

Griechische Volksmusik und kulturelle Identität am Ausgang der 400-jährigen Osmanenherrschaft. Zur identitätsstiftenden Bedeutung eines griechischen Melosmodells

von Reinhold Schlötterer, München

Ganz gewiss gehört Volksmusik zu jenen Äußerungen menschlicher Existenz, in denen sich kulturelle – ethnische, nationale, gesellschaftliche, individuelle – Identität in besonders sprechender Weise zu erkennen gibt. Vor allem in einer geschichtlich brisanten Situation, wie dem allmählichen Aufflammen des griechischen Widerstands gegen die *tourkokratia* und dann der ‚*epanástasis tou eikosiéna*‘, der Erhebung von 1821, mit dem Ziel der Freiheit eines selbstständigen Griechenland, gewinnt das Sich-bekennen zu seiner Herkunft und das Sich-abgrenzen gegenüber dem seit 400 Jahren in Griechenland herrschenden osmanischen Eroberer eine existenzielle Bedeutung.¹ Im Volkslied, griechisch ‚*demotikó tragóúdi*‘ oder einfach nur ‚*tragóúdi*‘,² spiegelt sich diese Haltung auf vielfältige Weise, gleichgültig ob es dabei um die hohen Ideale von Widerstand und Freiheitskampf, um die Taten eines Volkshelden oder, wie etwa im folgenden bescheidenen Beispiel, nur um eine im Dorfleben spielende nachbarliche Szene ethnisch-nationaler Abgrenzung geht. In diesem Fall wird erzählt, wie ein griechisches Mädchen (*Romioúla*) auf dem Weg zum Dorfbrunnen von einem verliebten türkischen Burschen gestellt wird, der sie küssen und vielleicht letztlich sogar heiraten möchte; als ihrer Identität bewusste Griechin weist sie ihn jedoch schroff zurück:

‘*Εσὺ εἶσαι ἕνα Τουρκόπουλο κ’ ἐγὼ μιὰ Ρωμιοπούλα,*
ἐσὺ θὰ πὰς εἰς τὸ τζαμί κ’ ἐγὼ στὴν ἐκκλησιά μου·
ἐγὼ θὰ πάρω ἕναν Ρωμιὸ κ’ ἐσὺ μιὰ Τουρκοπούλα».

Beispiel 1, Schlussverse des *tragoudi*: *Stamóúlo páesi giá neró* (Akademia S. 236 f.³)

In deutscher Übersetzung lauten diese Zeilen:

Du bist ein türkischer Bursche und ich ein griechisches Mädchen,
 Du gehst in die Moschee und ich in meine Kirche,
 Ich werde einen Griechen nehmen und du ein türkisches Mädchen.

Die im Folgenden ausgeführten Gedanken gehen zurück auf ein kurzes Referat bei dem 15. Internationalen Studentischen Symposium ‚Musik und kulturelle Identität‘ an der Ludwig-Maximilians-Universität München (11.–14. Oktober 2000).

¹ Die damals hochschäumende Abwehrhaltung gegenüber dem Türkisch-Osmanischen darf uns jedoch nicht vergessen machen, dass dem griechischen Menschen zweifellos auch ein anatolisches Erbe innewohnt. Symbolfigur dieses Miteinander von griechisch und anatolisch ist der epische Held *Digenes Akritas* (deutsch etwa ‚der Zweistämmige‘), geboren von einem griechischen Vater und einer anatolischen Mutter (Epos *Digenes Akritas*). Als fruchtbares Ineinander zweier Kulturen beschreibt dies in dichterischer Prosa *Nikos Kazantzakis, Ta problémata tou neellenikou politismou* (1961), neuerdings abgedruckt in dem Sammelband: *He elleniké parádose* [Euthyne, Keimena tes methorion], 1979. Die sogenannten ‚*Akritika*‘, die auf das genannte Heldenepos zurückgehen, sind eine wichtige Gattung des griechischen Volkslieds.

² Griechische Wörter werden hier in einer bibliotheksüblichen, dem geschriebenen Griechisch folgenden Transliteration – allerdings ohne Unterscheidung von Epsilon und Eta bzw. Omikron und Omega –, und nicht, wie oft bevorzugt, in einer phonetischen Umschrift wiedergegeben; also: ‚*demotikó tragóúdi*‘ und nicht phonetisch ‚*dimotiko tragudi*‘ oder – der griechische Terminus für Tonart – ‚*echos*‘ und nicht ‚*ichos*‘. Nur bei den in phonetischer Umschrift eingebürgerten Namen wird diese Schreibung übernommen. Als Lesehilfe werden oft auch die Akzente beigefügt.

