern – eines der wichtigsten Momente des traditionellen Totenbrauchtums – es sind die mentale Präsenz des Verstorbenen und die besonders starke innere Hinwendung an ihn, die durch die ritualisierte Situation ermöglicht werden.

Man könnte nun folgern, daß die parodistische Imitation von Totenklagen durch die *Žalejka* und der Ernst ihrer ursprünglichen rituellen Funktion nur als zwei historisch aufeinanderfolgende Phänomene zu betrachten seien. Für eine solche strikte Trennung sind indessen Trauer und Tod auf der einen, rituelles Gelächter und ähnliche enthemmte Verhaltensweisen auf der anderen Seite in der russischen Volkstradition viel zu eng miteinander verflochten: „Gelächter auf den Gräbern am Tag der allgemeinen Auferstehung, der Auferstehung der Natur und der Gottheit, bedeutet, daß die Toten nicht gestorben sind“ (Propp 1963: 103). Im Rahmen ein und derselben Brauchtumshandlung, wie beispielsweise bei dem gespielten Begräbnis zur nordweißrussischen Fastnacht, kann „eine Atmosphäre, für die eine Verbindung von [rituellem] Klagen und Gelächter charakteristisch ist“ bestimmend sein (Ivleva/Romodina 1990: 197). Deswegen kann auch die Instrumentalmusik im Totenbrauchtum nicht nur die Klage stimulieren, sondern ebenso mit ihr in eigenartigem Kontrast stehen. Sie kann insbesondere den Übergang zum rituellen Tanz signalisieren, wie dies in den „Hundert Kapiteln“ der Moskauer Reformsynode von 1551 mit Unverständnis, aber dennoch eindrucksvoll beschrieben wird:

Am Pfingstsamstag kommen in Dorf und Gemeinde Männer und Frauen auf den Gräbern zusammen, beweinen die Särge der Verstorbenen mit großem Geschrei; und wenn die Skomorochen anfangen allerlei teuflische Spiele zu spielen [*igry* dürfte die Instrumente bezeichnen], lassen sie vom Weinen ab und beginnen zu springen und zu tanzen und in die Hände zu klatschen und satanische Lieder zu singen (zit. nach: Vertkov 1975: 247).

Ganz ähnliche Pfingstbräuche haben sich im Kreis Ust'ja des Gebiets von Archangel'sk, im Bezirk Minskij, bis in die heutige Zeit erhalten. Nach dem traditionellen Totengedenken an den Gräbern mit rituellen Speisen und Branntwein (*pominki*) wird in der Mitte des Friedhofs oder an dessen Rand zur Begleitung der Harmonika getanzt. An diesem Brauch dürfen nur erfahrene Musiker mittleren oder höheren Alters (über 50 Jahre) teilnehmen. Der Übergang zwischen Wehklagen und Tanz kann sehr schnell gehen: *Es gibt solche alten Frauen, da hat eine gerade noch geweint, wird aufgefordert und geht tanzen* (Evgenija Tonkovskaja, Maloj Bereg).

Aus dem Pskover Gebiet sind vergleichbare Bräuche, die Klage und Tanz miteinander verbinden, nicht bekannt. Auffällig ist jedoch, daß der Porchover Žalejkaspieler unmittelbar an seine Vokalimitation das *pljaska*-Stück *Kamarinskaja* anschließt (vgl. № 4).¹ Es stellt sich hier die Frage, ob nicht die enge Verbindung von Totenklage und Tanzmusik in seinem Repertoire als ein musikalisches Relikt eines solchen rituellen Funktionszusammenhangs anzusehen ist.

Als Feld für weitere Untersuchungen im Zusammenhang mit den Klagegattungen bietet sich das Verhältnis der Rekrutenklagen zu dem überlieferten instrumental-vokalen Repertoire an, in dem diese Thematik häufig anklingt. Bemerkenswert ist hierbei der Umstand, daß wesentliche gesangliche Merkmale der Klagegattungen auch im Männerrepertoire vorkommen. Gewöhnlich sind in der russischen Volksmusik die Klagen eine weibliche Domäne. Allerdings verweist Margarita Mazo in ihrer Studie zur vokalen Artikulation der Klage (1994: 166) auf drei von ihr dokumentierte Männerklagen, von denen eine aus dem Gebiet von Pskov stammt.

¹ Die Tonaufnahme, ein Konzertmitschnitt, zeigt, daß das Petersburger Publikum auf diesen unerwarteten Übergang mit Heiterkeit reagierte. Offen bleibt, ob der Effekt des Komischen auch mit außermusikalischen Mitteln verstärkt wurde.

V. 2.4 Faustkampf und *igra pod draku*

In zahlreichen populären Schriften, aber auch in der Fachliteratur wird die Instrumentalgattung *pod draku* mit der alten Tradition des russischen Faustkampfes (*kulačnyj boj*) in Zusammenhang gebracht, so auch, etwas vorschnell, in meiner Gesamtdarstellung (Morgenstern 1995: 102–105). Die Schilderungen unserer skobarischen Gewährsleute haben jedoch gezeigt, daß deutliche Unterschiede zwischen dem „klassischen“ Faustkampf und der charakteristischen Situation der *igra pod draku* bestehen.¹ Werfen wir daher zunächst einen Blick auf den eigentlichen Faustkampf.

Die Tradition organisierter Faustkämpfe ist eingehend von Boris Gorbunov (1994) untersucht worden.² Der Forscher umreißt zunächst die regional unterschiedlichen jahreszeitlichen Anlässe – Vorweihnachtszeit, Fastnacht, Pfingsten, seltener zu den Heiligenfesten im Sommer (Gorbunov 1994: 121f.) – um dann die wichtigsten Kampfregeln herauszustellen: keinen Zorn auf den Gegner zu hegen, keinen Liegenden oder Verletzten zu schlagen, keine Waffen oder Kampfgeräte zu gebrauchen, nicht von hinten zu schlagen oder mit den Füßen zu treten (Gorbunov, 123). Die verbreitetste Form des Faustkampfes war neben Einzelkämpfen der Kampf *stenka na stenku* („Mauer gegen Mauer“), bei dem sich meistens Vertreter von unterschiedlichen Sippen oder Territorien (Dorf, Viertel etc.) gegenüberstanden. Der Kampf begann immer mit einer „Einstimmungsphase“, in der sich die Mannschaften gegenseitig durch markige Worte, aber auch durch das Singen von Kurzliedern (*častuški, pripevki*) gegenseitig reizten (Gorbunov, 125). Hierauf folgte ein Kampf nach Altersklassen geordnet – zunächst die

¹ Auf die grundsätzlichen Unterschiede zwischen den Kampfbräuchen, auch der Skobari, und der eigentlichen Faustkampftradition machte mich zuerst Dr. Boris Vladimirovič Gorbunov (Rjazan') aufmerksam, der umfangreiche historische und ethnographische Forschungen zu diesem Themenkreis durchgeführt hat.

² Neben dem zitierten Aufsatz existiert eine Monographie Gorbunovs, die mir derzeit nicht vorliegt: *Tradicionnye rukopašnye sostjazanija v narodnoj kul'ture vostočnych slavjan VIV – načala VV vv.* (Traditionelle Faustkämpfe in der Volkskultur der Ostslawen vom 14. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts), Reihe: „Bibliothek Rossijskogo étnografa“, Moskau, Akademie der Wissenschaften, 1997. Eine sorgfältige Darstellung des russischen Faustkampfes hat kürzlich Wolf Dieter Junghanns (2003) vorgelegt. Seine Arbeit enthält auch eine kritische Analyse des russischen Fauskampf-Revivals und seiner ideologischen Implikationen im heutigen sozialen Kontext.

Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen, gleichsam als „Anheizer“, später die etwas Älteren, schließlich in der Hauptphase des Kampfes die heiratsfähigen und die verheirateten Männer. In anderen Fällen begannen der Kampf als Zweikampf der Mannschaftsführer (*vožaki*, *atamany*). Ziel des Faustkampfes war es, die gegnerische Partei vom Kampfplatz zu drängen oder in die Flucht zu schlagen.

Wie andere russische Volkskundler (eingeschränkt auch Propp 1963: 124) zieht Gorbunov (128–130) eine Verbindung des Faustkampfes mit magischen Fruchtbarkeitsbräuchen, aber auch mit dem Totenbrauchtum, wofür er eine Reihe überzeugender Belege anführt. Darüber hinaus sieht er in den Kampfbräuchen auch eine praktische Funktion im Sinne eines quasi vor-militärischen Trainings der Männer für den Kriegsfall.

Der klassische russische Faustkampf, wie er sich in den Ausführungen Gorbunovs darstellt, unterscheidet sich von den weiter oben beschriebenen skobarischen Kampfbräuchen vor allem durch die ungleich strengeren Fairnessgebote, aber auch dadurch, daß er keines äußeren Anlasses bedurfte¹ und nur von gespielter Aggressivität begleitet war – wohingegen auf den *jarmarki* der Skobari die Parteien sich häufig genötigt sahen, einen Anlaß für ein Kräftemessen vorzutauschen. Eine weitere Besonderheit der skobarischen Kampfbräuche liegt in der obligatorischen Einstimmung durch Tanz und Instrumentalmusik.² Als Parallelen können dagegen die Bindung an bestimmte Festtage, eine gewisse Ritualisiertheit des Ablaufs, die Bezeichnung *ataman* für den Anführer, eine allgemeine gesellschaftliche Akzeptanz und Aufmerksamkeit sowie ein hohes Prestige der Sieger gelten.

¹ Junghanns (2003: 75) nennt als erste von zwölf Regeln des russischen Faustkampfes das Fehlen einer aggressiven Haltung gegenüber dem Gegner.

² Freundlicher Weise war Boris Gorbunov bereit, mir in dieser Frage in einem Brief vom 10.10.1997 seine Kenntnisse mitzuteilen. Dem Forscher, der über 2528 schriftliche Quellenbelege zur russischen Faustkampftradition verfügt und 143 Befragungen hierzu durchgeführt hat, war lediglich ein ethnographischer Beleg über die Verwendung von Musikinstrumenten (Harmonikas) vor einem Faustkampf aus dem sibirischen Tomsk bekannt („Korrespondencija. Tomsk“, *Sibir' – Irkutsk*, 1884, № 23, S. 7). Der Historiker Nikolaj Kostomarov (1860: 141) berichtet zudem in einer verallgemeinernden Darstellung des Faustkampfes von der Verwendung von *nakry* (vermutlich Bechertrommeln) und Schellentrommeln (*bubny*). Beide Instrumente fanden in der Militärmusik Verwendung.

Auch einige unserer Gewährsleute, die den russischen Faustkampf wohl eher aus Büchern kennen, unterscheiden klar zwischen diesem und der allgegenwärtigen *draka* auf den Dorffesten: *Faustkämpfe [kulački] gab es bei uns nicht!* (Jakovlev, *1921, Troica, N-Rž.) *Das ist schon etwas anderes, ein spezieller Faustkampf [kulačnyj boj], wenn man aufeinander nicht böse ist* (Leonov, *1927, Chudarëvo, Porch.). Andere kennen – sei es aus Erzählungen der Älteren, sei es aus eigener früher Erinnerung – noch solche Kampfbräuche, die wesentliche Elemente des Faustkampfes mit einschlossen. Hierzu gehört zum einen das Gebot der Waffenlosigkeit, das vielfach erst im Laufe der Zeit gebrochen wurde:

Die alten Männer überprüften die Taschen [der Kämpfer auf verborgene Waffen] (Vladimir Grigor'evič Grigor'ev, *1926, Žgilevo, Porch., nach Erzählungen seiner Großmutter).

Die Alten überwachten die Sache: „Was machst du da, daß du einen Liegenden schlägst?“ (Mironova, *1923, Mišino, Porch.)

Nur mit den Fäusten, und einen Liegenden darf man nicht anrühren. Ich erinnere mich, das war, als ich noch ein kleiner Junge war. (. . .) Das, was die Miliz dann verboten hat, das war schon Prügelei [draka] und kein Faustkampf (Vasilij Michajlov, *1926, Buchary, Porch., geboren im Kreis Novoržev).

Vor dem Krieg hatten sie dann schon Steine dabei – selber hatten sie ja keine Kraft! (Mironova)

Mehrfach wird auch von Halbwüchsigen berichtet, die zunächst in den Kampf geschickt werden:

Voraus schickt man kleine Jungs, dann etwas ältere, dann kommen die alten Männer . . . sie gehen und tanzen dabei [lomajut-sja]. (Danilov, *1918, Jaškovo, Pyt.)

Irgendeinen Kleinen schickt man vor, und er geht und tanzt [lomaetsja]. (Ivanov, *1923, Ljutye Boloty, Porch.)

Alles spricht dafür, daß im Pskover Kerngebiet zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichem Tempo und in unterschiedlichem Maße ein Übergang vom geregelten Faustkampf zu den teils überaus brutalen Kampfpraktiken der jüngeren Zeit stattgefunden hat. Ganz offensichtlich waren Instrumen-

talspiel und Tanz hierbei bereits häufig ein fester Bestandteil auch des klassischen Faustkampfes:

Man spielte [vor dem Faustkampf] auf Pfeifen [na dudkach], man erzeugte einen Lärmeffekt (Vladimir Grigor'evič Grigor'ev, *1926, Žgilëvo, Porch., nach Erzählungen seiner Großmutter).

Zum Faustkampf gingen sie mit Harmonika und Balalaika (Mironova, *1923, Mišino, Porch.).

Nur mit den Fäusten schlug man sich . . . selten mit Messern. Den Harmonikaspieler rührte man nicht an (Sokolov, *1926, Rubilovo, Ostr.).

Im Gegensatz hierzu verwies Vasilij Michajlov (*1926, Buchary, Porch.), der klar zwischen Faustkampf und den in jüngerer Zeit allgemein üblichen Männerkämpfen unterscheidet, darauf, daß vor dem Faustkampf kein Tanz stattfand: *Mit den Stöcken auf den Boden, das sind schon andere jarman-ki*. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Faustkampf und der *igra pod draku* führt also nicht immer zu einem einheitlichen Bild.

Über die Herkunft des skobarischen Kampfanzes können bislang nur Mutmaßungen angestellt werden; Eine gewisse Popularität genießt derzeit die Vorstellung, daß es sich um eine Tradition der Kriwitschen handle.¹ Verbreitung und möglicherweise auch die Symbolik und einige Bewegungsmuster des *lomanie* legen hingegen eine andere Vermutung nahe, ohne daß diese hier als Hypothese aufgestellt werden soll.

