

Volksbildungswerkes, Hauptschuldirektor Oberschulrat Eugen Mayer.

Am 30. April 1977 fand, ebenfalls im Zusammenwirken mit dem Volksbildungswerk für das Burgenland, ein zweites Gespräch über das Thema „Das burgenländische Volkslied in Forschung und Pflege“ statt, an dem im allgemeinen der gleiche Personenkreis wie beim ersten Seminar teilnahm. Referenten waren: Dr. Gerlinde Haid und a. o. Professor Walter Deutsch. Die praktischen Übungen im Singen leiteten Prof. Mag. Harald Dreö und Mag. Sepp Gmasz, die Gesamtleitung hatte wieder Hauptschuldirektor Oberschulrat Eugen Mayer.

Durch diese beiden Veranstaltungen wurde wieder bei einer größeren Zahl von jungen Leuten das Interesse am Volkslied und seiner Pflege geweckt. Hoffentlich wächst damit auch die Zahl der Sammler und Aufzeichner von burgenländischen Volksliedern, Volksmusikstücken und Volkstänzen, sodaß das burgenländische Volksliedarchiv immer weiter ausgebaut werden und seine Aufgabe als Forschungsstätte burgenländischer musikalischer Volkskultur voll und ganz erfüllen kann.

## **Burgenländisches Volkslied — alpenländisches Volkslied. Ein Vergleich.**

Von Gerlinde Haid, Wien

Ein Vergleich.

„Alpenländisch“ — das ist ein fester Begriff in der Volksmusik, mit dem jedermann die Vorstellung von einem ganz bestimmten Stil verbindet, der einigermaßen beschreibbar ist: Ländlermelodik, reiche Mehrstimmigkeit, Jodlerformen. Die Einprägsamkeit dieser Stilmerkmale ist so groß, daß sie bis in jene Trivialmusik hinein wirken können, die bei Heimatabenden als „alpenländisch“ verkauft wird. Nicht so das „Burgenländische“, und das hat seinen Grund nicht in der Geschichte der Volksmusikforschung, die „Burgenländisches“ zu wenig beachtet hätte, sondern wohl vor allem in der Geschichte dieses Landes, das nie einen ähnlich geschlossenen Kulturraum darstellen konnte, wie die Alpenregion. Trotzdem läßt sich der Volksgesang im Burgenland natürlich zusammenfassend darstellen.

Zunächst ist schon durch das „Nicht-Alpenländische“ eine gewisse Definition gegeben, da Volksmusik — abgesehen von der jeweiligen Sprache — überall weitgehend gleiche Voraussetzungen hat und dort, wo ihr spezifische Eigentümlichkeiten (wie das „Alpenländische“, das „Bulgarische“, das „Serbische“ usw.) fehlen, charakterisiert ist durch kleine Formen, Übereinstimmung von Metrum des Textes und Rhythmus der Melodie, stufenweises Fortschreiten der Melodie, simple Mehrstimmigkeit. Andererseits kann sich auch dieses „Simple“ niemals abstrakt, sondern nur in tausenderlei Gestalten ausprägen, und in ihnen findet die Kulturgeschichte eines Landes ih-

ren Niederschlag. Die Vermittlung und Bewahrung von Liedern, das Wirken besonderer musikalischer Persönlichkeiten, erweist sich an der Zusammensetzung des Repertoires und an den Gestalten der einzelnen Liedvarianten, die alle gemeinsam das „burgenländische Volkslied“ ausmachen.

Innerhalb Österreichs steht dieses „Burgenländische“ nicht für sich allein, sondern als Vertreter ostösterreichischer Musizierart, der jedoch das nördliche und das mittlere Burgenland in höherem Maße zuzuzählen sind als das südliche, mit der Oststeiermark verbundene.