³ Für den Bereich der griechischen Volksmusik einheitlich zugrundegelegt ist im Folgenden die umfangreiche, einen breiten Überblick bietende und durch eine Auswahl von Tonaufnahmen (beigefügte Schallplatten) auch klanglich dokumentierte

Neben der unmissverständlichen Textaussage betont auch das Sprachniveau, in dem die Geschichte erzählt wird, die griechische Identität. Denn im Gegensatz zu dem in der Spätzeit der Osmanenherrschaft in hohem Maß mit türkischen, albanischen und slawischen Elementen durchsetzten Griechisch des Alltagslebens sind die Volksliedtexte, abgesehen von dialektbedingten Varianten, im Allgemeinen durch ein überregionales, oft sogar zum Hochsprachlichen tendierendes Griechisch ausgezeichnet.⁴

Die musikalisch entscheidende Frage ist nun, wie es mit den Melodien steht, ohne die auch nicht ein einziges tragoudi lebensfähig und tradierbar wäre. Gelingt es auch den Melodien, ähnlich wie die Texte eine griechische Identität zum Ausdruck zu bringen? Oder umgekehrt betrachtet: Inwieweit ist es vorstellbar, dass ein Volkssänger seine in einem gehobenen Griechisch vorgebrachte, das Türkische entschieden abweisende Aussage, durch eine in diametralem Gegensatz dazu stehende, primär türkisch orientierte Melodie geradezu desavouieren könnte?⁵

Zur sinnvollen Auseinandersetzung mit der Frage einer – möglicherweise auf einer zutiefst gefühlten Identität beruhenden – Unterscheidbarkeit von melodischen Bauweisen und Haltungen scheint es für uns, die wir nicht selbst Träger einer entsprechenden Tradition sind, kaum einen anderen Weg zu geben als eine sorgfältige Auseinandersetzung mit den uns zugänglichen musikspezifischen Sachverhalten, insbesondere vermittels einer in jedem konkreten Fall sorgfältig durchzuführenden ‚Melodiekritik‘.

Heinrich Husmann unternimmt es in seinem wichtigen Aufsatz ‚Die Harmonik des griechischen Volksliedes‘, das Problem von der Seite der Tonleitern und Tonarten her anzugehen, wie sie, seiner Meinung nach, während der späteren Türkenzeit sowohl das griechische Volkslied wie auch den byzantinischen Kirchengesang bestimmten. Husmann kommt dabei für das Volkslied zu dem unverhohlenen ausgesprochenen Ergeb-

Sammlung der Athener Akademie: *Elleniká demotiká tragoudia*, tom. 3 (Mousiké eklogé), hrsg. von Georg. K. Spyridakes und Spyr. D. Peristeres, Athen 1968 [Akademia Athenon, Demosieumata tou kentrou ereunes tes ellenikes laographias, arithm.10] – abgekürzt zitiert als ‚Akademia‘ –, deren Transkriptionen auf einer systematisch betriebenen Feldforschung in den Fünfziger-/Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts beruhen; alle Tonaufnahmen sind im Athener Volksmusikzentrum archiviert. In vielen Texten spiegelt sich unmittelbar die Situation vom Ausgang der Osmanenherrschaft wider, aber auch für viele Melodien ist eine Rückdatierung in diese Zeit wohl nicht abwegig, vorausgesetzt selbstverständlich eine sorgfältige kritische Prüfung des Melodiestils. Forscher aus dem Forschungsgebiet der historischen Geographie wie E. Kirsten/W. Kraiker (*Griechenlandkunde*, Heidelberg 1967, Bd.1, S. 45) bestätigen uns, dass sich im dörflichen Leben der griechischen Provinzen der Zustand vom Ausgang der Osmanenherrschaft noch bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein gehalten hat, was mehr oder weniger auch für die Volksmusik gelten dürfte.

⁴ Das schließt keineswegs aus, dass sich türkische Wörter, wie etwa *sebntas* = türk. *sevda* (Liebe, Leidenschaft) oder *champeri* = türk. *haver*, (Nachricht), unkontrolliert auch in die *tragoudia* eingeschlichen haben. – Ein eindrucksvolles, wenn auch karikierend zugespitztes Porträt der regionalen Unterschiede bei der Umgangssprache in der damaligen griechischen Ökumene zeichnet die seinerzeit sehr beliebte Komödie ‚He Babylonia‘ (1836/1840) von D. K. Byzantios. Zugleich spiegelt sich in dieser Komödie die noch längst nicht erreichte politische Zusammenführung aller griechischen Bestandteile des Osmanischen Reichs. Der neue Nationalstaat formierte sich bekanntlich zunächst nur im griechischen Kernland (Peloponnes, Festland südlich der Linie Golf von Arta/Golf von Volos, Euböa, Kykladen, Nördl. Sporaden). Die übrigen Regionen und Inseln wurden erst im Laufe vieler Jahre angegliedert, ganz zuletzt (1947) der Dodekanes. Vgl. dazu allgemein: Pavlos Tzermias, *Neugriechische Geschichte, Eine Einführung*, Tübingen³1999.