¹ Diese Vermutung ist nach den mir bekannten Quellen wissenschaftlich bislang nicht untermauert worden. Aus dem Umkreis des modernen Faustkampf-Revivals ist sie jedoch des öfteren zu hören. In einem populären Beitrag von Igor' Lebedev („Nevidimoe oružie“ [Unsichtbare Waffe], *Technika – molodeži*, 8, 1991: 46f.), der eine kurze Beschreibung des Tanzes enthält, wird Anatolij Mechnecov zitiert, der Übereinstimmungen in dem von Andrej Gruntovskij vorgeführten Faustkampfstil und dem skobarischen *lomanie* bemerkt habe. Weiter heißt es in dem Beitrag, „ein ähnlicher Tanz ist auf dem gesamten Territorium anzutreffen, wo einstmals die Kriwitschen lebten – ein Verband ostslawischer Stämme“. Abgesehen davon, daß die Kriwitschen kaum einen festen oder gar ethnisch homogenen Verband darstellten, liegen aus den Gebieten von Smolensk und Polock, die als einzige von der historischen Forschung zweifelsfrei als Siedlungsgebiete der Kriwitschen ausgewiesen sind, keinerlei Belege über einen solchen Tanz vor.

Nach den bisher verfügbaren Angaben sind das *lomanie* oder ähnliche Kampftänze außer im Pskover Kerngebiet vor allem in Teilen des Gebiets von Tver¹ und in den westlichen Landkreisen des Gebiets Novgorod (Sol'cy, Staraja Russa und Šimsk)² verbreitet. Vereinzelt finden sich auch weiter nördlich, etwa im ehemaligen Gouvernement Oloneck (Kreis Kargopol). Das *Slovar russkich narodnych govorov* (Wörterbuch der russischen volkstümlichen Mundarten), Bd. 17, Stichwort *lomat'sja* (Leningrad, 1981), führt als vierte Bedeutung <kämpfen> an. Aus dem entsprechenden Zitat geht deutlich der spielerisch-unterhaltsame Charakter des Kampfes hervor: „Der mittlere Bruder sagt: ‚Ich habe niemanden, mit dem ich kämpfen kann, mit dem ich mich verrenken [*lomat'sja*] und auf dem Hof wälzen kann.‘“ Im Kreis Vaškinskij (Gebiet Vologda) bezieht sich der Terminus *lomanie* nachweislich auf einen Kampftanz (Morozov 1995: 54, vgl. S. 358). Südlich des Pskover Kerngebiets, in Richtung Weißrußland, verschwindet diese Tradition dagegen sehr schnell – die am weitesten südlich gelegene Nachweise der Tanzbezeichnung *lomanie/lomat'sja* in der Kartei des POS entstammen den Landkreisen Velikie Luki und Sebež, wo sie jeweils nur mit einem Zitat vertreten sind. In der weißrussischen Tradition ist der Tanz nirgendwo zu finden.³

Wie wir sehen, ist der Kampftanz *lomanie*, der sich in so vielem von der eigentlichen russischen *pljaska* unterscheidet, ausschließlich in den ehe-

¹ Intensive Feldforschungen zu den Kampfbräuchen im Gebiet Tver' wurden von Grigorij Bazlov durchgeführt. Im März 2002 hat der Forscher an der historischen Fakultät der Universität Moskau eine Dissertation *Derevenskaja artel' kulačnych bojcov – rukopašnikov (Po materialam severo-zapadnoj Rossii)* „Der dörfliche Bund der Faustkämpfer. Nach Materialien Nordwest-Rußlands“ verteidigt, die zweifellos für viele der hier angesprochenen Fragen von großer Bedeutung wäre. Bislang sind mir jedoch keine Veröffentlichungen Bazlovs bekannt, außer einigen kurzen Beiträgen im Internet (www.buza.ru), die das Thema des Tanzes jedoch nur am Rande behandeln. Insbesondere seine Verbreitung innerhalb des Gebiets von Tver' ist bislang unklar.

² Freundliche Auskunft des Feldforschers Vladimir Jaryš aus Novgorod.

³ Selbst in dem an das Pskover Gebiet angrenzenden Gebiet von Vitebsk ist mir innerhalb von mehreren Wochen, in denen ich im Jahre 1989 die Feldforschungen unter der Leitung von Aleksandr Romodin begleiten konnte, kein entsprechender Hinweis bekannt geworden. Die *igra pod draku* samt den entsprechenden *pripevki* dagegen ist für den nordöstlichen Landkreis Gorodok ausgesprochen typisch (vgl. Romodin/Romodina 1989).

mals finnisch besiedelten Gebieten nachzuweisen. Südlich der finougrischen Hydronymie (Anhang, VI. 3) verschwindet er dagegen schlagartig. Auf seine möglichen ostseefinnischen oder finougrischen Wurzeln verweist eine Beobachtung Morozovs (1995: 54). Der Forscher, der sich eingehend mit Spiel- und Tanztraditionen der russischen wie der finnischen Bevölkerung Nordrußlands befaßt hat, sieht in dem *lomanie* „klar ausgeprägte ‚bärenhafte‘ Züge“. Insbesondere die für den skobarischen Kampftanz charakteristischen Sprünge mit beiden Beinen gleichzeitig bei leicht gebeugtem Oberkörper sollten bei einer vergleichenden Untersuchung mit den ugrischen Barentänzen berücksichtigt werden. Einer unserer Gewährsleute, der zeitweise in Tschuwaschien lebte, dessen Bewohner turzisierte Finnougrier sind, erkannte dort zu seiner Überraschung ein markantes Motiv des skobarischen *lomanie* wieder: *Ich war in Tschuwaschien. Dort ist es genau das gleiche: Die Harmonika spielt, und dann mit den Kitteln auf die Erde!* (Ivanov, *1930, Ljutye Boloty, Porch.)

Auch die Tanzbezeichnung *Gorbatogo* [„Den Buckligen“] könnte sich von dem Bild des Bären herleiten.¹ *Žmej gorbatyj* [„der bucklige Drache“] ist im Kreis Porchov als Bezeichnung für den Bären nachweisbar (Prokof’ev, *1930, Platanovo, Porch.). Möglicherweise handelt es sich um eine ursprünglich tabuistische Umschreibung für das Jagdtier, dessen Name nicht genannt werden darf. Aus dem Gebiet von Voronež ist zudem die Bezeichnung *gorbatyj* für das Sternbild des Großen Bären belegt.² Die Symbolik des Bären wäre auch eine Erklärung für die Hauptfunktion des Tanzes – physische Kraft zu demonstrieren –, die zunächst in merkwürdigem Widerspruch zu dem ungelenkten und körperlich nicht allzu anstrengenden Bewegungsverhalten des *lomanie* steht.

Auf eine Verbreitung von Tänzen, die dem *lomanie* zumindest recht nahe kommen, unter der slawischen Bevölkerung im Pskov des frühen 16. Jahrhunderts könnte die vielzitierte Beschreibung einer Johannismacht hinweisen:

¹ Dies legt auch der „Faustkämpfer“ Andrej Gruntovskij nahe (1993: 145), der den *Gorbatogo* als Bezeichnung des Kampftanzes intuitiv mit dem Bären in Verbindung bringt.

² *Slovar’ russkich narodnych govorov* (Wörterbuch der russischen volkstümlichen Mundarten), Bd. 7, Leningrad, 1957, Stichwort *gorbatyj*.

In der Heiligen Nacht gerät fast die gesamte Stadt in Aufruhr und Raserei, Schellentrommeln [*bubny*] und Flöten [*sopeli*] und mit Saitengedröhne und mit allerlei unziemlichen satanischen Instrumenten [*igry* könnte auch <Spiele> bedeuten] und Klatschen und Tanzen . . . es hämmern die Schellentrommeln, und die Klänge der Flöten, und die Saiten dröhnen, Frauen und Jungfrauen klatschen und tanzen und nicken heftig mit ihren Köpfen . . . und verrenken die Wirbelsäule und springen und stampfen mit den Füßen¹.

Das „Nicken“ mit dem Kopf, umso mehr das „Verrenken“ der Wirbelsäule, entspricht viel mehr dem *lomanie* als allen anderen aus dem russischen Nordwesten bekannten Tänzen.

Ob sich die Vermutungen über einen finnougri-schen Ursprung des skobarischen Kampftanzes *lomanie* bestätigen, müssen künftige Untersuchungen zeigen.

V. 2.5 Gusli und Balalaika

In einem Beitrag über die geschichtlichen Wurzeln des akkordischen Balalaikastils habe ich bereits an anderer Stelle (Morgenstern 1998b, auch Morgenstern 1998d) gezeigt, daß zahlreiche Guslistücke in Faktur und Harmonik deutliche Parallelen mit der Balalaika in Gitarrenstimmung aufweisen, die für eine genetische Verbindung sprechen. Da diese Befunde für unser Forschungsgebiet von wesentlicher Bedeutung sind, sollen sie hier noch einmal kurz zusammengefaßt werden.

Die bisher veröffentlichten Transkriptionen von Balalaikastücken in Gitarrenstimmung zeigen, daß diese in erster Linie Musiker gebrauchen, die im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts oder später geboren wurden. Eine Ausnahme stellt lediglich der Kreis Gdov des Pskover Gebiets dar, wo Sokolov schon 1957 Balalaikastücke in Gitarrenstimmung von Spielern im Alter von bis zu 72 Jahren aufzeichnen konnte (Sokolov 1962: 105). Unsere Forschungen lieferten zudem einige indirekte Hinweise, daß auch in den

¹ *Dopolnenija k Aktam istoričeskim, sobrannaja i izdannaja Archeografičeskoju komisseju*, t. 1., Sankt-Peterburg, 1846, S. 18, zit. nach: Vertkov 1975: 248.

Landkreisen Porchov und Dedoviči sowie im Osten des Gebiets von Novgorod (Landkreise Mošenskoe und Chvojnaja) die Gitarrenstimmung bereits früher vorkam. So spielte beispielsweise in dieser Stimmung der Onkel von Ivan Smirnov (*1928, Slavkoviči), Vasilij Jakovlevič Ivanov, der nach dem Krieg im Alter von über 80 Jahren starb.

Nach allen zur Verfügung stehenden Zeugnissen hat die Balalaika mit Gitarrenstimmung die tiefsten Wurzeln gerade in solchen Landschaften, in denen vormals das Guslispiel verbreitet war. Für das Novgoroder Gebiet läßt sich vielfach nachweisen, daß es gerade die serienmäßig hergestellte Balalaika war, die die Gusli verdrängte. Fünf von sechs der befragten Guslspielerinnen und -spieler haben ihr Instrument bereits in jungen Jahren zugunsten der Balalaika aufgegeben. Eben hier jedoch weist die Harmonik des Balalaikaspiels zuweilen einige Besonderheiten auf, die sie an die Gusli annähern. Es geht hier vor allem um die sekundverwandten Akkorde, die sich bei den Gusli aus der Leiertechnik ergeben – im Gebiet Novgorod können ganze Stücke aus einer Abfolge zweier sekundverwandter Dreiklänge, etwa G-Dur und a-Moll, bestehen, wobei ein tonales Zentrum häufig nicht aus dem Instrumentalpart ableitbar ist. In unserem Forschungsgebiet ist es der für den ersten Formtyp des „Russischen“ vereinzelt auf der Zählzeit IV auftretende a-Moll-Akkord, der an das Guslispiel erinnert, also $2/4 \mid G D \mid G a \mid$ anstelle von $2/4 \mid G D \mid G C \mid$ (vgl. Notenbeispiel 25c).

Neben diesen Übereinstimmungen der beiden Instrumentalstile in Faktur und Harmonik, die bei Morgenštern (1998b: 174f.) sowie Morgenstern (1998d: 190–192) ausführlicher dargestellt sind, können Sekundverwandtschaften auch dadurch auftreten, daß dem Hauptakkord G-Dur ein unterer Nebenakkord F-Dur gegenübergestellt wird. Eine solche Akkordverbindung findet sich bisweilen in Balalaikaversionen des *Gorbatogo* aus dem Kreis Ostrov, also im Hauptverbreitungsgebiet der Gusli (Božankov, *1929, Voroncovo, № 56, ohne Transkription auch: Vasil’eva, *1929, Gri-vy). Auf den Gusli selbst ist der untere Nebenakkord (unberücksichtigt einer grifftechnisch schwierigen Umkehrung) nur dann möglich, wenn die Stimmung die Untersekunde zum Grundton enthält, wie etwa das von Ivan Michajlov gespielte Instrument (diverse Tonbeispiele bei Mechnecov 1985, hier: Notenbeispiel 1 auf S. 75). Vermutlich geht also auch der von einigen Balalaikaspielern gebrauchte – für die russische Volksmusik eher untypische – sekundverwandte untere Nebenakkord im Rahmen einer (mixolydi-

schen) Dur-Tonalität auf eine vormals weiter verbreitete Spielpraxis der Gusli zurück.

V. 2.6 Gudok und Geige

Die Frage nach einem stilgeschichtlichen Zusammenhang zwischen beiden Streichinstrumenten wurde in der russischen Ethnoorganologie häufiger gestellt (Rudneva 1975: 182–189.; Ginzburg/Grigor'ev 1990: 247; Al'binskij 1986, 1996), jedoch nie einer vergleichenden Untersuchung unter Auswertung der verfügbaren Quellen unterzogen. Besonders aktuell erscheint diese Frage im Hinblick auf unser Forschungsgebiet, zumal sich gezeigt hat, daß die Geige im Pskover Kerngebiet am häufigsten und längsten im Becken der Velikaja im Gebrauch war – eben dort, wo noch in nicht allzuferner Vergangenheit der Gudok als eines der dominierenden Instrumente bezeugt ist. Insbesondere die Berichte über „Geigen“ mit rundlichem Korpus ohne seitliche Einbuchtungen scheinen diese an den Gudok anzunähern. Dem entspricht auch das mehrfach belegte Spielen *über alle Saiten*. Aus der organologischen Literatur ist zudem die für den Gudok typische vertikale Spielhaltung bekannt: „In einem entlegenen Winkel des Pskover Gouvernements spielen die Bauern die Geige wie ein Violoncello, also in vertikaler Haltung“ (Privalov 1904: 29). Ähnliches konnte auch Mechnecov feststellen:

Auch heute noch finden sich selbstgebaute Instrumente, aber es werden immer weniger Geiger im Pskover Land, die ein Repertoire und eine Spieltechnik beherrschen, die (nach unseren Vorstellungen) mit der Tradition der altrussischen Gudokspieler verbunden sind. N. L. Ivanov, der die Geige virtuos beherrscht, hält das Instrument vertikal – genau so, wie wir dies auf dem Fresko mit der Darstellung des Skomorochen sehen (Mechnecov 1987a).

Die Beobachtungen zur Spielhaltung sind sicherlich ein wichtiges Indiz für ein Nachwirken des Gudok in der historisch jüngeren Geigentradition. Dagegen kann die dörfliche Eigenproduktion von Geigen für sich genommen keinesfalls auf altrussische Ursprünge schließen lassen, wie Mechnecovs Formulierung dies suggeriert. Sie ist beispielsweise gerade auch in der weißrussischen Tradition verbreitet (Nazina 1979: 84–92), die in Stil und

Repertoire zweifellos mehr spätere mittel- und westeuropäische als altrussische Elemente enthält. Aus dem an Weißrußland angrenzenden Gebiet von Smolensk belegt zudem eine ethnographische Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert, daß der dörfliche Geigenbau eine vergleichsweise junge Erscheinung ist: „Dank dieser Liebe zur Musik entstand in der letzten Zeit die Geigen[bau]kunst als Heimindustrie“ (Čurilin 1889: 3).