Im Jahre 1915 — in einer Zeit, wo das „Alpenländische“ durch verschiedene Veröffentlichungen schon durchaus geläufig war, während das „heanzische“ Volkslied besonders in melodischer Hinsicht eigentlich unbekannt war, — hat Irene Thirring-Waisbecker in ihrer Studie über „Volkslieder der Heanzen“ versucht, auf Typisches in den Liedern dieser Landschaft hinzuweisen und hat dabei einige wichtige Grundzüge festgestellt<sup>1</sup>. So vermißte sie — was sie auch weiters nicht wunderte — im Repertoire die „Almen- und Sennerinnenlieder“, wie auch den Jodler (sie hat übrigens gleichzeitig auf den „Juizer“ hingewiesen, der damals noch in den Weinbergen erklungen ist, und demnach als Arbeitsruf gar nicht so ausschließlich „alpenländisch“ ist, wie man immer meinen möchte!). Ebenso fiel ihr gegenüber anderen Liedsammlungen der Mangel an „geschichtlich-politischen“ Liedern auf, und der Reichtum an Balladen. Tanzlieder fehlten fast ganz. Varianten zu den von ihr gesammelten heanzischen Liedern fand sie vor allem in Diethfurth's Fränkischen Volksliedern. Als besonders charakteristisch empfand sie die Singmanier („das ethnographische Moment liegt häufig weniger in dem Liede, in der Melodie, als in der Vortragsweise“), die damals ihrer Aussage nach langsam und gezogen war. Die Mehrstimmigkeit, die sie leider nicht aufgezeichnet, wohl aber beschrieben hat, ist eine chorisch besetzte Zweistimmigkeit. Unmittelbar damit verknüpft ist die Melodiebildung, an der ihr ganz besonders auffällt, daß „die Melodie der Lieder selten zum Grundton zurückkehrt“ (Gemeint ist nicht die führende Stimme, sondern die bei der austerzenden Zweistimmigkeit besonders ins Ohr gehende Oberstimme — siehe weiter unten!).

Zweifellos sind mit diesen Feststellungen bereits alle wesentlichen Besonderheiten im burgenländischen Volksgesang erkannt. Nach gut sechzig Jahren weiterer Sammel- und Forschungstätigkeit kann heute dem nichts Neues hinzugefügt, vieles davon jedoch differenzierter ausgedrückt und konkreter beschrieben werden. Die drei wichtigsten Ansatzpunkte: Repertoire, Singmanier und Liedgestalt werden dabei kaum voneinander zu trennen sein. Erklärungen für charakteristische Einzelzüge ließen sich sicher in der Besiedlungs- und Kulturgeschichte des Burgenlandes finden, aus der gewisse Lebensformen und Singgewohnheiten entstanden sind und weiterwirken.

---

<sup>1</sup> Irene Thirring-Waisbecker, Volkslieder der Heanzen: Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 21, Wien 1915, S. 101 ff.

So konnten sich in der einstigen deutschen Rückzugslandschaft einerseits zahlreiche alte, gesamteuropäisch verbreitete Balladenstoffe erhalten; das allgemein-deutsche Liedgut hat sich vor allem durch die Neubesiedlung der nach den Türkenkriegen entvölkerten östlichen Gebiete der Monarchie verbreitet. Für das Burgenland ist dabei jene zeitlich im Biedermeier einzuordnende Schicht von Unterhaltungs- und Liebesliedern wichtig geworden, auf die Leopold Schmidt hinweist, als eigenen mitteldeutschen Bereich, im Gegensatz zum alpenländischen Mundartlied und mit seinem Gegenstück im Liedschatz der Sudetendeutschen<sup>2</sup>.

Das Singen vielstrophiger Lieder in chorischesetzter Zweistimmigkeit ist dem Gesang in der größeren Schar, beim Heimweg vom Feld, bei gemeinsamen Arbeiten, im Wirtshaus, beim Gassensingen der Burschen, durchaus adäquat; das wiederum setzt eine bestimmte Art der Melodieführung voraus, die vor allem in den Balladen und in den allgemein-deutschen Liedern gegeben ist.

Aus all dem ergibt sich, daß folgende Merkmale für den Volksgesang im Burgenland besonders typisch sind:

Liedschicht: allgemein-deutsches Liedgut, Balladen.

Poetische Form: vielstrophig, erzählend.

Besetzung: chorischesetz.

Satz: Zweistimmigkeit.

Singanlässe: Gemeinschaftsarbeiten, Geselligkeit.