⁵ Wobei wir nicht übersehen wollen, dass sich musikalische Phänomene auf einer anderen, weniger offenliegenden Bewusstseinsebene abspielen als die konkreten Aussagen der Texte. – Der eben in Beispiel 1 zitierte Text wurde 1952 in Siátista (Makedonia) mit einer gewissermaßen ‚neutralen‘, nämlich weder griechisch noch türkisch, vielmehr unverkennbar westlich (italienisch?) beeinflussten Melodie gesungen. Generell darf man das Unterscheidungsvermögen der Volkssänger für verschiedenartige melodische und ausführungsmäßige Haltungen keinesfalls unterschätzen. Ich habe in Griechenland immer wieder auch eine Art Vorspielverfahren ausprobiert, d.h. einem Volkssänger von mir mitgebrachte handelsübliche Tonaufnahmen vorgespielt und seine Reaktion darauf beobachtet und diskutiert. Dabei war ich meist erstaunt, mit welcher Sicherheit diese Sänger ein Urteil über echt oder unecht der Tradition äußerten, und welche kritischen, teilweise bissigen Kommentare zu Herkunft und Ausführung sie im Einzelnen spontan abgaben. Schon bei entfernter türkisch klingenden *tragoudia* habe ich mehrfach die abschätzig gemeinte und von einer eindeutigen Gestik begleitete Feststellung: ‚*tourkikó*‘ gehört.

nis einer fast vollständigen Überlagerung der griechischen durch die türkische Musik: „Nicht nur einzelne spezielle stilistische Eigenheiten des griechischen Volksliedes sind also türkischem Einfluß zuzuschreiben, sondern auch ein grundlegender Zug des Aufbaus des griechischen Tonartensystems überhaupt.“⁶

Ohne nun Ansatz und Ergebnis Husmanns von vorneherein und vollständig zur Seite schieben zu wollen – für möglicherweise türkische Züge, etwa bei der Abschattung bestimmter Tonstufen, bringt er nachdenkenswerte Argumente vor –, so scheint es mir doch undenkbar, die Frage einer möglichen Überformung griechischer Musik durch Türkisches lediglich anhand einiger, von Husmann aus dem jeweils gegebenen Melodieverlauf abstrahierter Tonleitern oder Makame mit ihren spezifischen Skalengängen und Tonstufen, bzw. anhand von musiktheoretischen Quellen entscheiden zu wollen. Die skalenmäßige Aufreihung der in einem konkreten Fall gegebenen Töne (Gebrauchsleiter) und ihre Klassifizierung aufgrund von Kriterien des gleichzeitigen byzantinischen Tonartensystems und der Makamtheorie verschafft zwar einen ersten Überblick über die auftretenden Stufen und deren spezifisches Kolorit, doch lässt sich zweifeln, dass man mit diesem methodischen Ansatz wirklich zu einer substanziellen Charakterisierung und Unterscheidung von griechischer oder türkischer Volksmusik vordringen kann. Merkwürdigerweise argumentieren auch griechische Psalten und Volksmusikkenner wie Konstantinos A. Psachos oder Simon I. Karas letztlich nur auf der Ebene von Tonleitern und Tonarten, führen allerdings genau das, was Husmann als türkischen Einfluss beurteilt, auf die kontinuierliche Tradition der byzantinischen, ja antiken Musik zurück, von der das Türkische dann nur ein sekundärer Ableger wäre.⁷

Was bei Husmann und den griechischen Psalten aber überhaupt nicht ins Gesichtsfeld rückt, sind einige, beim Hören von griechischer Volksmusik oder auch schon bei einem ersten Blick auf die veröffentlichten Transkriptionen immer wieder sofort erkennbare, den Melodieverlauf strukturell durchformende Melosmodelle. Derartige Modelle verkörpern stets ein wirksames Kräftespiel zwischen signifikant hervortretenden Tonverbindungen und Intervallen, musikalisch bedeutsame Merkmale also, die bei der eben kritisierten Reduktion der Melodien auf ihre Gebrauchsleitern oder Makame bis zur Unkenntlichkeit neutralisiert oder nivelliert werden.⁸

Unter all den melodischen Gebilden, die mir in vielen Jahren einer Beschäftigung mit griechischer Volksmusik begegnet sind (Besuch von Dorffesten, Hochzeiten etc. in ihrem noch lebendigen Ambiente – vor allem in den Siebzigerjahren –, Archivmaterial auf Tonträgern; Transkriptionen in Volksmusiksammlungen), stehen zahlenmäßig und

⁶ Heinrich Husmann, „Zur Harmonik des griechischen Volksliedes“, in: *Acta musicologica* 53 (1981) S. 33–52, hier S. 52. Ich möchte allerdings die generelle Frage aufwerfen, ob denn bei der griechischen Volksmusik tatsächlich von einem dem Byzantinischen Kirchengesang vergleichbaren Tonartensystem die Rede sein kann; zum Standpunkt Husmanns vgl. auch seinen Beitrag: „Echos und Makam, nach der Handschrift Leningrad, Öffentliche Bibliothek, gr.127“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979) S. 237–253.