Der entscheidende Gegensatz zwischen dem Gudok des 18. und 19. Jahrhunderts und der späteren russischen Geigentradition besteht darin, daß für jenen ein konsonantes Verhältnis der leeren Saiten kennzeichnend war – wie dies auch für die Streichinstrumente des europäischen Mittelalters nachweisbar ist (Bachmann 1964: 109–113) – wodurch eine klare funktionale Scheidung von Melodiesaite und Bordun bei gleichzeitigem Anstrich aller Saiten begünstigt wurde. Das Geigenspiel dagegen beruht auf einer durchgängigen Quintstimmung der drei bis vier Saiten,¹ wobei die Melodie sich auf mehrere Saiten verteilt und zumeist nur ein bis zwei Saiten gleichzeitig erklingen, was einen taillierten Korpus erfordert. Dementsprechend fehlt hier ein durchgängiger Bordunton. Auf diesem „Geigenprinzip“ beruhen sämtliche veröffentlichten Transkriptionen zur russischen Streichinstrumententradition. Dies gilt auch für die von Valerij Al’binski (1996) im Uralgebiet dokumentierte Spielpraxis der Achtform-Fiedel.

Am nächsten kommt der für den Gudok nachweisbaren reinen Bordunspielweise eine von Kazanskaja aufgezeichnete Version der *Barynja* aus dem Gebiet von Smolensk (Notenbeispiel 37). Bei dem transkribierten Teil des Stücks werden nur zwei Saiten angestrichen. Die untere erfüllt fast immer die Funktion des Borduns, nur episodisch wird auf ihr die Terz gegriffen. Hieraus ergibt sich ein polyphones Verwirrspiel um kaum voneinander zu trennende Melodie- und Begleittöne, wie wir dies in ähnlicher Weise von Balalaikaversionen desselben Formtyps (*Russkogo I*) kennen.

Im Hinblick auf Tonvorrat und Intervallverhältnisse – nicht jedoch auf die tonale Gewichtung der Töne – ähnelt das Smolensker Geigenstück einem Balalaikastück in Unisono-*Quintstimmung*, der *Pljasovaja*, die von Mechnecov im Grenzgebiet von Pskov und Tver’ aufgezeichnet worden ist

¹ Eine Ausnahme bildet lediglich die Begleitgeige in der Smolensker Ensembletradition, deren tiefste Saite in früheren Zeiten um einen Ganzton höher gestimmt wurde (Kazanskaja 1988: 83f.).

und die nach unserer Typologie dem *Russkogo II* zugehört (Notenbeispiel 38). In der zweiten der hier exemplarisch transkribierten Perioden verläßt die Melodie ebenso wie gelegentlich in der Smolensker *Barynja* die Melodiestraße und verlegt sich auf eine der beiden tiefer gestimmten, während die andere dieser Saiten den durchgängigen Bordunton hält.

Lebhaft, leicht ♩ = 128 → 138

Notenspiel 37: *Barynja*

Geige, gespielt von F. S. Žuravlev (Gebiet Smolensk),

nach: Kazanskaja 1988: S. 87, № 2

♩ = 150

Notenspiel 38: *Pljasovaja*

Balalaika, gespielt von Vladimir Pavlov, Jakovcevo, vermutlich Gebiet Tver',

aus: Mechnecov/Lobkova 1989: № 9, Trans.: U. M.

Die mitgeteilte Bezeichnung „Geigenstimmung“ (*skripočnyj stroj*) verwundert insofern, als eine solche Stimmung aus keiner russischen Geigentradiation bekannt ist. Demgegenüber ist die Unisono-Quintstimmung für den

Gudok des 19. Jahrhunderts sicher nachgewiesen (Pljušar, A. A.: *Ėnciklopedičeskij leksikon*, CXXIX, zwischen 1835 und 1841, zit. nach Privalov 1904: 24), für das 18. Jahrhundert möglicherweise auch eine (tonal äquivalente) Oktav-Quintstimmung (Bellermann 1788: 363, zur Stimmung des Gudok vgl. auch Morgenstern 1995: 56f.). Es ist durchaus denkbar, daß die Spieltechnik des Gudok – insbesondere im Hinblick auf Stimmung, Grifftechnik und Faktur – im Repertoire dieses Balalaikaspielers vollständiger erhalten ist als in irgendeiner der bekannten Aufzeichnungen aus der russischen Streichinstrumententradition.

V. 2.7 Sackpfeife, Doppelžalejka und Handharmonika

Wie vielerorts in Europa kann auch für die russische Volksmusik eine enge genetische Verbindung der Handharmonika mit früheren aerophonen Instrumentalstilen angenommen werden; diese betrifft in erster Linie die Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Auch hierzu seien nochmals die wichtigsten Überlegungen aus dem oben erwähnten russischsprachigen Beitrag (Morgenstern 1998b) zusammengefaßt.

Die dominierende Stellung der Handharmonika in der russischen Volksmusik ist nicht das Resultat eines allmählichen Eindringens des Instruments aus dem Westen. Vielmehr begann bereits in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Tula, eine großangelegte Massenproduktion von Harmonikainstrumenten (Blagodatov 1960). Innerhalb weniger Jahrzehnte wurde die Harmonika zum wichtigsten Instrument der bäuerlichen Musik. Ihre so schnelle Übernahme verdankt sich einer bereits vorher stark ausgeprägten Tradition sowohl der solistischen Aerophone (Žalejka, Sackpfeife, Flöten) als auch des zumindest partiell akkordischen Instrumentalspiels (Balalaika, ferner Gusli).

Funktionale, terminologische und klangästhetische¹ Berührungspunkte lassen sich zunächst zwischen Handharmonika und Žalejka feststellen, noch deutlicher zeigen sich solche Parallelen jedoch zwischen der Harmo-

¹ Vgl. das Zitat von Aleksej Leonov auf S. 128.

nika und der Sackpfeife.¹ Insbesondere die auffälligen Übereinstimmungen des frühen Harmonikastils mit dem Borduninstrument können als Relikt der Sackpfeifentradition gedeutet werden.

Zum einen läßt sich das markanteste Merkmal der meisten europäischen Sackpfeifen, der unveränderte Bordun, im Baßpart der Harmonika teils episodisch (№ 75–77), teils auch als durchgängiges Prinzip (№ 54) beobachten. Ein weiteres Kennzeichen des Sackpfeifenspiels ist die ausgeprägte Verzierungstechnik, die (bei offener Spielpfeife) überhaupt erst eine Folge zweier Töne gleicher Höhe und die Artikulationsarten Staccato und Déta-ché ermöglicht. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß Fedotov in seinem *Skobarja* [*Novorževskaja*] (№ 10) ab der zweiten Periode praktisch keine Tonwiederholung ohne eine Verzierung gebraucht. Weiterhin fällt auf, daß der Musiker in diesem Stück eine deszendente Einspielformel verwendet, die in allen anderen Stücken seines Repertoires fehlt. Ähnliche Spielfiguren gebrauchen gelegentlich auch andere Musiker des Pskover Gebiets (Kotikova 1966: 266; Morgenstern 1995: № 48, 49), sie treten jedoch ausschließlich in der Gattung *pod pesni* auf. Im Gebiet Novgorod konnte ich sie bei drei Harmonikaspielern beobachten, die sie sowohl in dieser Gattung wie auch in der ebenfalls als alt angesehenen Gattung *pod pljasku* verwendeten. Solche Einspielformeln sind ein konstantes Merkmal zahlreicher europäischer Sackpfeifentraditionen. Sie dienen der Überprüfung der Stimmung des Instruments (Garaj 1995: 83f.), bei der Kombination mehrerer Melodien können sie zur Abgrenzung der einzelnen thematischen Segmente beitragen (vgl. die von Gippius aufgezeichneten Tanzstücke des weißrussischen Dudelsackpfeifers G. K. Slavčik, Transkription bei Morgenstern 1989b: № 4). Nicht zuletzt ist die einleitende Spielfigur „bei Tschechen und Polen[,] so etwas wie eine klingende Visitenkarte des Spielers“ (Hoerburger 1966: 71, vgl. auch Dietrich 1981: 61).

Ein weiteres mögliches Relikt der Sackpfeife in der Faktur von Harmonikastücken ist in dem genannten Beitrag nicht berücksichtigt. Es ist der in

¹ Vgl. die Bezeichnung *volynočka* für einen frühen Typ der Harmonika in den Gebieten von Archangel'sk, Vologda und Tver' (Morgenstern 1998b: 169). Hervorzuheben ist auch die identische Bezeichnung der Einzelbässe der skobarischen Tal'janka (*huki*) und der Bordunpfeife des weißrussischen Dudelsacks.

unserem Forschungsgebiet nur sehr selten auftretende Bordun auf der Subquarte innerhalb des Diskants, wie wir ihn von Vasil'ev (№ 32, 33) und Murov (№ 103) aus Slavkoviči kennen. Es wurde bereits auf die besondere spieltechnische Leistung dieser Musiker hingewiesen, die hier die Hauptmelodie mit den weniger beweglichen Fingern bestreiten, während der bewegliche Zeigefinger durch den Bordunton fixiert ist. Sehr stark ausgeprägt ist diese Spielweise auch im äußersten Südosten der skobarischen Zone, im Landkreis Kunja.¹ Einige besonders virtuose Harmonikaspieler verwenden den Bordunton hierbei auch im Rahmen einer pendelartigen Melodieführung.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß diese Technik gerade in einer Gegend besonders stark verbreitet ist, in der, wie überhaupt im Grenzgebiet zu Weißrußland, die Erinnerung an die Sackpfeife vielerorts noch heute lebendig ist. Der Bordun knapp unterhalb des Tonraumes der eigentlichen Melodie (oder auch ihrer einzelnen Abschnitte) findet seine Entsprechung in einer Verzierungstechnik (genauer – einer Artikulationstechnik), die Bernard Garaj (1992: 70f.) für den zweistimmigen slowakischen Dudelsack beschrieben hat und die sich bis nach Nordweißrußland nachweisen läßt. Hierbei dient vor allem die Unterquarte als „melodisch nichtfunktioneller Ton“ (Garaj 1992: 71) zur mehr oder weniger scharfen Absetzung der Melodietöne voneinander. Gippius bemerkte, daß der oben erwähnte weißrussische Dudelsackpfeifer, „indem er vor jedem Ton der Melodie Vorschläge setzt, ein System von ‚scheinbaren‘ zusätzlichen Quint- und Oktavbordunen schafft, die gleichsam den hauptsächlichen ergänzen“ (Gippius 1941: 121).² Die spieltechnische Grundlage dieser nicht nur für die Verzierung, sondern vor allem auch für die prägnante Artikulation der Melodie wichtigen Zwischentöne ist die geschlossene Griffweise, bei der fast immer nur ein für die Melodie benötigtes Griffloch geöffnet wird. Für das Spiel auf

¹ Ich beziehe mich auf die freundliche Auskunft von Aleksandr Romodin, der die dortige Instrumentaltradition intensiv untersucht hat; vgl. auch das Notenbeispiel 27 bei Morgenstern (1995).

² Die genannten Intervalle beziehen sich auf den in der Transkription dargestellten Bordunton, wobei jedoch dessen Oktavierung nach unten unberücksichtigt bleibt. In der von Gippius transkribierten Liedmelodie erfüllen sowohl Tonika als auch Unterquarte eine bordunale Funktion, in dem Tanzstück *Polečka* (Morgenstern 1989b: № 4) sind es Unterquarte und Quinte.

der Harmonika ist diese Art der Bordunbildung im Diskant weit weniger charakteristisch und in spieltechnischer Hinsicht auch wesentlich unbequemer. Alles spricht deshalb dafür, daß der melodienahe Bordun als weiteres Relikt der Sackpfeifentradition angesehen werden kann. Dies gilt auch dann, wenn keiner unserer Gewährleute je einen skobarischen Dudelsackpfeifer zu Gesicht bekommen hat.

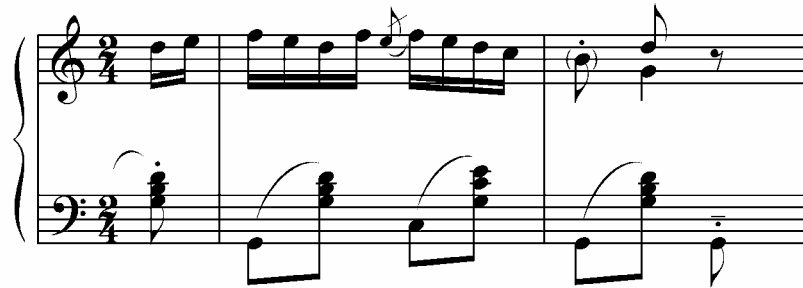
Bislang konnten wir lediglich einige Randerscheinungen des Harmonikaspiels auf ältere Instrumentalpraktiken zurückführen. Offen blieb die Frage nach den stilgeschichtlichen Wurzeln der dominierenden Gestaltungsprinzipien, wie wir sie für die frühere Harmonikatradition festmachen können. Die älteren Prinzipien der Formbildung (aperiodischer Instrumentalpart, asynchroner Gesang) lassen sich gegenwärtig schwerlich historisch-genetisch interpretieren. Mehr Aufschluß verspricht auch hier die Frage nach der instrumentalen Mehrstimmigkeit. Die im Verbreitungsgebiet der *Novorževskaja* und des *Gorbatogo* sehr stark ausgeprägte Zweistimmigkeit, die sich in der Gegenüberstellung von Hauptmelodie und einer im Quartrahmen gehaltenen, häufig pendelartigen Unterstimme äußert, weist Parallelen zur Balalaika in Unisono-Quartstimmung, aber auch zur Doppelžalejka auf. Der entsprechende Balalaikastil geht in den untersuchten Landkreisen nicht über das Verbreitungsgebiet der *Novorževskaja* hinaus, die Doppelžalejka dagegen ist in nächster Nachbarschaft unseres Forschungsgebiets, sowohl nordöstlich (Dno) als auch südlich (Puškinskie Gory), nachzuweisen. Es ist anzunehmen, daß sie vor dem Aufkommen der Handharmonika auch in den von uns untersuchten Lokaltraditionen vorkam.

Die zweistimmigen Instrumentalformen bewegen sich meist im Rahmen der Oktave $g^1 - g^2$, die beim *Gorbatogo* als mixolydisch, im Falle des *Russkogo II* als hypoionisch und für die *Novorževskaja* als bitonal (mit den Zentren g^1 und c^2) aufgefaßt werden kann. Der Tonvorrat unterscheidet sich hierbei im allgemeinen durch die Ausdehnung der Leiter nach oben, nicht durch die Intervallverhältnisse selbst. Die Unterstimme liegt bei der Balalaika, häufig auch bei der Tal'janka, im Rahmen des unteren Tetrachords (im letzteren Fall mit unterlegten Akkorden), bei den anderen Harmonikamodellen wird sie auf die Grundbässe verlegt.