All diese Faktoren können in der musikalischen Gestalt transparent werden; sie ist es schließlich, die den Eindruck des „Burgenländischen“ vermittelt und soll deshalb im folgenden noch näher untersucht werden. Grundlage für eine vergleichende Untersuchung liefert Franz Eibner in seinem Aufsatz zur Gestalt des burgenländischen Volksliedes<sup>3</sup>. Darin weist er vor allem auf die Bedeutung der Zweistimmigkeit für die musikalische Eigenart des Burgenlandes hin. In Seminaren der Wiener Volksmusikforschung wurde die Mehrstimmigkeit im österreichischen Volkslied inzwischen mehrfach untersucht<sup>4</sup>. Was im Burgenland vorherrscht, ist die „austerzende Zweistimmigkeit“ und die „Zweistimmigkeit aus Hauptstimme und begleitender Unterstimme“, wobei die austerzende Zweistimmigkeit besonders charakteristisch ist. Sie wird musikalisch von einer Hauptstimme getragen, die von einer darüberliegenden Oberstimme in Terzen begleitet wird. Die folgende Aufzeichnung aus St. Martin (Oberpullendorf) ist ein Beispiel dafür:

2 Leopold Schmidt, Burgenländische Volkslieder: Volk und Heimat 4, H. 5, S. 5, Eisenstadt 1951.

3 Franz Eibner: Zur Gestalt des burgenländischen Volksliedes. Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 24, Wien 1975, S. 41—69.

4 Von Walter Deutsch neuerdings zusammengefaßt: Das Lied und die Singpraxis in Kärnten. Ein Beitrag zur Typologie der alpenländischen Volksmusik: Anton Anderluh: Kärntens Volksliedschatz. Registerband. Klagenfurt 1976, Kapitel C: Die Mehrstimmigkeit.

1. Wohl un - ja lia - be Frau wollt' man dren geh'n. Sie  
 man - drezt, sie man - drezt wohl ü - ber die gria - ne Haide.

2. Und als sie über die grianic Haide kam,  
 Da begegnet ihr an arma Schiffsmann mein.
3. O du liawa Schiffsmann,  
 Führe mich in das tiassie Meer hinein.
4. Und als sie in das tiassie Meer einifam,  
 Da fingen alle Gloden zu läuten an.
5. Sie läuten so hell und sie läuten so fein!  
 Sie läuten Maria in das Himmelreich hinein.
6. Ei, wer ist denn draußen, der eina begehrt?  
 Ei, unsa liawe Frau und a oangi Söll!
7. Ei, unsre liawe Frau soll eina geh'n,  
 Und die oangi Söll soll draußt bleim stehn.
8. Eh wenn die oangi Söll soll draußt bleim stehn,  
 Eh will i für sie in das Fegfeuer geh'n.

9. Sie hāt ma dāli Sāmstāgnācht ein Lichtlein gebrēnt,  
 Ein Lichtlein gebrēnt bis zum helllichten Tāg.
10. Und ei, hāt denn dieses Lichtlein soviel ausgemācht,  
 Daß du die oangi Söll in das Himmelreich gebrācht?

Aufzeichnung von Adalbert Riedl aus Markt S. Martin, 1930.  
 Obere Stimme überliefert.

### Gestaltanalytische Skizze:<sup>6</sup>

5 30 Neue Volkslieder aus dem Burgenlande. Aus dem Liederschatz des Burgenländischen Volkslied-Arbeitsausschusses ausgewählt und bearbeitet von Raimund Zoder und Karl M. Klier. Wien 1931.

6 Diese und die folgenden Skizzen versuchen, nach der Methode Heinrich Schenckers mit Zeichen aus der geläufigen Notenschrift Über- und Unterordnung der Tonstufen und Töne und deren Zusammenhang darzustellen. Vgl. besonders die Arbeiten von Franz Eibner, u. a.: Zur Gestalt des burgenländischen Volksliedes, a. a. O.: Die natürlichen Voraussetzungen der Musik: Musikerziehung 28 u. 29., Wien 1974 f.

Herrn Prof. Eibner danke ich auch für seine freundliche Beratung bei den vorliegenden Skizzen.