⁷ K. A. Psachos, *To oktaechon systema tes byzantines mousikes, ekklesiastikes kai demodous*, hrsg. von: G. I. Chatzetheodoros, Neapolis Kretes 1980; Simon I. Karas, *Harmoniká, Des consonances (syn-phonies) par moyennes harmoniques: les intervalles musicaux*, Athènes 1989 [Conference donnée au Congrès de Musicologie de Delphes 28–30 Octobre 1988].

⁸ Über Skala als etwas Sekundäres gegenüber dem melodischen Geschehen siehe auch: Erich von Hornbostel, „Melodie und Skala“ (1912), wieder veröffentlicht in: *Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Wilhelmshaven 1999, S. 59–75. – Wie die unmittelbare Erfahrung der Feldforschung zeigt, sind ‚echte‘ Volkssänger meist nicht imstande, bzw. tun sich sehr schwer damit, eine Tonleiter in der genau nach Tonhöhen geordneten Reihenfolge aus dem realen Melodieverlauf zu abstrahieren.

an Gewicht jene modellhaften Meloskonfigurationen obenan, bei denen zwei im Ganztonabstand nebeneinandergefügte, gewissermaßen als eine Zweitonachse fungierende Töne in einem das ganze melodische Geschehen prägenden Wechselspiel miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei gilt es zu beachten, dass die beiden Achsentöne – vielleicht am sinnvollsten auf die diatonischen Stufen *C/D* oder *G/A* zu fixieren – offenkundig meist gleichrangig auftreten, d. h. weder der untere Ton den oberen noch der obere Ton den unteren dominiert; es scheint eben gerade auf das Prinzip der Zweiheit anzukommen und nicht auf eine vorgegebene eindeutige Hierarchie unter den beiden Tönen. Von besonderem Gewicht ist jedoch, dass die genannte Ganztonrelation gewöhnlich noch eine Verdoppelung im Abstand einer Primärkonsonanz (Quarte oder Quinte) erfährt, oder anders gesagt, dass das wesentliche Strukturmerkmal auf einer darüber liegenden melodischen Ebene noch einmal wiederkehrt, insgesamt sich also ein melodiebestimmendes Viertongerüst ergibt. Diese Art der ‚Potenzierung‘ einer Zweitonachse beherrscht das melodische Geschehen im Allgemeinen so einleuchtend, dass man versucht ist anzunehmen, das voll ausgebildete Viertongerüst sei das Ursprüngliche und Eigentliche, woran gemessen dann eine Melodiebildung ohne diese Verdoppelung fast als eine melodische ‚Schrumpfform‘ verstanden werden müsste.

Ein Prototyp des eben in Worten vorgestellten Melosmodells ist in einem Tanzlied (Kagkelári) aus dem Épiros verkörpert:

1) Té-toia v-ó - té - toia v-ó - té-toia v-ó - pa η -
 2) tan é - ψές té - toia v-ó - pa η - tan é - ψές
 3) té - toia kai - pa - pa - pro - ψές, 2) té - toia v-ó -
 4) té - toia - v-ó - té - toia v-ó - pa - chó - reu - an
 5) té - toia v-ó - pa - chó - reu - an στ'ά φεν-τός μου τίς αὐ-λές.

Beispiel 2: *Tétoia óra* (Akademia S. 207)

Als Ganzton-Relation gegenübergestellt sind hier die Töne *C* und *D*. Diese grundlegende Relation findet sogleich eine Entsprechung, genauer gesagt eine Verdoppelung im Abstand der Oberquart mit den Tönen *F* und *G*. Der Zwischenton *E* kommt in diesem Fall nicht ins Spiel, so dass wir es – systematisch gesprochen – mit einer anhemitonischen Tetratonik zu tun haben. Im Laufe der melodischen Bewegung manifestiert sich der Ton *D* sowohl bei den Zäsuren wie auch am Schluss des Ganzen als ein das Spiel der Bewegung unterbrechendes Innehalten. Ich möchte aber gleich hier betonen, dass in anderen Fällen ebenso auch dem Ton *C* die Funktion eines Haltepunkts zukommen kann, was letztlich bedeutet, dass es bei dieser Töne-Konstellation, wie schon gesagt,

wesentlich nur auf ein Gegenüberstellen, nicht aber auf eine damit implizit verbundene Schwerpunktbildung ankommt.⁹

Nun wohnt, wie ich viele Male erleben konnte, dem hier beschriebenen Melosmodell offenkundig auch eine eigentümliche Affinität zur Zusammenklangsbildung inne, dergestalt, dass die im melodischen Verlauf vorgegebene Verdoppelung (Quarte, Quinte) im gemeinsamen Vollzug des Melos durch mehrere Sänger oft unversehens in realen Zusammenklang umschlägt,¹⁰ was im folgenden Beispiel offenkundig protokollarisch möglichst genau nach dem Höreindruck wiedergegeben ist.