Diese Form der Zweistimmigkeit findet ihre genaue Entsprechung in der Stimmung und den spieltechnischen Möglichkeiten der Doppelžalejka aus dem Kreis Puškinskie Gory (Banin 1997: 107f, № 46, hier: S. 87, № 5).

Die von Banin mitgeteilte Transkription der *Opočenskaja zadornaja* (die einige Parallelen zum *Gorbatogo* aufweist) ist durch eine nichtdurchgängige Zweistimmigkeit gekennzeichnet; die auftretenden Zusammenklänge sind auch für das zweistimmige Harmonikaspiel charakteristisch. Die Materialleiter reicht bis zur Oberoktave. Der oberste Ton, der keinem eigenen Griffloch zugeordnet ist und der nach Mitteilung Andreevs durch „Überblasen“ erreicht wird, kommt in der Transkription nicht vor.

Vergleichen wir Tonvorrat und Mehrklangbildung der *Opočenskaja zadornaja* mit dem *Drob'* des Chromkaspilers Ivan Efimov, so fällt auf, daß – bei Oktavverschiebung der Unterstimme und natürlich bei Verzicht auf die Akkorde – ganze Perioden in gleicher Weise (auch ohne „Überblasen“) auf der Doppelžalejka spielbar sind (s. Notenbeispiel 39).



Notenbeispiel 39: *Drob'*

Chromka, gespielt von Ivan Efimov (*1926, Jakonovo, N-Rž.)

Eine weitere mögliche Übereinstimmung zwischen Efimovs Spiel und der Doppelžalejka sind die für die Harmonika ungewöhnlich schnellen Pendelbewegungen der Unterstimme im Quartabstand (*Novorževskaja*, № 9). Grifftechnisch ist dies auf der Doppelžalejka äußerst einfach durch ein Anheben des rechten Zeigefingers zu bewerkstelligen. Der von Banin zitierte Musiker macht andeutungsweise von dieser Möglichkeit Gebrauch.

Der oberste Ton der Materialleiter (in unserer Transposition: g^2 , real: e^2) läßt sich, da das Instrument aus (naturgemäß zylindrischen) Schilfpfeifen besteht, nicht durch eigentliches Überblasen, sondern vermutlich durch einen nur leicht erhöhten Anblasdruck erzeugen. (Spieltechnisch leichter wäre die Verwendung eines hinterständigen Daumenlochs, ein solches ist jedoch bislang von keiner Form der russischen Doppelžalejka bekannt.) Berücksichtigt man auch diese erweiterte Leiter, so lassen sich die Formen

des zweistimmigen Harmonika-, ferner des Balalaikarepertoires (*Novorževskaja, Gorbatogo, Dlinnaja, Russkogo II*) über weiteste Strecken ohne Veränderungen der melischen Grundlinien ebensogut auf der Doppelžalejka spielen. Auch die *Sumeckaja*, die zwar in aller Regel nicht zweistimmig angelegt ist, deren harmonische Bewegung jedoch ebenfalls im Quartrahmen verläuft, ist durchaus als Bestandteil des Repertoires der Doppelžalejka vorstellbar.

Es ist wahrscheinlich, daß die Parallelen zwischen dem zweistimmigen Spiel auf der Handharmonika und der Spielpraxis der Doppelžalejka sich durch eine eingehende Untersuchung des dokumentierten Repertoires dieses Instruments, zu dem nachweislich die *Novorževskaja* gehört (Banin 1997: 108), noch ausweiten lassen. In jedem Fall ist anzunehmen, daß die Doppelžalejka bei der Herausbildung des früheren Harmonikastils eine maßgebliche Rolle gespielt hat. Schwieriger zu beurteilen ist die Rolle des zweistimmigen Balalaikastils, zumal über sein Alter keine Aussagen gemacht werden können. *Eine* für den *Gorbatogo* charakteristische Besonderheit im Melodieverlauf schließlich ist mit Sicherheit nicht auf die Doppelžalejka zurückzuführen – die episodische, aber spannungsreiche Erweiterung des Tonraumes über die Oberoktave hinaus durch ein kräftig artikuliertes Zwischenspiel (bei der *Novorževskaja* kann eine tonräumliche Erweiterung auch durch eine Oktavverschiebung erzielt werden). Möglicherweise sind diese recht weit verbreiteten Formen der Melodiebildung auf eine nicht mehr erhaltene Spielpraxis der Kernspaltflöte zurückzuführen, die ja ganz offensichtlich mit dem allgemein gebräuchlichen Repertoire in Verbindung stand und auf der ähnliche Episoden durch Überblasen möglich sind.

VI Ausblick

VI. 1 Perspektiven der skobarischen Instrumentaltradition

Wir haben gesehen, daß zahlreiche der untersuchten Instrumentalformen und -stile der Skobari nur noch von den Musikern der älteren Generation beherrscht werden. Es sind dies gerade die komplizierteren Teile des Repertoires, vor allem die aperiodischen Formen der Gattung *pod pesni*, aber auch die in spieltechnischer wie in ästhetischer Hinsicht anspruchsvollsten Vortragsarten, etwa die Bordunspielweise der Balalaika, nicht zuletzt das Spiel auf der Tal'janka, von der nur noch wenige spielfähige Instrumente existieren. Leichter zugängliche Formen und Instrumentalstile sind dagegen bis in die jüngere Generation hinein lebendig, so daß ein Verschwinden der skobarischen Instrumentalkultur im ganzen nicht zu befürchten ist. Auch wirkt dem Rückzug der Instrumentalmusik in die private Sphäre des Musikers der Umstand entgegen, daß die Zahl der öffentlichen Vortragsgelegenheiten durch vereinzelte Bemühungen von offizieller Seite wieder ansteigt. Auch im regionalen Radio sind heute häufiger Feldaufnahmen zu hören. Gewissermaßen nehmen also die Träger der Tradition selbst an einer Art „zweitem Dasein“ ihrer Musik teil, das sowohl von der herkömmlichen Praxis mit ihren weitestgehend zerstörten oder aufgegebenen Vortragsgelegenheiten als auch – in höherem Maße – von den unterschiedlichen Revitalisierungsbemühungen verschieden ist.

Im Pskover Kerngebiet scheint ein traditionsorientiertes Revival – sei es vonseiten einzelner Enthusiasten oder in organisiertem Rahmen, etwa durch die Kulturbeauftragten vor Ort – weniger stark ausgeprägt als etwa im Gebiet von Novgorod (Morgenstern 1999: 220) oder in Teilen des Nordens. Dort wird vor Ort mithin ein äußerst intensiver Kontakt zwischen den älteren Musikern, die sich über den kritischen Erhaltungszustand gerade der älteren Instrumentalpraxis sehr bewußt sind, und jungen Musikern gepflegt, der zu teils beachtlichen Resultaten führt. Aus den Traditionen des Pskover Kerngebiets schöpfen dagegen vor allem die Petersburger Ensembles wie

die unter der Leitung von Anatolij Mechnecov oder von Aleksandr Romodin, ebenso die „Faustkämpfer“ um Andrej Gruntovskij.

VI. 2 Revival – künstlerische Herausforderung oder nationale Wiedergeburt?

Aus ethnomusikologischer Sicht kann man es begrüßen, wenn durch diese Revitalisierungsbestrebungen auch die anspruchsvolleren Formen der skobarischen Instrumentaltradition (wenn auch in neuerem Gewand) erhalten bleiben und möglicherweise das Interesse auch für die von der Forschung gesicherten Dokumente der Tradition wachgehalten wird. Voraussetzung ist hierbei jedoch, daß die Revitalisierung als bewußtes künstlerisches Experiment verstanden wird, das niemals als ästhetisch gleichwertiger Ersatz für die aussterbende Tradition mißverstanden werden darf. Für jedes ernstzunehmende Revival-Ensemble kann die bäuerliche Tradition immer nur ein fernes, wenn auch ungemein anziehendes Ideal sein. Alles andere wäre eine Geringschätzung der originären Tradition und eine unangemessene Überschätzung der eigenen künstlerischen Möglichkeiten. Indessen scheint eine übersteigerte Identifikation mit der traditionellen Lebensweise im Umkreis des Revival weit verbreitet:

Wenn Sie deshalb eine traditionelle Tracht anlegen, stellt sich sofort eine Empfindung ein, als ob sich Ihre Energetik verändert hätte. (. . .) Sie werden sich wie genau eine solche Frau fühlen, die einstmals auf das Feld ging, um mit der Sichel zu mähen (. . .). Ihre Weltfühlung wird identisch in mehr oder minderem Maße jenem Prototyp, mit dem Sie genetisch verbunden sind.¹

Aus diesen verschwommen-nativistischen Vorstellungen kann sich ein äußerst bedenkliches Kultur- und Gesellschaftsverständnis ergeben:

Uns kann man natürlich nicht mehr umbauen, aber unsere Kinder muß man auf der Grundlage der traditionellen Kultur erziehen.

¹ Anatolij Mechnecov in einem Interview mit der Zeitschrift *Russkij Stil*. *Boevye iskusstva* (Russischer Stil. Kampfkünste), Moskau, 1992 (ohne Nummer), S. 8.

Dieser Prozeß kann, wenn man ihn gut organisiert, bald Resultate zeitigen. Eben so ist man in Ungarn und Bulgarien vorgegangen.

(. . .)

Der Staat muß helfen. Um unsere Ideen zu verwirklichen, sind professionell ausgebildete Kader nötig.

(. . .)

Ein Komitee für Traditionelle Kultur ist auch aufgerufen, eine komplexe Wiederherstellung der Volkstraditionen zu gewährleisten: in Landnutzung und Hausbau, in Kleidung und Ernährung, in Bildung und Kunsthandwerk, Tanz und Kampfkünsten. Es geht um die Ökologie der Kultur, um die Rettung Rußlands, wenn Sie so wollen. (ebd.)

Hier wird die traditionelle Kunst nicht mehr als schutzwürdiges Erbe und als geistige Bereicherung der zeitgenössischen Kultur verstanden, als eine Inspirationsquelle der Künste und als wohlverstandener Beitrag zur ästhetischen Bildung, zumal in Zeiten sittlich-moralischer Erschütterungen. Vielmehr wird sie schlicht zum allgemeingültigen Maßstab für ein gigantisches staatliches Umerziehungsprogramm erhoben, gleichsam eine neue Kulturrevolution unter umgekehrten Vorzeichen. Es ist erschreckend, zu welchen fast schon totalitären Phantasien die Vernachlässigung der notwendigen Distanz des Feldforschers zu der Kultur führt, mit der er in Dialog tritt. Dieser totale Anspruch an die Tradition aber entfernt gerade den Ideologen vom Künstler, dem Volksmusiker, der niemals auf die Idee käme, sein Schaffen als allgemeine Richtschnur zu postulieren. Wie immer sich unsere Gewährsleute etwa über die Tänze der heutigen Jugend belustigen mögen, ein solcher Absolutheitsanspruch ist ihnen zutiefst fremd. Auch und gerade für sie gilt, das Diktum Walter Wioras zum Verhältnis von Kunst und Ideologie: „Meister stehen über den Extremen, um welche Doktrinäre streiten.“ (Wiora 1950: 163)

VI. 3 Perspektiven zukünftiger Forschungen

Die Traditionen der skobarischen Instrumentalkultur werden mit Sicherheit auch in Zukunft ein reichhaltiges Gebiet für ethnomusikologische Forschungen darstellen. Gleichzeitig macht das Alter unserer Gewährsleute überdeutlich, daß zu zahlreichen Fragestellungen die Forschungen in den allernächsten Jahren angegangen bzw. fortgeführt werden müssen. Als zukünftige Arbeitsfelder scheinen folgende Aspekte der Tradition besonders geeignet bzw. dringlich:

Organographie

Im Bereich der Organographie ist eine vollständigere Dokumentation solcher Instrumente zu wünschen, die aus jüngerer Zeit belegt, jedoch heute nahezu (oder auch schon vollständig) ausgestorben sind. Ähnlich wie es in den achtziger Jahren den Forschern des Petersburger Konservatoriums gelang, Reste der Guslitraktion wiederzuentdecken, könnten auch andere Instrumente durch gezielte Befragungen besser dokumentiert werden. Dies betrifft vor allem Blas-Aerophone – nicht nur im Hinblick auf die Signalinstrumente, sondern vor allem auch auf solche, die dem allgemeinen Repertoire der Skobari zuzuordnen sind. Möglicherweise könnte auf diesem Wege die Spielpraxis der Žalejka, vor allem auch die der stilgeschichtlich so bedeutsamen Doppelžalejka, eingehender untersucht werden. Nicht auszuschließen ist, daß auch über die Kernspaltflöte und selbst über die im Harmonikaspiel fortlebende Sackpfeife noch Zeugnisse gesichert werden können. Ähnliches gilt auch für die fiedelähnlichen Streichinstrumente im Landkreis Ostrov. Wünschenswert sind auch organographische Forschungen zu der (handgefertigten) Balalaika des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, welche die Untersuchungen zu der traditionellen Bordunspielweise ergänzen könnten.

Instrumentalstil

Zu den Bereichen der Instrumentalmusik, die eine eingehendere Dokumentation und Untersuchung verdienen, gehören, neben den an die oben genannten Instrumente gebundenen Stilen, vor allem die Ausprägungen der rein instrumentalen Polyphonie. Die Prinzipien des polyphonen Solospiels auf der Harmonika gehören hierher, ebenso das polyphone Ensemblespiel, von dem bisher nur eine Aufzeichnung Mechnecovs (hier № 6) bekannt ist,

schließlich auch die Vokalimitation mit mehrfach besetztem Instrumentalpart.

Repertoire

Bei der weiteren Erforschung des Repertoires ist eine Ausweitung des Forschungsareals sinnvoll. Die ausgeprägte lokale Differenzierung der Hauptgattung *pod pesni (pod draku)* eröffnet die Möglichkeit einer Kartierung des skobarischen Repertoires. Wo das vorgefundene Material dies zulässt, kann hierbei auf das in IV. 7 (Fig. 11) verwendete abstrahierte harmonische Modell der Formtypen zurückgegriffen werden. Darüber hinaus sollte auch das Verhältnis von Instrumental- und Vokalpart kartographisch untersucht werden. Dort, wo sich stabile Grenzen von lokalen Instrumentaltraditionen abzeichnen, könnten diese mit den historischen und dialektologischen Grenzen in Beziehung gesetzt werden.

Wünschenswert ist nicht zuletzt eine genauere Untersuchung der Spuren des epischen Repertoires und seiner möglichen Verbindungen zur Instrumentalmusik.

Musiker

In jedem Fall sollten die Träger der instrumentalen Traditionen in künftigen Untersuchungen stärker berücksichtigt werden. In der historischen Perspektive sind hier die Wandergeiger im Landkreis Ostrov zu nennen, ebenso die fahrenden Sänger mit epischem und geistlichem Repertoire. Im Hinblick auf die heute aktiven Musiker ist eine verstärkte Individualforschung zu wünschen, die besonders herausragende Musikerpersönlichkeiten mit ihrer Biographie und ihrem Musikverständnis porträtiert.