Die Ballade von Maria vor dem Himmelstor ist gesamteuropäisch verbreitet. Die Fassungen aus der Gottschee<sup>7</sup> gehören dem gleichen Melodietyp an wie die burgenländische Variante. Die vorliegende Melodie zeigt schlichte Diminutionen. Vom Grundton steigt die Melodie zur Terz (3) an (a<sup>1</sup> in Takt 2), diese führende Terz bleibt noch zwei Takte lang im Ohr, festgehalten und ausgeschmückt durch die Diminutionen der Melodie, die stufenweise zur darunterliegenden Terz fällt (von Takt 2—4: a<sup>1</sup>—g<sup>1</sup>—f<sup>1</sup>). Im 5. Takt beginnt der Weg in den Grundton: hier führt bereits die melodische 2. Auch diese wird — wie vorhin die melodische 3 — festgehalten durch die Diminutionen, die zu dem darunterliegenden Leitton (e<sup>1</sup> in Takt 7) führen, bis schließlich in Takt 8 die melodische 1 und damit der Grundton und der Schluß der Melodie erreicht ist.

Die hier vorliegende austerzende Zweistimmigkeit ist die einfachste Art der Mehrstimmigkeit. Wird ein austerzendes Lied von einem allein gesungen, so erklingt meistens die Oberstimme, da die parallel darunterliegende Hauptstimme intuitiv mitempfunden wird und damit der Charakter des Liedes eindeutiger gegeben ist, als wenn nur die Hauptstimme erklingen würde (zu der man sich entweder eine Unterstimme oder eine Oberstimme hinzudenken kann!). Das führt bei der Aufzeichnung austerzender Lieder oft dazu, daß nicht die Hauptstimme, sondern nur die Oberstimme niedergeschrieben wird. Dieses Phänomen ist ja auch Irene Thirring-Waisbecker aufgefallen, die es musikalisch nicht deuten konnte und nicht wußte, daß es die Oberstimme war, die sie im Ohr hatte und die nicht zum Grundton zurückkehrte. Aber eine burgenländische Eigenart hat sie damit sicher erkannt. Tatsächlich schließen von den 46 Liedern, die sie in Noten mitteilt, 35 in austerzender Manier mit Grundton und darüberliegender Terz. Und das ist schon ein Indiz — mögen auch sonst solcherart statistische Feststellungen im geisteswissenschaftlichen Bereich nicht allzuviel aussagen. Viel weiter reicht da schon die Erkenntnis Franz Eibners, der aufgrund der musikalischen Analyse von „Unser Bruada Veidl“ aufzeigen kann, wie sich die austerzende Zweistimmigkeit im Refrain als gestaltbildendes Element auswirkt. Hier erweist sich, „daß diese Arten der Zweistimmigkeit dem burgenländischen Volksmusikanten nicht allein geläufig sind, sondern daß sie ein beachtenswertes Spezifikum seines Musizierens bilden“<sup>8</sup>.

Die Vorliebe zum Austerzen zeigt sich auch an jenem letzten von Eibner analysierten Beispiel: „Wir danken dir alle zugleich ...“, einem älteren Kirchenlied, das in Piringsdorf in Anlehnung an austerzende Melodien gesungen und dadurch eigentlich korrumpiert wird. Und schließlich zeigt auch der massive Einbruch des zweistimmigen

7 vgl. Gottscheer Volkslieder, Gesamtausgabe. Hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Zmaga Kumer und Wolfgang Suppan, Mainz 1969 ff., Bd. 2, Nr. 138.

8 Franz Eibner: Zur Gestalt des burgenländischen Volksliedes, S. 59.

Schlagerliedes im gegenwärtigen Wirtshausgesang<sup>9</sup> das Festhalten an der gewohnten Singmanier — allerdings verbunden mit einem Verlust der Diminutionsfähigkeit und daher nicht mehr gestaltbildend, wie es beim „Bruada Veidl“ gewesen ist.