The image shows a musical score for the song 'Póte tha érthe he ánoixi'. It consists of four staves of music. The first two staves are marked with 'A' and the last two with 'B'. The music is in a 6/8 time signature and features a complex polyphonic texture with multiple voices. The lyrics are written in Greek below the notes. The first line of lyrics is 'Πό - τε δά ερ - δη - ή' and the second line is 'ά - νοι - ζις, λου - λού - διμ' του Μα - γιού,'. The third line of lyrics is 'ώ - ρέ, τὸ Μάν-τὸ κα - λου - και -' and the fourth line is 'ρι -> κα - λο - καιρ' νέ - ε - εμ' ά - γέ - ρα -'.

Beispiel 3: *Póte tha érthe he ánoixi*, erster Abschnitt (Akademia S. 367 f.¹¹)

Gegenübergestellt sind hier wiederum die Töne *C* und *D*, denen auf der darüber liegenden Ebene, wie zu erwarten, die Quartan *F* und *G* entsprechen. Ein Teil der ausführenden Sänger hält sich mehr an die *F/G*-Ebene, ein anderer an den *C/D*-Bereich, zwischendurch und am Schluss gehen die beiden Melosstränge zusammen. Als klangliche Simultanintervalle stehen die Quartan *C/F* und *D/G* im Vordergrund, die Quinte *C/G* bedeutet ein Sich-überschneiden beider Bereiche, ebenso das direkte Zusammenklingen

⁹ Auf die mit diesen Melosmodellen oft verbundene rhythmische Haltung – Reigentanz! – möchte ich nicht näher eingehen, aber wenigstens darauf hinweisen, dass auch im Rhythmischen weniger ein Schwergewichtsverhalten, als vielmehr ein Nebeneinanderfügen von Zeitwerten, vergleichbar der griechisch-antiken Quantitätsmetrik, zu beobachten ist; siehe dazu grundlegend: Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus / Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949. Georgiades veranschaulicht diese rhythmische Haltung eingangs (S. 24) an dem durch einen 5/4-Rhythmus geprägten Tsakonikos-Tanzlied *Ampéli mou platýphylo*,

The image shows a musical score for the song 'Ampéli mou platýphylo'. It consists of two staves of music. The music is in a 5/4 time signature and features a complex polyphonic texture with multiple voices. The notes are written in a simple, clear style.

das melodisch ebenfalls ein Zeuge für die in unserem Zusammenhang interessierende Ganztonachse (Gegenüberstellen von *G* und *A/C* und *D*) ist; man beachte in diesem Fall das Innehalten der melodischen Bewegung auf dem unteren Ton der Achse. Vgl. auch die Wiedergabe dieses tragoudi (aufgenommen 1956, Peloponnes) in der Akademia-Sammlung S. 380 f.

¹⁰ Eine vergleichbare instrumentale Mehrstimmigkeit entsteht bei dem Spiel der tsampouna, türkisch, tulum' (Sackpfeifeninstrument mit zwei parallel angeordneten Pfeifen) auf der Grundlage eines sich im Ganztonabstand artikulierenden Wechselborduns. Vgl. Spyridon Peristeres, „Ho áskaulos (tsampouna) eis ten nesiotiken Ellada“, in: *Epet. Laogr. Arch.* 13/14 (1960/61) S. 52–72 und Christian Ahrens, „Polyphony in Touloum Playing by the Pontic Greeks“, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 5 (1973) S. 122–131; siehe dort besonders Beispiel 4.

¹¹ Mit den eingefügten Buchstaben *A* und *B* unterscheiden die Herausgeber einen auf *C/F* und einen auf *D/G* ausgerichteten Verlauf. – Was derartige Zusammenklangsbildungen anlangt vermute ich, dass in so manchen, prinzipiell auf eine einzelne Melodielinie festgelegten Notenausgaben, empirisch zwar eindeutig vernehmbare, im Zuge einer Transkription der Melodie aber dann irgendwie als zufällig, störend oder gar fehlerhaft, beurteilte klangliche Erscheinungen stillschweigend unter den Tisch gefallen sind.

von *F* und *G* im Ganztonabstand. Offenkundig kommt es nicht unbedingt auf die im Einzelnen vollzogenen Meloslinien und Zusammenklangsbildungen an, vielmehr auf das Klangbild als Ganzes, weshalb ich die innere Einheit beider Faktoren gerne mit einem Hilfsbegriff wie ‚Zusammenklangsmelos‘ umschreiben möchte.¹²

Wie produktiv die eben mit einem archetypischen Beispiel und einem Beispiel für Zusammenklangsbildung vorgestellte Töne-Konstellation für die Melodiebildung der griechischen Volksmusik schlechthin ist, und welcher Reichtum an verschiedenartigen Verwirklichungen des einen Grundmodells dabei zutage treten kann, lässt sich gar nicht überschätzen. Das sollen jetzt zwei weitere, ziemlich beliebig aus der umfassenden Sammlung der Athener Akademia herausgegriffene Beispiele sinnfällig machen.