Traditionelle Musikauffassung

Individualstudien zu einzelnen Musikern sind gleichzeitig ein Schlüssel zu der traditionellen Musikauffassung und damit zu den kognitiven Grundlagen der instrumentalen Musikpraxis. Hierfür wäre es sinnvoll, daß sich der Feldforscher für einen Zeitraum von mehreren Wochen bei einem kompetenten Musiker in die Lehre begibt. Ein solcher länger andauernder Kontakt zu einem Musiker, der eine ständige gemeinsame Auseinandersetzung über die für diesen bedeutsamen musikalischen Parameter mit einschließt, könnte unsere bruchstückhaften Beobachtungen über das künstlerische Denken der skobarischen Musiker wesentlich erweitern.

VII Literaturverzeichnis

- Ageeva, Ruf' Aleksandrovna (1989): *Gidronimija ruskogo Severo-Zapada kak istočnik kulturno-istoričeskoj informacii* (Die Hydronomie des russischen Nordostens als Quelle kulturhistorischer Information). Moskva: Nauka 1989
- Al'binskij, Valerij Aleksandrovič (1986): „Permskaja russkaja ‚skripka‘“ (Die russische „Geige“ aus dem Permer Gebiet), in: *Problemy tradicionnoj instrumental'noj muzyki narodov SSSR*. Hg. von Igor' Vladimirovič Macievskij. Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1986, S. 72-79
- Al'binskij, Valerij Aleksandrovič (1996): „O tradicijach ruskogo narodnogo strunno-smyčkovogo ispolnitel'stva i promysla v Prikam'e (po materialam fol'klornych èkspedicij 1970-1900-ch gg.)“ (Über die Traditionen der russischen Streichmusikpraxis und des Streichinstrumentenbaus im Kama-Gebiet. Nach Feldforschungen der 1970er bis 1990er Jahre), in: *Èkspedicionnye otkrytija poslednych let. Narodnaja muzyka, slovesnost', obrjady v zapisjach 1970-1900-ch godov. Stat'i i materialy* (Serija „Fol'klor i fol'kloristika“). Hg. von M. A. Lobanov. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin 1996, S. 163-213
- Alekseev, Èduard Efimovič (1990): *Notnaja zapis' narodnoj muzyki. Teorija i praktika* (Notenaufzeichnung von Volksmusik. Theorie und Praxis). Moskva: Sovetskij kompozitor 1990
- Alvarez-Pereyre / Arom, Simha (1993): „Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue“, in: *The World of Music*, Vol. 35(1), 1993, S. 7-33.
- Artem'ev, A. R. (1991): „Ob uškujničestve v Pskovskoj zemle (XIV-XV vv.)“ (Über die Bewegung der *uškujniki* im Pskover Land, 14.-15. Jh.), in: *Sovetskaja ètnografija* (1991), H. 3, S. 111-116
- Babkin, B. (1896): „Balalajka. Očerk ee razvitija i usoveršenstvovanija“ (Die Balalaika. Eine Skizze ihrer Entwicklung und Vervollkommnung), Teil 3, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta*, September 1896, S. 1142-1146

- Bachmann, Werner (1964): *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964
- Bačinskaja, Nina Michajlovna / Popova, Tat'jana Vasil'evna (1974): *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorčestvo. Chrestomatija* (Russisches Volksmusikschaffen. Chrestomatie). Moskva: Muzyka 1974
- Baldin, K. W. (1990): „Promyšlennost' v Pskovskoj gubernii v konce XIX načale XX v.“ (Die Industrie im Gouvernement Pskov Ende des 19. / Anfang des 20. Jh.), in: *Archeologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli 1989. Materialy seminara*. Pskov: Institut Archeologii Akademii nauk, S. 71-74
- Banin, Aleksandr Alekseevič (1974): „O sootnošenii vokal'nogo i instrumental'nogo v rožečnych naigryšach“ (Über das Verhältnis von Vokalem und Instrumentalem in den Holztrompeten-Stücken), in: *Teoretičeskie problemy narodnoj instrumental'noj muzyki*. Moskva: Sovetskij kompozitor 1974, S. 140-144
- Banin, Aleksandr Alekseevič (1983): „Metod morfoložičeskogo opisanija proizvedenij fol'klora“ (Die Methode der morphologischen Beschreibung von Werken der Folklore), in: *Metody izučenija fol'klora*. Hg. von Viktor Evgen'evič Gusev. Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1983, S. 80-95
- Banin, Aleksandr Alekseevič (1984): „Slovo i napev. Problemy analitičeskoj tekstologii“ (Wort und Melodie. Probleme der analytischen Textologie), in: *Fol'klor. Obraz i poëtičeskoe slovo v kontekste*. Moskva: Nauka 1984, S. 170-202
- Banin, Aleksandr Alekseevič (1997): *Russkaja instrumental'nja muzyka fol'klornoj tradicii* (Russische Instrumentalmusik der Folkloretradition). Moskva: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora 1997
- Bašen'kin, A. N. (1993): „Sopki i dlinnye kurgany v Jugo-Zapadnom Beloz'er'e“ (*Sopki* und Langkurgane im südwestlichen Beloz'er'e), in: *Slavjanskaja archeologija 1990. Ėtnogenez, rasselenie i duhovnaja kul'tura slavjan. Materialy po archeologii Rossii, vyp. I*. Moskva: Nauka 1993, S. 135-143
- Baumann, Max Peter (1993): „Listening as an Emic/Etic Issue“, in: *World of Music* (1993), Vol. 35(1), S. 34-62
- Bellermann, Johann Joachim (1788): *Bemerkungen über Rußland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse*, T. 1. Erfurt: Keyser 1788

- Bernštam, Tat'jana Aleksandrovna (1988): *Molodež' v obrjadovoj žizni ruskoj obščiny XIX–načala XX v. Polovozrastnoj aspekt tradicionnoj kul'tury* (Die Jugend im Brauchtumsleben der russischen Dorfgemeinschaft vom 19. bis Anfang des 20. Jh. Alters- und Geschlechtsaspekt in der traditionellen Kultur). Leningrad: Nauka 1988
- Blagodatov, Georgij Ivanovič (1960): *Russkaja garmonika* (Die russische Harmonika). Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1960
- Blagodatov, Georgij Ivanovič (1972): *Katalog sobranija muzykal'nych instrumentov* (Katalog der Musikinstrumentensammlung). Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1972
- Blum, Jerome (1961): *Lord and Peasant in Russia from the Ninth to the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1961
- Bojko, Jurij Evgenievič (1982): *Sovremennoe sostojanie narodnych instrumentov i instrumental'noj-vokal'noj muzyki russkogo Severo-Zapada* (Der heutige Zustand von Volksinstrumenten und instrumental-vokaler Musik im russischen Nordwesten). Unveröffentlichte Diss., Leningrad: Leningrader Staatsinstitut für Theater Musik und Film 1982
- Bojko, Jurij Evgenievič (1984): „Russkie narodnye instrumenty i orkestr russkich narodnych instrumentov“ (Russische Volksinstrumente und das Orchester russischer Volksinstrumente), in: *Tradicionnyj fol'klor v sovremennoj chudožestvennoj žizni* (Traditionelle Folklore im heutigen Kunstleben). Hg. von Izalij Iosifovič Zemcovskij. Leningrad: Leningrader Staatsinstitut für Theater Musik und Film 1984, S. 87-96.
- Bojko, Jurij Evgenievič (1985): „Sovremennye formy bytovanija Spasovskoj častuški bassejna Volchova i Sjas' i perspektivy ich razvitija“ (Zeitgenössische Existenzformen der *častuška Spasovskaja* im Becken von Volchov und Sjas' und die Perspektiven ihrer Entwicklung), in: *Artes Populares. A Folklore Tanszék Eevkönyve. Yearbook of the Dpt. of Folklore*. Budapest 1985, S. 78-94
- Bojko, Jurij Evgenievič (1986): „Rol' narodnogo ispolnitelja v formirovanii stilistiki russkogo instrumental'nogo fol'klora“ (Die Rolle des Volksmusiklers bei der Herausbildung der Stilistik der russischen instrumentalen Folklore), in: *Problemy tradicionnoj instrumental'noj muzyki narodov SSSR*. Hg. von Igor' Vladimirovič Macievskij. Lenin-

- grad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii (1986), S. 113-122
- Bojko, Jurij Evgenievič (1993): „Intonacionnye élementy Spasovskoj častuški“ (Gestaltelemente der *častuška Spasovskaja*), in: *Aktual'nye teoretičeskie problemy étnomuzykoznanija. Gippiusovskie čtenija V, 7-9 dekabrja 1993, materialy konferencii*. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv 1993, S. 30-34.
- Bose, Fritz (1953): *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg: Atlantis Verlag 1953 (Atlantis-Musikbücherei)
- Brandl, Rudolf Maria (1975): „Über das Phänomen Bordun (drone). Versuch einer Beschreibung von Funktion und Systematik“, in: *Studien zur Musik Südosteuropas*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975 (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 4), S. 90-121
- Brandl, Rudolf Maria (1995) „Volksmusik und Tänze“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 3, Artikel „Griechenland“*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1995, Sp. 1688-1705
- Brandl, Rudolf Maria / Reinsch, Diether (1992): *Die Lyramusik von Karpathos (Griechenland). Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930-1981* (Habilitationsschrift von Rudolf Maria Brandl an der FU Berlin 1981). Göttingen: Edition Re 1992 (Orbis Musicarum 9, Bd. 1)
- Bromlej, Ksenja Michajlovna (1988): „Muzykal'nye instrumenty i instrumental'nye naigryši pastuchov Jaroslavskoj oblasti“ (Musikinstrumente und Instrumentalstücke der Hirten des Gebiets von Jaroslavl), in: Igor, Vladimirovič Macievsckij (Hg.) 1988, S. 31-47
- Bulkin, V. A. / Dubov, I. V. / Lebedev, G. S. (1978): *Archeologičeskie pamjatniki Drevnej Rusi IX-XI vekov* (Archäologische Denkmäler der Alten Rus' des 9.-11. Jh.). Leningrad: Izdatel'stvo Leningradsgogo universiteta 1978
- Bystrov, Nikolaj (1901): *Narodnoe tvorčestvo po pesnjam krest'jan Ostrovskogo uezda Pskovskoj gubernii. Étnografičeskij očerok* (Volkschaffen nach Liedern der Bauern des Kreises Ostrov, Gouvernement Pskov. Ethnographische Skizze). Pskov: Pskovskij gubernskij statističeskij komitet 1901

- Christensen, Dieter (1960): Inner Tempo and Melodic Tempo, in: *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 1, S. 9-14
- Cowdery, James R. (1990): *The Melodic Tradition of Ireland*. Kent (Ohio), London: Kent State University Press 1990
- Cukerman, Viktor Abramovič (1957): „Kamarinskaja“ M. I. Glinki i ee tradicii v russkoj muzyke (Die „Kamarinskaja“ M. I. Glinkas und ihre Traditionen in der russischen Musik). Moskva: MuzGIz 1957
- Čurilin, I. (1889): [Unbetitelter Beitrag unter: „Wissenschaft, Literatur, Kunst“], in: *Char'kovskie Gubernskie vedomosti, Čast' neofficial'naja*, № 233, 11. September, S. 3
- Dal', Vladimir Ivanovič (1880): *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka Vladimira Dal'ja. Vtoroe izdanie, ispravlennoe i značitel'no umnožennoe po rukopisi avtora. Tom pervyj. A-Z* (Erklärendes Wörterbuch der lebendigen großrussischen Sprache von Vladimir Dal'. Zweite und nach dem Manuskript des Verfassers überarbeitete und wesentlich erweiterte Aufl. Bd. 1, A-Z) Sankt-Peterburg, Moskva: M. O. Vol'f 1880, Reprint. Moskva: Russkij jazyk 1989
- Dietrich, Wolf (1981): „Psychologische Einflußfaktoren bei der Feldaufnahme“, in: *Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen Techniken*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 9), S. 55-65
- Eleonskaja, Elena Nikolaevna (1914): *Sbornik velikoruskich častušek* (Sammlung großrussischer častuški). Moskva: Komissija po narodnoj slovesnosti 1914
- Elschek, Oskár (1975): „Musikethnologie und Elektroakustik“, in: *Handbuch des Volksliedes, Bd. II*, München: Fink, S. 623-645
- Elschek, Oskár (1982): „Die ethnischen Besonderheiten der slowakischen instrumentalen Volksmusik (Stilschichten und Stiltypen)“, in: *Universitas Comeniana Bratislavensis Facultas Philosophica. Tomus XIV Ethnologica slavica*. Bratislava, S. 13-53
- Famincyn, Aleksandr Sergeevič (1889): *Skomorochi na Rusi* (Skomorochen in der Rus'). Sankt-Peterburg: Arngol'd 1889 (Serie: Slavjanskije drevnosti), 2. Aufl., ergänzt durch Famincyn 1890, 1891: Sankt-Peterburg: Aleteja 1995
- Famincyn, Aleksandr Sergeevič (1890): *Gusli, russkij narodnyj muzykal'nyj instrument* (Die Gusli, ein russisches Volksmusikinstrument). Sankt-Peterburg: Tipografija Akademii nauk 1890

- Famincyn, Aleksandr Sergeevič (1891): *Domra i srodnye ej muzykal'nye instrumenty russkogo naroda* (Die Domra und ihr verwandte Musikinstrumente des russischen Volkes). Sankt-Peterburg: Tipografija Akademii nauk 1891
- Faresov, A. I. (1906): „Nastroenie sovremennoj derevni“ (Die Stimmung des heutigen Dorfes), in: *Istoričeskij vestnik*, № 3, 1906, S. 911-936
- Finčenko, Aleksandr E. (1982): „Materialy k izučeniju Pastušestva na Russkom severe“, in: *Polevye issledovanija instituta étnografii 1982*. Moskva 1982, S. 37-45
- Findejzen, Nikolaj Fedorovič (1928): *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII veka* (Beiträge zur Geschichte der Musik in Rußland von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jh.), t. I. Moskva, Leningrad: Muzsektor 1928
- Fridrich, Ivan Dmitrievič. (1936): *Fol'klor russkich krest'jan Jaunlatgal'skogo uezda*, Riga 1936
- Gadžieva, Ajšet [richtig: Ajšat] Achmedovna (2001): „Kalendarnye napevy Verchnego Podneprov'ja i Podvin'ja“ (Die Kalendermelodien des Oberen Dnepr- und des Dünagebiets), in: Gerd/Lebedev (Hg.) 2001, S. 139-187
- Galachov, Viktor Konstantinovič (1982): *Iskusstvo balalaečnikov Dal'nego Vostoka* (Die Kunst der Balalaikaspieler des [russischen] Fernen Ostens). Moskva: Sovetskij kompozitor 1982
- Galachov, Viktor Konstantinovič (1983): „Voronežskij balalaečnik Vasilij Solomatin“ (Der Balalaikaspieler Vasilij Solomatin aus dem Gebiet Voronež), in: *Pamjati Kvitki*. Hg. von Aleksandr Alekseevič Banin. Moskva: Sovetskij kompozitor 1983S. 282-290
- Galachov, Viktor Konstantinovič (1986): „Raznovidnosti nastrojki narodnoj balalajki“ (Varianten der Stimmung der Volksbalalaika), in: *Izučenie muzykal'nogo fol'klora*, Rostov na Donu, S. 59-74
- Galajskaja, Rimma Borisovna (1980): „Opyt issledovanija drevne-russkich guslej v svjazi s finno-ugorskoj problematike“ (Versuch einer Untersuchung über die altrussischen Gusli in bezug auf die finnougriische Problematik), in: *Finno-ugorskij muzykal'nyj fol'klor*. Hg. von Ingrid Rjujtel [Rüütel], Tallin: Eesti Raamat 1980, S. 21-29
- Garaj, Bernard (1992): „Das Ensemble von Dudelsack und Geige in der Slowakei“, in: *Studia instrumentorum musicae popularis X*. Hg. von Erich Stockmann, Stockholm: Musikhistorika museet 1992, S. 69-74.