Sucht man nun vergleichbare Liedbeispiele des alpenländischen bzw. burgenländischen Liedgutes, so muß man sich darüber im Klaren sein, daß eine Melodie bestimmte Merkmale haben muß, um in der Singart der austerzenden Zweistimmigkeit heimisch werden zu können. Wenn ein Lied aus dem alpenländischen Bereich der burgenländischen Singmanier angepaßt wird, so kann es gewisse charakteristische Züge annehmen, es wird aber weder da noch dort zu den typischsten Beispielen gehören. Ein solches Beispiel überliefert Irene Thirring-Waisbecker, und sie hat auch das steirische Vergleichsbeispiel dazu gefunden. Leider teilt sie die Mehrstimmigkeit der burgenländischen Variante nicht mit, doch ist nach ihrer Aufzeichnung die austerzende Zweistimmigkeit zu ergänzen. Dabei ist anzunehmen, daß der Sänger zunächst mit der Hauptstimme begonnen hat, und dann ab dem Auftakt zu T. 5 mit der Oberstimme fortgefahren ist. Gerade bei einer solchen Melodie, die ursprünglich aus dem alpenländischen Bereich stammt, ist so ein Vorgang leicht denkbar.

Jüngere Aufzeichnungen aus dem Burgenland — und etwa auch aus Vorarlberg — zeigen, daß das Lied tatsächlich in der Art gesungen wird, wie es die folgende ergänzte Fassung wiedergibt<sup>10</sup>.

I hab schon drei Sommer<sup>11</sup>

Thirring-Waisbecker



T. 1—4: Oberstimme ergänzt,  
T. 5—8: Unterstimme ergänzt.

<sup>9</sup> vgl. Gerlinde Haid-Hofer: Musikwesen in Tadtén. Tadtén. Eine dorfmonographische Forschung der Ethnographia Pannonica Austriaca 1972/73. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 56, Eisenstadt 1976, S. 287.

<sup>10</sup> vgl. die Aufzeichnung aus Großmüribisch. Volkslieder aus dem Burgenland, ausgew. v. Karl Gradwohl und Leopold Scholz, Wien 1948, S. 19; bzw. eine Aufnahme mit Frauen aus Lustenau (Protokoll Vorarlberg Haid, Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien 1977, S. 43).

<sup>11</sup> Aus Irene Thirring-Waisbecker: Volkslieder der Heanzen, a. a. O.



In den ersten vier Takten wird die führende Terz durch eine Nebennotenbewegung festgehalten. Ihr folgt der Weg in den abschließenden Grundton, wobei die melodische 2 in Takt 7 durch die Brechung  $c^2$ — $fi$ <sup>1</sup> (Takt 6/7) vertreten wird.

I hab schon drei Summa<sup>12</sup>

Anton Schlossar

*Andante.*

I hab schon drei Sum-ma mir's Her-gehn vor-gnumma; i  
 hab schon drei Sum-ma mein Dirn-del nit g'seng, sie  
 glaubt i kum nim-ma, auf mi wart's no im-mer; auf  
 mi wart's no im-mer, wa muß ihr denn g'schehn, die  
 Nacht is so fin-sta, da stacht ma nig mehr, hiazt  
 wir i's ham-sua-cha, wann's no so weit wär.

<sup>12</sup> Aus Anton Schlossar: Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Innsbruck, 1881, Nr. 151 (Melodie Nr. 22).

In Tonnawald hintn da wir is schon findn,  
 In Tonnawald hintn, da is sie dahoaam,  
 Rohlfinstä is freili, in' Wald hint abscheuli,  
 Rohlfinstä is freili, das machen die Boam,  
 I siach schon von weiten den Mon auffa gehn  
 Und die Sternblein von Himmel, die leuchten so schön.

## 3.

Born Haus steht a Tonna, wo's Dirndl thuat wohna,  
 Born Haus steht an Tonna, die suachet i gern,  
 Es leucht ja no immer der Mon mit sein Schimmer  
 Es leucht ja no immer der Himmel voll Stern,  
 I siach schon die Tonna, i siach schon das Haus  
 Und da schaut mei liabs Dirndl bein Fenstal heraus.

## 4.

Siacht bin i hin g'losa, das Fenstal war ofa,  
 Siacht bin i hin g'losa und sag glei zu ihr:  
 Gott grüß di mei Engel, kumm auffa a wengal,  
 Gott grüß di mei Engel, kumm auffa zu mir,  
 I trau mi nit auffi so spet bei da Nacht  
 Und was wißst denn mei Blabäl, was hast ma deun bracht.