Beispiel 4: *Koimésou, gié mou* (Akademia S. 383)

Das Gerüst der zwei nebeneinander gestellten Haupttöne mit ihren Quartverdoppelungen (*C/D* und *F/G*) sticht hier nicht in Gestalt offener Intervalle heraus, realisiert sich vielmehr als engstufige, durch ihre Ecktöne strukturierte melodische Bewegung; entsprechend besteht diesmal auch keine Affinität zum Zusammenklang, schließlich wird ein *nanoúrisma* (Wiegenlied) ja auch nur von einer Einzelperson, der Mutter, gesungen und nicht in Gemeinschaft. Die melodische Zeile deckt sich genau mit dem einzelnen fünfzehnsilbigen Vers (Zäsur nach der achten Silbe, danach zusätzlich die Wiegenliedsilben ‚nani‘). Da im Notenbeispiel zwei Verseinheiten wiedergegeben sind, können wir auch die Schwankungsbreite der Varianten beobachten, in denen sich das feste Melosmodell spiegelt. Das Intervall der Quinte *C-G*, ergibt sich hier nur als eine sekundäre Summe aus zwei nebeneinanderstehenden Quartan, tritt aber nicht als melodisches Grundintervall in Erscheinung.

Gerade die Quinte aber ist es, die als strukturbildendes Verdoppelungsintervall einen weiteren Zweig des Ganztonmodells bestimmt. Lapidar verkörpert ist dieser Zweig in

¹² Auf solche, jedem unbefangenen Hörer auffallenden Zusammenklänge angesprochen, beteuern die ausführenden Sänger in aller Regel: „Wieso? Wir singen doch alle genau dasselbe!“. Zugrunde liegt also offenkundig eine dem dogmatischen Begriff von Melos als ‚reiner Einstimmigkeit‘ übergeordnete Vorstellungsweise.

einem zur Tradition der ‚Kálanta Christougénonn‘ gehörenden geistlichen Lied:

1 χρι-στός γεν-νέ-θεν, χα-ρά ζ'σόον κό-σμον,
 2 α, κα-λή ὦ-ρα, κα. λήσ' ἡ-μέ-ρα
 3 α, κα-λὸν παι-δίον ὁ-ψές γεν-νέ-θεν, ψές γεν-νέ-θεν, τὸ θρά-δ' ἐ-στά-θεν.
 4 Τὸν ἐ-γέν-νη-σεν ἡ Πα-να-γί-α, τὸν ἀ-νέ-στη-σεν Ἄ-ι-παρ. θε-νος...

Beispiel 5: *Christós gennéthen* (Akademia S. 159)

Im oberen Bereich des Melos sind hier *D* und *C* nebeneinandergestellt, dem entsprechen an der Basis die Töne *G* und *F*, es geht eben, wie gesagt, diesmal nicht um Quartbau, sondern um ein Gerüst fallender Quinten *D/G-C/F*; dabei wird die Oberquint *D* in einem von der Terz *B* ausgehenden Anlauf erreicht, auch die Schlussbildung setzt bei dieser Terz *B* an, der vorausgehende Quartsprung *F-B* hat lediglich Vermittlungsfunktion.¹³

Bei aller Breite von möglichen Erscheinungsweisen, die hier nur in wenigen Beispielen veranschaulicht werden konnten, entscheidend für die Zusammengehörigkeit zu einer großen Melosfamilie ist und bleibt immer die vom Gegenüberstellen zweier Töne im Ganztonabstand ausgehende, meist noch in dem Gerüstintervall von Quart oder Quint verdoppelte melodische Bewegung. Gemessen an diesen melodiebestimmenden Merkmalen ist die Frage der Tonarten eher zweitrangig. Bemüht man sich aber immerhin, wie es die Herausgeber der Akademia-Sammlung korrekterweise auch tun, die tragoudia nach konventionellen Tonarten zu klassifizieren, stößt man, wie zu erwarten, auf Schwierigkeiten und Unsicherheiten, dergestalt dass man dann oft zu der seltsamen Hilfskonstruktion einer ‚verdoppelten Tonika‘ Zuflucht nehmen muss – und damit auch für einen doch sehr konzisen Melodieverlauf gleich zwei Tonarten bemühen muss –, anstatt sinnvollerweise von dem Faktum einer Zweitonachse *C/D* oder *G/A* als Signum einer primär gegebenen Zweipoligkeit auszugehen.¹⁴

Da die bisher vorgestellten tragoudia in so verschiedenen Regionen Griechenlands wie Epiros, Thessalien (Pindos-Gebirge, überwiegend vlachische Bevölkerung), Dodekanes und Pontos (Flüchtling) aufgenommen wurden, und so verschiedenen Volksmusik-Gattungen wie Tanzlied, Hirtengesang, Wiegenlied und geistlichem Lied angehören, darf man wohl annehmen, es handle sich bei der beschriebenen modellhaften

¹³ Die Tendenz zur Binnengliederung durch eine Terz ist eine wesentliche Eigenschaft des Quintintervalls, die sich zum Beispiel auch am Anfang des tragoudi *Ena pouláki xébgaine* (Akademia S. 46) deutlich durchsetzt.