- Garaj, Bernard (1995): *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku* (Der Dudelsack und die Tradition der Dudelsackpfeifer in der Slowakei). Bratislava: ASCO 1992
- Gerassimova, Natalija Grigor'evna / Kolosova, M. I. / Plotkin K. M. / Povyetkin, Vladimir Ivanovič (1990): „Thirteenth Century Fiddles from Excavations in Pskov. Their Investigation, Stabilization and Reconstruction“, *Proceedings of the 4th ICOM-Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*. Hg. von Per Hoffmann, Bremerhaven, S. 267-279
- Gerd, Aleksandr Sergeevič (1988): „Istorija formirovanija dialektnych granic vokrug Pskova“ (Die Geschichte der Herausbildung der Dialektgrenzen um Pskov), in: *Srednerusskie govory: sovremennoe sostojanie i istorija*. Kalinin: Kalininskij gosudarstvennyj universitet 1988, S. 77-87
- Gerd, Aleksandr Sergeevič (1995): *Vvedenie v étnolingvistiku* (Einführung in die Ethnolinguistik). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta 1995
- Gerd, Aleksandr Sergeevič / Lutovikova, I. S. / Michajlova, L. P. / Roždestvenskaja, T. V. (1985): „Étničeskaja istorija Russkogo Severa v trudach jazykovedov i nekotorye voprosy teorii étnogenesa“ (Die Ethnohistorie des russischen Nordens in den Arbeiten von Sprachwissenschaftlern und einige Fragen zur Theorie der Ethnogenese), in: *Sovetskaja étnografija*, H. 6 (1985), S. 28-37
- Gerd, Aleksandr Sergeevič / Lebedev, G. S. (1991): „Éksplikacija istoriko-kul'turnych zon in étničeskaja istorija Verchnej Rusi (Explikation der historisch-kulturellen Zonen und die ethnische Geschichte der Oberen Rus'“, in: *Sovetskaja étnografija* (1991), H. 1, S. 73-85
- Gerd, Aleksandr Sergeevič / Lebedev, G. S. (Hg.) 2001: *Očerki istoričeskoj geografii. Severo-Zapad Rossii: Slavjane i finny* (Skizzen der historischen Geographie. Der Nordosten Rußlands: Slawen und Finnen). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta 2001
- Ginzburg, Lev Solomonovič / Grigor'ev, Vladimir Jur'evič (1990): *Istorija skripičnogo iskusstva* (Geschichte der Geigenkunst), vyp. 1. Moskva: Muzyka 1990
- Giljarova, Natal'ja Nikolaevna (1990): *Russkaja narodnaja muzyka zapadnych, central'nych oblastej i povolž'ja* (Russische Volksmusik der westlichen und der zentralen Gebiete sowie des Wolgagebiets), Doppel-

- Schallplatte, (ohne Ort): Melodija 1990, MONO M 20 49275 001, STEREO S20 29957 004, 1990 (Serie: Muzykal'noe tvorčestvo narodov SSSR)
- Gippius, Evgenij Vladimirovič (1936): „Intonacionnye èlementy russkoj častuški“ (Gestaltelemente der russischen *častuška*), in: *Sovetskij fol'klor. Sbornik stat'ej i materialov*. Moskva, Leningrad: Akademija nauk 1936, S. 97-142
- Gippius, Evgenij Vladimirovič (1941): „Zamečanja o belorusskoj narodnoj pesne“ (Anmerkungen über das weißrussische Volkslied), in: *Belorusskie narodnye pesni*. Hg. von Zinaida Èval'd. Moskva, Leningrad, S. 121-123
- Goehrke, Carsten unter Mitwirkung von Ursel Kälin (1992): *Frühzeit des Ostslaventums*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Erträge der Forschung, Bd. 277)
- Goehrke, Carsten (1996): „Ostslavische Landnahme, Binnenkolonisation und Herrschaftsbildung im Spiegel der Regionalgeschichte. Ein Überblick über ausgewählte neuere Literatur“, in: *Jahrbuch für die Geschichte Osteuropas*, Jg. 44 (1996), S. 86-98
- Golejzovskij, Kas'jan Jaroslavovič (1964): *Obrazy russkoj narodnoj choreografii* (Bildgestalten des russischen Volkstanzes). Moskva: Iskusstvo 1964
- Gorbunov, Boris Vladimirovič (1994): „Mužskie sostjazatel'nye igry v kontekste tradicionnoj-bytovoju kul'tury russkogo naroda“ (Männer-Wettkampfspiele im Kontext der traditionellen Alltagskultur des russischen Volkes), in: *Sochranenie i vozroždenie fol'klornych tradicij*, vyp. 5. Moskva 1994, S. 119-132
- Graham, Hugh F. (1990) „Pskov“, in: *The modern Encyclopedia of Russia and Soviet Union*. Hg. von Joseph Wieczynski, Vol. 52, 1990, S. 32-36.
- Granovskij, Bernard Borisovič (1986): *V. V. Andreev. Materialy i dokumenty* (V. V. Andreev. Materialien und Dokumente). Moskva: Muzyka 1986
- Gruntovskij, Andrej Vadimovič (1993) *Russkij kulačnyj boj. Istorija – ètnografija – tehnika* (Der russische Faustkampf: Geschichte, Ethnographie, Technik). Sankt-Peterburg: Obščestvo ljubitelej kulačnogo boja 1993
- Gr-v., Al. (1909): „Svjatye gory“ (Die Heiligen Berge), in: *Novoe vremja*, № 11834, illustrierte Beilage, S. 1-9

- Hammerich, Louis Leonor / Jakobson, Roman (1970): *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1607, Bd. II: Transliteration and Translation*. Kopenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabskabernes Selskab/Munksgaard 1970
- Hoerburger, Felix (1963): *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik*. Erlangen: Universitätsverbund Erlangen Nürnberg 1963 (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 19)
- Istomin, Igor' Aleksandrovič (1985): *Melodiko-garmoničeskoe stroenie ruskoj narodnoj pesni* (Der melodisch-harmonische Aufbau des russischen Volkslieds). Moskva: Sovetskij kompozitor 1985
- Ivleva, Larisa Michajlovna (1972): „Skomorošiny. Obščie problemy izučeni-ja“ (Die *skomorošiny*. Allgemeine Forschungsprobleme), in: *Slavjanskij fol'klor*. Moskva: Nauka 1972, S. 110-124
- Ivleva, Larisa Michajlovna / Romodin, Aleksandr Vadimovič (1990): „Masleničnaja pochoronnaja igra v tradicionnoj kul'ture belorusskogo Poozer'ja“ (Das Fastnachts-Begräbnisspiel in der traditionellen Kultur des Poozer'e), in: *Zreliščno-igrovyje formy narodnoj kul'tury*. Hg. von Larisa Michajlovna Ivleva. Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1990, S. 196-203
- Ivleva, Larisa Michajlovna / Romodin, Aleksandr Vadimovič (1998): „Ran'se starinuška ne nužna byla, a sejčas prišli za nej'“ („Früher wollte keiner mehr etwas von der alten Zeit wissen, und jetzt kommen sie an und wollen sie zurückholen“), in: *Sud'by tradicionnoj kultury. Sbornik statej i Materialov pamjati Larisy Ivlevoj*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin 1998 [verfaßt 1989], S. 19-24
- Jakovlev, Ju. V. (1993): „Istorija ruskoj domry: na podstupach k novomu pročteniju“ (Die Geschichte der russischen Domra: auf dem Weg zu einer neuen Lesart), in: *Sochranenie i vozroždenie fol'klornych tradicij*, vyp. 2, čast' 1. Moskva, S. 77-100
- Junghanns, Wolf-Dietrich (2003): „Daj boju – Drauf und dran! Traditioneller ostslawischer Faustkampf und heutige Popularisierungen eines „russischen Stils“, in: *Berliner Debatte Initial*, Jg. 14 (2003), H. 4/5, S. 63-113
- Kallas, Oskar (1903): *Kraasna Maarahvas* (Die Esten von Krasnogorskoe). Helsingis: SKS, 1903

- Karbusicky, Vladimir (1979): *Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Wilhelm Fink 1979
- Karbusicky, Vladimir (1980): *Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen*. Köln: Böhlau 1980
- Karbusicky, Vladimir (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986
- Karbusicky, Vladimir (1990): *Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: Dr. R. Kraemer 1990
- Karpeles, Maud (1958): *The Collecting of Folk Music and Other Ethnomusicological Material. A Manual for Field Workers*. London: International Folk Music Council, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 1958
- Kazanskaja, Tat'jana Nikolaevna (1988): „Tradicii narodnogo skripsičnogo iskusstva Smolenskoj oblasti“ (Traditionen der Geigenkunst im Gebiet von Smolensk), in: Igor' Vladimirovič Macievskij (Hg. 1988), S. 78-106
- Kolpakova, Natalija. Pavlovna (1966): „Tipy rusškoj častuški“ (Typen der russischen častuška), in: *Rusškij fol'klor*, Jg. X. Leningrad: Nauka 1966, S. 246-88
- Kopanevič, Ivan Konstantinovič (1896): „Roždestvenskie svjatki i soporo-voždajuščie ich narodnye igry i razvlečenija v Pskovskoj gubernii, čast' 1“ (Die Feste zur Vorweihnachtszeit und sie begleitende volkstümliche Spiele und Vergnügungen im Gouvernement Pskov, Teil 1), in: *Pskovskie gubernskie vedomosti. Čast' neofficial'naja* (1896), № 47, 30. November, S. 1-3, auch als eigene Veröffentlichung: Pskov: Tipografija gubernskogo pravlenija 1896
- Kopanevič, Ivan Konstantinovič (1903): *Kak provoditsja maslenica v Pskovskoj gubernii* (Wie die Fastnacht im Gouvernement Pskov begangen wird). Pskov: Tipografija gubernskogo pravlenija 1903
- Korguzalov, Vsevolod Vladimirovič (1990): *Rusškaja narodnaja muzyka zapadnych, central'nych oblastej i povolž'ja* (Russische Volksmusik des Nordens und Sibiriens): Doppel-Schallplatte (Serie: Muzykal'noe tvorčestvo narodov SSSR), (ohne Ort): Melodija 1990, M 20 49433 002
- Koropčevskij, Pëtr (1843): „O narodnoj muzyke i napevach pesen' v Kurskoj gubernii“ (Über Volksmusik und Liedmelodien im Gouverne-

- ment Kursk), in: *Priloženie k Kurskim gubernskim vedomostjam*. Čast' neofficial'naja (1843), № 49, 4. Oktober, S. 419
- Košelev, Aleksandr Sergeevič (1990): *Russkie narodnye balalaečnye naigryši* (Russische volkstümliche Balalaikastücke). Moskva: Sovetskaja Rossija 1990
- Košelev, Vladimir Vasil'evič (1990): „V cerkve – obraza, a v kel'e – gudočnik“ (In der Kirche Ikonen und in der Klosterzell ein Gudok-Spieler), in: *Jazyčestvo vostočnych slavjan*. Leningrad: Gosudartvennyj muzej etnografii 1990, S. 95-97
- Košelev, Vladimir Vasil'evič (1994a): „Problema skomorošestva v istorii nauki (1854-1994)“ (Das Problem des Skomorochentums in der Forschungsgeschichte), in: *Skomorochi. Problemy i perspektivy izučenija (K 140-letiju so dnja vychoda pervoj raboty o skomorochach)*. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 1994, S. 10-36
- Košelev, Vladimir Vasil'evič (1994b): *Skomorochi i skomoroš'ja professija* (Skomorochen und Skomorochenberuf). Sankt-Peterburg: Chronograf, 1994
- Kostomarov, Nikolaj Ivanovič (1860): *Očerki domašnej žizni i nravov velikoruskogo naroda v XVI i XVII vv.* (Skizzen des häuslichen Lebens und der Sitten des großrussischen Volkes im 16. und 17. Jh.). Sankt-Peterburg 1860
- Kotikova, Natalija L'vovna (1953): „Pesni Pskovščiny“ (Lieder des Pskover Lands), in: *Sovetskaja muzyka* (1953), H. 9, S. 62-67
- Kotikova, Natalija L'vovna (1962): *Gdovskaja starina* (Die alte Zeit von Gdov). Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1962
- Kotikova, Natal'ja L'vovna (1966): *Narodnye pesni Pskovskoj oblasti* (Volkslieder des Gebiets von Pskov). Moskva: Muzyka 1966
- Kotikova, Natal'ja L'vovna / Dobrovol'skij, B. M. (1959): *Pesnja – duša naroda* (Lied – Seele des Volkes). Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1959
- Krapivina, S. (1878): „O Pskovičach. Nečto v rode etnografičeskogo očerka“ (Über die Bewohner von Pskov. Etwas in der Art einer ethnographischen Skizze), č. 1, in: *Pčela. Russkaja illjustracija. Eženedel'nyj žurnal ikusstv, literatury, politiki i obščestvennoj žizni*, 5. März, Nr. 10. Sankt-Peterburg: L. F. Bazunov, 1878, S. 146-150

- Kuckertz, Josef (1970): Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik, 2 Bde. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970
- Kukin, Aleksandr Fedorovič (1987): „Novyj choreografičeskij stil' v tradicionnom bytu ruskoj derevni“ (Ein neuer Tanzstil im traditionellen Leben des russischen Dorfes), in: *Plastičeskoe vospitanie aktera v teatral'nom vuze*. Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1987, S. 91-109
- Kunicyn, P. N. (1898): *Pskovskaja gubernija, Porchovskij uezd, selo Pažerevicy* (Gouvernement Pskov, Kreis Porchov, Dorf Pažerevicy [Požerevicy]). Korrespondenz des Ethnographischen Büros von Fürst B. N. Teniščev, Handschriftensammlung des Russischen Ethnographischen Museums in St. Petersburg (f. 7, delo 1409)
- Kvitka, Kliment Vasil'evič (1973): *Izbrannye trudy v dvuch tomach* (Ausgewählte Arbeiten in zwei Bänden), t. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor 1973
- Labutina, Inna Konstantinovna (1993): „Iz istorii duchovnoj kul'tury srednevekovogo Pskova (X-XV vv.)“ (Aus der geistigen Kultur des mittelalterlichen Pskov – 10.-15. Jh.), in: *Slavjanskaja archeologija 1990. Ėtnogenez, rasselenie i duchovnaja kul'tura slavjan*. Moskva: Nauka 1993 (Materialy po archeologii Rossii, vyp. I.), S. 196-204
- Laul, Silvia (1971): „Ob ètničeskoj prinadležnosti kurganov jugovostočnoj Ėstonii“ (Über die ethnische Zugehörigkeit der Hügelgräber im südöstlichen Estland), in: *Izvestija Akademij Nauk ĖSSR, obščestvennye nauki*, Nr. 3. Tallin: 1971, S. 319-329
- Lichačev, Dmitrij Sergeevič (1964): „Drevnejšee russkoe izobraženie skomorocha i ego značenie dlja istorii skomorošestva“ (Die älteste russische Skomorochendarstellung und ihre Bedeutung für die Geschichte des Skomorochentums), in: *Problemy snravnitel'noj filologii (k 70-letiju čl.-korr. AN SSSR V. M. Žirmunskogo)*. Moskva, Leningrad: Nauka 1964, S. 462-466
- Linëva, Evgenija Ėduardovna (1909): *Velikoruskie pesni v narodnoj garmoznizacii* (Großrussische Lieder in volkstümlicher Harmonisation), vyp. 2. Sankt-Peterburg: Imperatorskaja Akademija nauk 1904
- Lobanov, Michail Aleksandrovič (1977): „Teoretičeskie voprosy publikacii i sistematizacii napevov v Svide russkogo fol'klora“, in: *Russkij fol'kor*, Jg. XVII. Leningrad: Nauka 1977, S. 149-166.