## 5.

Was kann i dir bringa, a Ringerl am Finga,  
 Was kann i dir bringa, a rosenfarb's Band,  
 I will dich erlösen, weil'st mir bist treu g'wesen,  
 I will dich erlösen vom ledigen Stand,  
 Setzt druckts mi ans Herzl, verwerfts sie nit mehr,  
 O himmlischa Wota, da schau amal her.

## Gestaltanalytische Skizze:



Auch Schlossar hat die Mehrstimmigkeit nicht mitgeteilt. Man könnte sich diese Melodie in enger Dreistimmigkeit mit Über- und Unterstimme vorstellen; jedenfalls ist die von ihm vorgelegte Stimme die

Hauptstimme. Das steirische Lied ist dreiteilig und stellt sicher eine ursprünglichere Fassung vor. Betrachtet man den A<sub>1</sub>-Teil für sich allein, kann man ihn mit der burgenländischen Variante vergleichen. Im steirischen Beispiel wird die führende 3 (h<sup>1</sup>) nicht an den Anfang gestellt, sondern durch eine Brechung erreicht, die durch eine Ausfaltung prolongiert ist und ganze vier Takte einnimmt. Mit einer weiteren Brechung wird der Deckton g<sup>2</sup> erreicht, der noch der Darstellung der melodischen 3 dient; die darauf folgende melodische 2 (a<sup>1</sup>) ist wiederum durch die Brechung c<sup>2</sup>—fis<sup>1</sup> vertreten (Takt 7) und führt schließlich in den Grundton.

Vergleicht man nun die beiden Varianten, so ist vor allem auffällig, daß die im steirischen Beispiel sich vollziehende Brechung zur 3, prolongiert durch die Ausfaltung, eine Melodiegestalt ist, die der austerzenden Zweistimmigkeit unzugänglich ist. Im burgenländischen Beispiel wird daher diese Form umgewandelt in eine Nebennotenbildung, bei der es — um die ersten vier Takte auszufüllen — zu einer äußerst phantasievollen Dehnung dieser Nebennote kommt.

Die musikalische Phantasie ist dabei nicht zu trennen von der „Imagination“, von der Vorstellung einer musikalischen Gestalt, die den Melodieverlauf von Anfang bis zum Ende trägt. Das sei an dieser Stelle besonders hervorgehoben, weil gerade schlichte Melodien oft in ihrer künstlerischen Aussage zu wenig ernst genommen werden. Damit ist ein Problem berührt, das innerhalb Österreichs besonders jene Liedlandschaften betrifft, in denen das oft mit großartiger Gestik verbundene alpenländische Musikgut nicht vorherrschend ist. Die „Simplizität“ der Volksmusik, von der schon zu Anfang dieses Aufsatzes die Rede war, kommt bei jenen zweistimmigen, wenig diminuierten Melodien, wie sie im Burgenland häufig sind, besonders stark zum Ausdruck. Dieses Simple ist jedoch keine Abwertung der Qualität, und hier sei abschließend auf Joseph Haydn verwiesen, der in Erinnerung an seine Kindheit berichtet, daß sein Vater Lieder zur Harfe gesungen habe, und er, der Knabe, habe ihm seine „simplen“ Stücke ordentlich nachgesungen<sup>13</sup>. Mit „simplen“ ist gemeint, daß diese Melodien kurz, klein, „keimhaft“ sind, daß sie alle Möglichkeiten der reicheren Ausgestaltung erst als Anlage in sich tragen — eine Eigenschaft, die der Volksmusik ganz allgemein zukommt. Daß musikalischer Instinkt und Imagination prinzipielle Voraussetzungen solcher Melodien sind, könnte an zahlreichen burgenländischen Beispielen deutlich gemacht werden.

---

13 vgl. Dénes Bartha: Joseph Haydns gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, Kassel, 1965.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 1977

Band/Volume: [39](#)

Autor(en)/Author(s): Haid Gerlinde

Artikel/Article: [Burgenländisches Volkslied - alpenländisches Volkslied. Ein Vergleich. 157-165](#)