¹⁴ Siehe dazu das Register ‚Tropoi kai Klimakes‘ (Akademia S. 403 f.) und meine Rezension der Akademia-Sammlung in: *Byzantinische Zeitschrift* 66 (1973) S. 86–88.

Töne-Konstellation nicht nur um begrenzt regionale oder gattungsgebundene Idiome, vielmehr um ein übergeordnetes, gemeingriechisches Charakteristikum, man möchte beinahe sagen um eine Grundverfassung griechischer Musik. Und es ist wohl mehr als wahrscheinlich, dass eine solche charakteristische Art der Melodiebildung nicht nur für den Zeitpunkt der eben herangezogenen Tonaufnahmen und Transkriptionen der Athener Akademia gilt, vielmehr über die griechische Epanastasis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus auch in eine tiefere geschichtliche Vergangenheit zurückreicht, und entsprechend immer wieder als ein Sigel griechischer musikalischer Identität empfunden werden konnte.

Bevor wir uns nun der Überlieferung türkischer Volksmusik zuwenden, um zu prüfen, ob das für Griechenland prominente Melosmodell dort ebenfalls von einiger Bedeutung ist, oder ob andere ‚Gangarten‘ und Haltungen des Melodischen vorherrschen, zuerst eine allgemeine Bemerkung zum Bestand der türkischen Volksmusikkultur: Türkische Musik, wie sie uns heute begegnet, hat eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich. Kurt Reinhard, ein hervorragender Kenner der türkischen Musikkultur – Kunstmusik und Volksmusik – und Erdogan Okyay, der dank seiner Herkunft in der türkischen Musik zuhause ist, unterscheiden insbesondere zwischen einem urtümlichen musikalischen Fundus, den die Türken von ihren innerasiatischen Stammländern in die später erreichten Siedlungsgebiete mitgenommen haben, und einem altanatolischen Substrat, auf das sie bei ihrer Landnahme trafen; dazu kommen weiterhin Elemente der griechisch-byzantinischen sowie der persisch-arabisch-islamischen Musikkultur, die im Laufe der Geschichte nach und nach assimiliert wurden.¹⁵

Leider gibt es nun für das türkische Volkslied (türkü, halk türküsü), wie es am Ende der Osmanenzeit bei den türkischen Ansiedlern in den dörflichen Regionen Griechenlands lebendig gewesen sein mochte, keinen gleichermaßen dokumentierten, der reichhaltigen Sammlung der Athener Akademia entsprechenden Querschnitt.¹⁶ Ich musste daher für den türkischen Bereich einen anderen Weg gehen, nämlich musikwissenschaftliche Arbeiten heranziehen, die von vorneherein auf den typischen Melodiebau türkischer Volkslieder ausgerichtet sind. Als Gewährsleute dafür schienen mir zwei türkische Musikethnologen, der schon genannte Erdogan Okyay mit seiner bei Kurt Reinhard entstandenen Dissertation (1975) und Veysel Arseven mit einer überblickshaften Studie (1992), absolut kompetent und vertrauenswürdig.¹⁷

Festzuhalten ist vorerst, dass jenes, für den griechischen Bereich als bodenständig und identitätsstiftend beurteilte, auf einer strukturbildenden Ganztonrelation beruhende Melosmodell von den beiden herangezogenen türkischen Autoren nicht als eine das türkische Volkslied primär prägende Art von Melos hervorgehoben wird. Als türkischer Prototyp ist dagegen in der Studie von Arseven eine andere, an zwei Varianten veranschaulichte Art von Melodiebildung herausgestellt, bei der zunächst Quint und

¹⁵ Kurt und Ursula Reinhard, *Musik der Türkei*, 2 Bde., Wilhelmshaven u. a. 1984; Erdogan Okyay, *Musikalische Gestaltelemente in den türkischen ‚kirik hava‘*, Berlin 1975.

¹⁶ Auch in der Türkei hatte ich allerdings Gelegenheit, mich bei traditionellen Festen und Feiern, z. B. Beschneidungen und Hochzeiten, über den aktuellen Zustand der Volksmusiktradition zu orientieren; darüber hinaus konnte ich in freundschaftlichem Kontakt mit Gültekin Oransay (†), der in München Musikwissenschaft studiert hatte, mich interessierende Einzelheiten zur Sprache bringen.

¹⁷ Erdogan Okyay, wie. Anm. 15; Veysel Arseven, „Türk Halk Müziginin yapisi üzerine“ [Über den melodischen Bau der türkischen Volksmusik], in: *Türk halk musikisinde cesitli görüsler*, Ankara 1992.