- Lobkova, Galina Vladimirovna (1985): „Gusel'naja igra Drevnej Rusi“ (Das Guslispiel der Alten Rus'), in: *Russkaja narodnaja pesnja. Stil', žanr, tradicija*. Hg. von A. M. Mechnecov. Leningrad: Leningradskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni Rimskogo-Korsakova 1985, S. 90-101
- Lobkova, Galina Vladimirovna (2000): *Drevnosti Pskovskoj zemli. Žatvennaja obrjadnost'. Obrazy, ritualy, chudožestvennaja sistema* (Altertümer des Pskover Landes. Erntebrauchtum. Bilder, Rituale, künstlerisches System). Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin 2000
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (1976): „Issledovatel'skie problemy transkripcii instrumental'noj narodnoj muzyki“ (Forschungsprobleme der Transkription von instrumentaler Volksmusik), in: *Tradicionnoe i sovremennoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo*. Moskva: Sovetskij kompozitor 1976, S. 5-56
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (1977): „Sovremennost' i instrumental'naja muzyka bezpis'mennoj tradicii“ (Die moderne Zeit und die Instrumentalmusik schriftloser Tradition), in: *Sovremennost' i fol'klor*. Hg. von Viktor Evgenievič Gusev. Moskva: Muzyka, S. 76-107
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (1978): „K probleme izučeniya žanrovoj sistemy russkoj narodnoj instrumental'noj muzyki“ (Zum Problem der Erforschung des Gattungssystems der russischen instrumentalen Volksmusik), in: *Tradicionnaja muzyka Karelii i zemel' Zevero-Zapada*. Moskva: Fol'klornaja komissija Sojuza kompozitorov 1978, S. 39-41
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (1980): „O finno-ugorskich relikhtach i paralleljach v russkoj narodnoj instrumental'noj muzyke“ (Über finnougri-sche Relikte und Parallelen in der russischen instrumentalen Volksmusik), in: *Finno-ugorskij muzykal'nyj fol'klor*. Hg. von Ingrid Rjujtel [Rüütel]. Tallin: Eesti Raamat 1980, S. 9-20
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (Hg., 1987): *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naja muzyka* (Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik), t. 1. Moskva: Sovetskij kompozitor 1987
- Macievskij, Igor' Vladimirovič (Hg., 1988): *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naja muzyka* (Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik), t. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor 1988
- Mačinskij, D. A. (1986): „Ėtnosocial'nye i ėtnokul'turnye prozessy v Severnoj Rusi: period zaroždenija drevnerusskoj narodnosti“ (Ethnosoziale und ethnokulturelle Prozesse in der Nördlichen Rus': die Entstehungs-

- periode der altrussischen Völkerschaft), in: *Russkij Sever. Problemy étnokul'turnoj istorii, étnografii, fol'kloristiki*. Leningrad: Nauka 1986, S. 3-29
- Mahler, Elsa (1951): *Altrussische Volkslieder aus dem Pečoryland*. Basel: Bärenreiter 1951
- Maksimov, Evgenij Ivanovič (1987): *Rossijskie muzykanty-samorodki. V. V. Andreev, N. I. Beloborodov, O. U. Smolenskij, P. E. Nevskij, B. S. Trojanovskij* (Russische musikalische Naturtalente [...]). Moskva: Sovetskij kompozitor 1987
- Maslennikova, Natal'ja Nikolaevna (1994): *Pskovskie krest'jane* (Die Bauern von Pskov), in: *Istorija krest'anstva Severo-Zapada Rossii. Period feodalizma*. Hg. von A.I. Kopanev Sankt-Peterburg: Nauka 1994, S. 104-125
- Mazo, Margarita (1994): „Lament Made Visible: A Study of Paramusical Elements in Russian Lament“, in: *Themes and Variations. Writings in Honor of Rulan Chao Pian*. Hg. von Bell Yung und Joseph S. C. Lam. Cambridge: Department of Music, Harvard University; Hong Kong: Institute of Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong 1994, S. 164-211
- Mechnecov, Anatolij Michajlovič (1985): *Pskovskie Gusli. Narodnye naigryši* (Gusli des Gebiets von Pskov. Volkstümliche Instrumentalstücke), Schallplatte. Leningrad: Melodija 1985, Mono, M 22 462261 908
- Mechnecov, Anatolij Michajlovič (1987a): *Jarmaročnaja igra* (Jahrmaktsmusik), Schallplattenserie: *Gudi gorazdo. Narodnye muzykal'nye instrumenty Pskovskoj oblasti* (Dröhne laut. Volksmusikinstrumente des Gebiets von Pskov), Folge 1. Leningrad: Melodija 1987, S20 26011 002
- Mechnecov, Anatolij Michajlovič (1987b): *Pljasovye Naigryši* (Pljaska-Instrumentalstücke), *Gudi gorazdo. Narodnye muzykal'nye instrumenty Pskovskoj oblasti* (Dröhne laut. Volksmusikinstrumente des Gebiets von Pskov), Folge 2. Leningrad: Melodija 1987, S20 26013 007
- Mechnecov, Anatolij Michajlovič (1989): *Pesni Pskovskoj zemli, vyp. I: Kalendarno-obrjadovye pesni (Po materialam fol'klornych ékspedicij Leningradskoj konservatorii* (Lieder des Pskover Lands, Bd. I: Rituelle Lieder des Jahresbrauchtums. Nach Feldforschungsmaterialien des Leningrader Konservatoriums). Leningrad: Sovetskij kompozitor 1989

- Mechnečov, Anatolij Michajlovič / Lobkova, Galina Vladimirovna (1989): *Napevy rodiny Musorgskogo* (Weisen der Heimat Mussorgskys), Schallplatte. Leningrad: Melodija 1989, S20 28761 001
- Mikljaev, A. M. (1988): „Novye dannye o kul'ture dlennykh kurganov na juge Pskovskoj oblasti“ (Neue Daten über die Kultur der Langkurgane im Süden des Gebiets von Pskov), in: *Archeologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli 1987. Materialy seminara*, Pskov: Institut Archeologii Akademii nauk 1988, S. 50-52
- Mirek, Al'fred Martinovič (1994): *Garmonika: Prošloe i nastojaščee. Naučno-istoričeskaja ěnciklopedičeskaja kniga* (Die Harmonika: Vergangenheit und Gegenwart. Wissenschaftlich-historisches enzyklopädisches Buch). Moskva: Interpraks 1994
- Morgenstern, Ulrich (1995): *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland*, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995
- Morgenstern, Ulrich (1998a): „Instrumentale Volksmusik.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 8, Artikel „Rußland“*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1998, Sp. 657-666
- Morgenštern, Ul'rich (1998b): „K voprosu o kornjach sovremennoj tradicii igry na balalajke i na garmonike v Rossii“ (Zur Frage nach den Wurzeln der heutigen Tradition des Balalaika- und des Harmonikaspiels in Rußland), in: *Sud'by tradicionnoj kultury. Sbornik statej i materialov pamjati Larisy Ivlevoj*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, S. 164-186
- Morgenstern, Ulrich (1998c): „Zur Tradition der Bordunbalalaika im Gebiet Pskov (Westrußland)“, in: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, VI/VII. Musik und Symbol – Musik und Region – Freie Berichte*. Hg. von Marianne Bröcker. Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg 1998, S. 131-145
- Morgenstern, Ulrich (1998d): „Zur Tradition der Flügelzither Gusli im Gebiet Novgorod“, in: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, VI/VII. [...] Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg 1998, S. 183-196*
- Morgenstern, Ulrich (1999): „Aktuelle ethnoorganologische Feldforschungen im Nordwesten Rußlands“, in: *Systematische Musikwissenschaft*, Jg. 6 (1998), H. 2-3. Bratislava 1999, S. 207-235

- Morozov, Igor' Alekseevič (1995): „Èkspedicija v Vaškinskij rajon Vologodskoj oblasti“ (Feldforschung im Kreis Vakšinskij, Gebiet Vologda), in: *Živaja Starina* (1995), H. 2 (6), S. 54
- Moškov, V. A. (1898): „Truba v narodnych verovanijach, č. 2“ (Die Naturtrompete im Volksglauben, Teil 2), in: *Živaja starina* (1898), vyp. IV, S. 451-524
- N. (1895): „Nechristianskoe provoždenie prazdnikov v našich derevnjach“ (Die unchristliche Begehung von Festtagen in unseren Dörfern), in: *Pskovskie èparchial'nye vedomosti*, Nr. 22, 15. November 1895. Pskov, S. 392-396
- Nazina, Inna Dmitr'evna (1979): *Belorusskie narodnye muzykal'nye instrumenty. Samozvučaščie, udarnye, duchovye* (Die weißrussischen Volksmusikinstrumente. Selbstklingende, Schlaginstrumente, Blasinstrumente). Minsk: Nauka i tehnika 1979
- Nazina, Inna Dmitr'evna (1982): *Belorusskie narodnye muzykal'nye instrumenty. Strunnye* (Die weißrussischen Volksmusikinstrumente. Saiteninstrumente). Minsk: Nauka i tehnika 1982
- [N. N.] (1849): „Svedenija ob otličitel'nych narodnych osobennostjach v prichode Kuchovskogo pogosta Ostrovskogo uezda“ (Mitteilungen über charakteristische volkstümliche Besonderheiten in der Gemeinde im Bezirk Kuchva, Kreis Ostrov). Handschriftensammlung der Russischen Geographischen Gesellschaft, razrjad 32, Bericht 12
- [N. N.] (1894): „Derevenskie gul'janija“ (Dorffeste), in: *Pskovskij gorodskoj listok*, № 47. Pskov, 1894, S. 3
- Paršin, Vasilij (1848): „Ètnografičeskie svedenija o Novousitovskom pogoste Ostrovskogo uezda“ (Ethnographische Mitteilungen über den Bezirk Novaja Usitva, Kreis Ostrov). Handschriftensammlung der Russischen Geographischen Gesellschaft, razrjad 32, Bericht 11
- Pickhan, Gertrud (1992): *Gospodin Pskov. Entstehung und Entwicklung eines städtischen Herrschaftszentrums in Altrußland* (Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte, Bd. 47). Wiesbaden: Harrassowitz 1992
- Pipes, Richard (1974): *Russia under the Old Regime*. London: Weidenfels and Nicolson 1974, dt. Übers.: *Rußland vor der Revolution. Staat und Gesellschaft im Zarenreich*. München: dtv 1984
- Povetkin, Vladimir Ivanovič (1994): „Muzykal'nye drevnosti Novgoroda“ (Musikalische Altertümer Novgorods), in: *Novgorodskie Archeologičeskie čtenija. Materialy naučnoj konferencii, posvjaščennoj 60-letiju*

- archeologičeskogo izučenija Novgoroda i 90-letiju co dnja roždenija osnovatelja Novgorodskoj archeologičeskoi ekspedicii A. V. Archovskogo. Novgorod, 28 sentjabrja – 2 oktjabrja 1992 g.* Hg. von V. L. Janin und P. G. Gajdukov. Novgorod: Novgorodskij gosudarstvennyj ob'edinennyj muzej-zapovednik 1994, S. 67-74
- Privalov, Nikolaj Ivanovič (1904): *Gudok. Drevne-russkij muzykal'nyj instrument, v svjazi s smyckovymi instrumentami drugich stran* (Der Gudok. Ein altrussisches Musikinstrument in bezug auf die Bogeninstrumente anderer Länder). Sankt-Peterburg: Tipografija I. N. Skorochoдова 1904
- Privalov, Nikolaj Ivanovič (1905) „Tanburovidnye instrumenty russkogo naroda“ (Tanburartige Instrumente des russischen Volkes), in: *Izvestija Sankt-Peterburgskogo občestva muzykal'nych sobranii*, vyp. 6. Sankt-Peterburg 1905
- Privalov, Nikolaj Ivanovič (1907): „Pskovskij gusljar Fedot Artamonov“ (Der Guslspieler Fedot Artamonov aus dem Gouvernement von Pskov), in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* (1907), H. 43, S. 964-967
- Privalov, Nikolaj Ivanovič (1908): „Zvončatye gusli na Rusi“ (Klangvolle Gusli [Flügelartige Gusli] in Rußland), in: *Muzyka i penie* (1908), H. 7, S. 4-5, H. 8, S. 1-2, H. 10, S. 2-4)
- Privalov, Nikolaj Ivanovič (1912): *Opisanie narodnych muzykal'nych instrumentov kollekcii im. N. I. Privalova* (Beschreibung der russischen Volksmusikinstrumente der Sammlung N. I. Privalov). Handschriftliches Ms. der Petersburger Instrumentensammlung
- Propp, Vladimir Jakovlevič (1963): *Russkie agragnye prazdniki* (Die russischen bäuerlichen Feste). Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta 1963
- Propp, Vladimir Jakovlevič (1964): „Principy klassifikacij fol'klornych žanrov“ (Prinzipien der Klassifikation von Folkloregattungen), in: *Sovetskaja Ėtnografija*, H. 4, 1964, S. 147-154
- Putilov, Boris Nikolaevič (1960): *Russkij istoriko-pesennyj fol'klor XIII-XVI vekov* (Die russische historische Liedfolklore des 13. bis 16. Jh.). Moskva, Leningrad: Nauka 1960
- Putilov, Boris Nikolaevič (1994): „Variantnost' v fol'klоре kak tvorčeskij prozess“, (Die Variabilität in der Folklore als schöpferischer Prozeß), in: *Istoriko-ėtnografičeskie issledovanija po fol'kloru*. Hg. von Sergej A-

- leksandrovič Tokarev. Moskva: Vostočnaja literatura RAN 1994, S. 180-197
- Razumovskaja, Elena Nikolaevna (1996): „*Plač pod jazyk i pod ikan'e* – osobye vokal'no-ansamblevye formy pričetnoj tradicii“ (Die Klage „*pod jazyk*“ und „*pod ikan'e*“ [unterschiedliche Typen der Vokalimitation] – besondere Vokalformen im Ensemble), in: *Ėkspedicionnye otkrytija poslednych let. Narodnaja muzyka, slovesnost', obrjady v zapisjach 1970–1900-ch godov. Stat'i i materialy (Serija „Fol'klor i fol'kloristika“)*. Hg. von Michail Aleksandrovič Lobanov. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin 1996, S. 9-60
- Razumovskaja, Elena Nikolaevna (1998): *Tradicionnaja muzyka ruskogo poozer'ja (po materialam Ėkspedicij 1971-1992)* (Traditionelle Musik des Poozer'e. Nach Materialien aus Feldforschungen der Jahre 1971 bis 1992 [mit 3 Musikkassetten]). Sankt-Peterburg: Kompozitor 1998
- Reinhard, Kurt (1959): Eine von der rhythmischen Belebung abhängige Tempobezeichnung, in: *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*. Kassel: Bärenreiter 1959
- Romodina, Aleksandra Vadimovič (1996): „O edinstve severobelorusskoj muzykal'no-ėtnografičeskoj tradicii“ (Über die Einheit der nordweißrussischen musikalisch-ethnographischen Tradition), in: „*Pašlju seru zjazulj'ku na padzINUŠku*“. *Sbornik statej i referatov Nevel'skoj meždunarodnoj gumanitarnej konferencii*. Sankt-Peterburg, Nevel' 1996, S. 43-45
- Romodina, Aleksandra Vadimovič (1997): „Fenomen tvorčeskoj ličnosti narodnogo muzykanta-instrumentalista“ (Das Phänomen der Schöpferpersönlichkeit des Volksmusikers), in: *Voprosy instrumentovedenija*. Hg. von Valerij A. Svobodov. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv 1997, S. 73f.
- Romodina, Aleksandra Vadimovič / Romodina, Irina Aleksandrovna (1989): *Obrjadovaja muzyka* (Brauchtumsmusik), Schallplattenserie: *Tradicionnoe iskusstvo poozer'ja* (Traditionelle Kunst des Poozer'e), Folge 1. Leningrad: Melodija 1989, S20 29387 000
- Romodina, Aleksandra Vadimovič / Romodina, Irina Aleksandrovna (1990): *Večerinočnaja Muzyka* (Musik der Tanzabende), *Tradicionnoe iskusstvo poozer'ja* (Traditionelle Kunst des Poozer'e), Folge 2. Leningrad: Melodija 1990, S20 30043 002

- Romodina, Aleksandr Vadimovič / Romodina, Irina Aleksandrovna (1991): „Vzaimodejstvie instrumental'noj muzyki i choreografii v narodnych èstetièeskich predstavlenijach“ (Die Wechselwirkung von Instrumentalmusik und Tanz in den volkstümlichen ästhetischen Vorstellungen), *Narodnyj tanec. Problemy izučeniya*. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv 1991, S. 77-85
- Romodina, Irina Aleksandrovna (1990): „Molodežnye sobranija Poozer'ja. Trud – obrjad – igra“ (Jugendzusammenkünfte des Poozer'e. Arbeit – Brauch – Spiel), *Zreliščno-igrovye formy narodnoj kul'tury*. Hg. von Larisa Michajlovna Ivleva. Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra muzyki i kinematografii 1990, S. 46-52
- Rubcov, Fedosij Antonovič (1973): *Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* (Aufsätze zur Musikfolklore). Moskva: Sovetskij kompozitor 1973
- Rubcov, Fedosij Antonovič (1987): *Narodnye pesni i naigyiši Pskovskoj oblasti. Po materialam fol'klornych èkspedicii N. L. Kotikovej* (Volkslieder und volkstümliche Instrumentalstücke des Gebiets von Pskov. Nach Feldforschungsmaterialien von N. L. Kotikova), Schallplatte. Leningrad: Melodija 1987, M20 47741 001
- Rudneva, Anna Vasil'evna (1975): *Kurskie tanki i karagody* (Tanki und karagody aus dem Gebiet Kursk). Moskva: Sovetskij kompozitor 1975
- Rudneva, Anna Vasil'evna / Ščurov, Vjačeslav Michajlovič / Puškina, Svetlana I. (1979): *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoj zapisi* (Russische Volkslieder in Mehrfachmikrofon-Aufnahme). Moskva: Sovetskij kompozitor 1979
- Salmen, Walter (1973): „Russische Musik und Musiker in Deutschland vor 1700“, in: *Die Musikforschung* (1973), H. 2, S. 167-180
- Šangina, Izabella Iosifovna / Zimina, T. A. (2001): „Verchnjaja Rus' po dannym ètnografii“ (Die Obere Rus' nach Daten der Ethnographie), in: Gerd/Lebedev (Hg.) 2001, S. 100-119
- Schneider, Albrecht (1976): *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*. Bonn: Orpheus 1976 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 18)
- Schneider, Albrecht (1981): „Feldforschung in Irland: ‚Oral tradition‘ und Folklorismusproblem“, in: *Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 9), S. 106-128

- Schneider, Albrecht (1997): *Tonhöhe. Skala. Klang. Akustische, tonometrische und psychoakustische Studien auf vergleichender Grundlage*. Bonn: Orpheus 1997 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 89)
- Schneider, Marius (1963): „Das gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino“, in: *Acta Musicologica* (1963), H. 35, S. 2-14
- Šćurov, Vjačeslav Michajlovič (1989, Hg.): *Metody muzykal'no-fol'klorističeskogo issledovanija. Sbornik naučnych trudov* (Methoden der musikfolkloristischen Forschung. Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten). Moskva: Moskovskaja gosudarstvennyj dvaždyj ordena Lenina Konservatoija imeni Petra Il'iča Čajkovskogo 1989
- Schüller, Dietrich (1994): „Mikrophonverfahren für ethnomusikologische Schallaufnahmen“, in: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag*. Hg. von Elisabeth Th. Hilscher und Theophil Antonicek, Tutzing: Schneider 1994, S. 119-144
- Sedov, Valentin V. (1974): *Dlinnye kurgany krivičej* (Die Langhügelgräber der Kriwitschen). Moskva: Nauka 1974
- Sedov, Valentin V. (1982): *Vostočnye slavjane* (Die Ostslawen). Moskva: Nauka 1982
- Semenov, A. (1986): „Derevenskij Sadko. O gusljare iz Pskovskoj oblasti V. Ja. Tjutjažove“ (Ein Sadko des Dorfes. Über den Guslispieler aus dem Gebiet Pskov, V. Ja. Tjutjažov), in: *Trud*, 2. November 1986, S. 4
- Smirečanskij, Vasilij (1871): „Ėtnografičeskij očerk iz byta krest'jan Pskovskogo uezda“ (Ethnographische Skizze aus dem Leben der Bauern des Landkreises von Pskov), in: *Pskovskij statističeskij sbornik*, Pskov 1871, S. 103-142
- Smirnov, Boris Fedorovič (1959a): *Iskusstvo Vladimirskich rožečnikov* (Die Kunst der Holztrompeten-Spieler aus dem Gebiet Vladimir). Moskva: Sovetskij kompozitor 1959, ²1966
- Smirnov, Boris Fedorovič (1959b): „Russkie garmonisty“ (Russische Harmonikaspieler), in: *Sovetskaja muzyka* (1959) H. 1, S. 89-96.
- Smirnov, Boris Fedorovič (1961): *Narodnye skripičnye naigryši, zapisanye na rodine M. I. Glinki* (Volkstümliche Geigenstücke, aufgezeichnet in der Heimat von M. I. Glinka). Moskva: Sovetskij kompozitor 1961

- Smirnov, Boris Fedorovič (1962): *Iskusstvo sel'skich garmonistov* (Die Kunst der dörflichen Harmonikaspieler). Moskva: Sovetskij kompozitor 1962
- Sokolov, Flavij Vasil'evič (1959): *Gusli zvončatye* (Klangvolle Gusli [Flügel förmige Gusli]). Moskva: Sovetskij kompozitor 1959
- Sokolov, Flavij Vasil'evič (1962): *Russkaja narodnaja balalajka* (Die russische Volksbalalaika). Moskva: Sovetskij kompozitor 1962
- Stählin, Jakob (1770): „Nachrichten von der Musik in Rußland“, in: Haigold, M. J. J.: *Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, T. 2. Riga und Leipzig 1770
- Starostin, Sergej Nikolaevič (1989): „O nekotorych raznovidnostjach pastuš'ich muzykal'nych instrumentov verchnej Volgi“ (Über einige Arten von Hirtenmusikinstrumenten der oberen Wolga), in: Vjačeslav Michajlovič Ščurov (Hg. 1989), S. 64-81
- Starostina, Tat'jana Alekseevna (1989): „Po sledam A. V. Rudnevoj. Zametki o kurskoj instrumental'noj tradicii“ (Auf den Spuren von A. V. Rudneva. Anmerkungen zur Instrumentaltradition im Gebiet von Kursk), in: Vjačeslav Michajlovič Ščurov (Hg. 1989), S. 82-92
- Stockmann, Doris (1998): „Transkription“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 9.* Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Sp. 726-749
- Teplova, Irina B. (1985): „Opyt sistematizacii napevov svadebnych pesen severo-zapadnych oblastej Rossii“ (Versuch einer Systematisierung der Melodien der Hochzeitslieder der nordwestlichen Gebiete Rußlands), in: *Russkaja narodnaja Pesnja. Stil', žanr, tradicija.* Hg. von Anatolij Michajlovič Mechnecov. Leningrad: Leningradskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni Rimskogo-Korsakova 1985, S. 62-75
- Tynurist [Tönurist], Igor' (1977a): „Gde vo gusli zvonili? Opyt kartografirovanija narodnych muzykal'nych instrumentov“ (Wo wurden die Gusli geläutet? Versuch einer Kartierung von Volksmusikinstrumenten), in: *Ėtnografičeskie issledovanja Severo-Zapada SSSR.* Leningrad: Nauka 1977, S. 16-29
- Tynurist [Tönurist], Igor' (1977b): „Kannel Vepsamaast Setumaani“ (Das Kannel der Vepsen und Setu), in: *Muzykal'noe nasledie finno-ugorskich narodov.* Hg. von Ingrid Rjujtel [Rüütel], Tallin: Eesti Raamat 1977, S. 149-182, dt. Zusammenf., S. 181-182

- Tynurist [Tõnurist], Igor' (1985): „Ėtnomuzykal'nye svjazy Ėstonii s Pskovščinoj (Narodnye muzykal'nye instrumenty)“ (Ethnomusikalische Verbindungen Estlands mit dem Gebiet Pskov. Volksmusikinstrumente), in: *Archeologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli*. Materialy seminara, Pskov: Institut Archeologii Akademii nauk 1985, S. 51-53
- Vasil'ev, I. I. (1889): „Bibliografičeskij ukazatel' knig i stat'ej odnosjaščichsja k Pskovskoj gubernii: 1517-1887. IV Ėtnografija“ (Bibliographisches Verzeichnis von Büchern und Aufsätzen betreffend das Gouvernement Pskov 1517-1887. IV Volkskunde), in: *Pskovskie gubernskie vedomosti*, 26. März 1889, Nr. 12, S. 105
- Veličkina, Ol'ga V. (1993): „Sochranenie kurskoj tradicii mnogostvol'noj flejty“ (Die Erhaltung der Tradition der Mehrfachflöte des Gebiets von Kursk), in: *Sochranenie i vozroždenie fol'klornych tradicij*, vyp. 2, čast' I. Moskva, S. 77-100
- Vertkov, Konstantin Aleksandrovič (1975): *Russkie narodnye muzykal'nye Instrumenty*. Moskva: Muzyka 1975
- Vertkov, Konstantin Aleksandrovič / Blagodatov, Georgij Ivanovič / Jazovickaja, Ėl'za Ėduardovna (1975): *Atlas muzykal'nych instrumentov narodov SSSR* (Atlas der Musikinstrumente der Völker der UdSSR). Moskva: Muzyka ²1975 (¹1963)
- Vul'fius, Pavel' Aleksandrovič (1979): *Russkaja mysl' o muzykal'nom fol'klore. Materialy i dokumenty* (Die russische Gedankenwelt zur musikalischen Folklore. Materialien und Dokumente). Moskva: Muzyka 1979
- Wiora, Walter (1957): *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel: Bärenreiter 1957
- Zagorskij, Iogan (1848): „Korrespondenz des Priesters I. Zagorskij aus dem Bezirk Šušelovo, Kreis Porchov.“ Handschriftensammlung der Russischen Geographischen Gesellschaft, razrjad 32, Bericht 6
- Zalenskij, Ėduard Jakovlevič (1912): *Čto poet sovremennaja derevnja Pskovskogo uezda* (Was das heutige Dorf des Landkreises Pskov singt). Pskov: Ėlektrič. Tipolit. Gubern. zemstva 1912
- Zemcovskij, Izalij Iosifovič (1976): *Russkaja protjazhnaja pesnja* (Das russische gedehnte Lied). Leningrad: Muzyka 1967
- Zemcovskij, Izalij Iosifovič (1975): *Melodika kalendarnych pesen* (Die Melodik der Kalenderlieder). Leningrad: Muzyka 1975

- Zemcovskij, Izalij Iosifovič (1980): „Problema varianta v svete muzykal'noj tipologij“ (Das Problem der Variante im Lichte der musikalischen Typologie), in: *Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki*. Leningrad: Muzyka, S. 36-50
- Zemcovskij, Izalij Iosifovič (1987a): „Muzykal'nyj instrument i muzykal'noe myšlenie (k postanovke voprosa)“ (Musikinstrument und Musikdenken. Zur Fragestellung), in: Igor' Vladimirovič Macievskij (Hg.) 1987
- Zemcovskij, Izalij Iosifovič (1987b): „Problema russkoj častuški“ (Das Problem der russischen *častuška*), in: *Sovetskaja muzyka* (1978), H. 4, S. 73-79
- Zguta, Russel (1978): *Russian Minstrels. A History of the Skomorokhi*. Oxford: Clarendon 1978