Sept über dem Grundton *A* unmittelbar angesprungen werden, sodann in einem großflächigen Bewegungszug abwärts die verschiedenen, gewissermaßen auf dem Rückweg zum Grundton liegenden Tonartstufen umspielt werden. Als Melodie-Basis wird dieses *A* gleich zu Beginn dadurch ‚installiert‘, dass es in einer Ganztonbewegung *G-A* von unten angesteuert wird. In diesem Fall fungiert der Unterganzton *G* als ein Intonationsgestus, bildet aber kein strukturelles Melodieelement, weshalb er im weiteren Verlauf der Melodie auch nicht mehr zur Geltung kommt.¹⁸ Deswegen sollte man die Funktion dieses Tons auch nicht schematisch mit der melodiestrukturierenden Ganztonrelation gleichsetzen, die etwa das vorhin herangezogene ‚*Koimésou gé mou*‘ (Bsp. 4) prägte.

Allı Gelin Taş Başını Yol Eder Aşağıdan Gelir Aldırmadım

Afyon - İhsaniye Kelkit

Beispiel 6 a/b: *Allı gelin taş basını yol eder* und *Asağıdan Gelir Aldırmadım* (Arseven S. 18; leider sind die zugehörigen Texte nicht unterlegt).

Eine weitere Variante dieses Melodietypus beginnt gleich bei der oberen Melodiesept *G*, also ohne Intonation und ohne den Ansprung über die Quinte *E*, um dann zunächst bei der mittleren Stufe *D* – symmetrisch eine Quarte unter *G* wie über *A* liegend – innezuhalten, bevor sich schließlich das übliche Absteigen von der Quinte *E* zum *A* vollzieht.

Ay Bulutta Bulutta

Uşak

Beispiel 7: *Ay bulutta bulutta* (Arseven S. 20)

Hinter diesem, in drei Beispielen veranschaulichtem, alle sieben diatonischen Stufen

¹⁸ Dieser Melodietypus spielt übrigens auch in der Gregorianik eine Rolle, z. B. bei dem Introitus *Rorate coeli* (intonierender Unterganzton *C*, dann vom Grundton *D* aus direkter Sprung zur Oberquinte, nachfolgend – je nach Tradition – Sext oder Sept).

berührendem Melodiemodell steht wahrscheinlich eine urtümliche, deszendente verlaufende Pentatonik *G-E-D-C-A*, die von der musikethnologischen Forschung bevorzugt mit der zentralasiatischen Herkunft der Türken in Verbindung gebracht wird,¹⁹ und die wahrscheinlich von den türkischstämmigen Menschen als identitätsstiftend empfunden werden konnte.

Ein von Okyay aufgezeichnetes Tanzlied (Hochzeit) aus der Südtürkei scheint zunächst oberflächlich nichts anderes zu sein, als ein weiterer Beleg für den uns inzwischen geläufigen türkischen Melodietypus – über die Quinte zur Sept, oder gleich Ansetzen mit der obenliegenden Sept, und dann ausgestalteter Abwärtsgang, Gliederung in der Mitte –,

ÇEKİN HALAY DÜZÜLSÜN (R, 280)

Çe kin Ha lay dü zül sün, hay le le _ le le yâr _ Sür meli güz ler sü zül sün _ şir le _ le le

Beispiel 8: *Çekin halay düzsün* (Okyay S. 100)

wenn sich nicht unerwartet mit der Tonfolge *D-A-G-C-D-A* auch der bisher als griechisch deklarierte Zusammenhang der im Ganzton gegenübergestellten Quartan *G/C* und *A/D* als ein sekundäres, gewissermaßen in den typischen Abwärtsgang eingeschriebenes Melodieelement zu erkennen gäbe.

In einem bei Arseven mitgeteilten instrumentalen Tanzmelos steht diese Tönekonstellation sogar für sich allein da, als eine perpetuierende Formel mit den Haupttönen *A-G-C-A-D*, inbegriffen die offenen Quartsprünge *G/C* und *A/D*.²⁰

Dogu Anadolu Bar Havasi

Beispiel 9: *Bar Havasi* (Arseven S. 26)

Nun ist es das Normalste von der Welt, dass bei einem engen und lang dauernden Kontakt von Menschen, auch konträrer ethnischer, religiöser und politischer Prägung, Elemente der jeweiligen Alltagskultur – Umgangssprache, Arbeitsweisen, Gerät, Kleidung, Wohnen, Küche – unbemerkt oder absichtlich ausgetauscht werden, sollte das nicht auch für die Ausübung von Volksmusik gelten? Tatsächlich haben wir auch hierbei mit einem Hin und Her von Stücken, Formeln und typischen Ausführungsweisen zu rechnen. Als Kriterium für das Genuine und nicht nur ‚aus zweiter Hand‘ Einbezogene einer musikalischen Erscheinung kann jedenfalls gelten, ob ein bestimmtes charakteristisches Element nur eben beiläufig vorkommt, oder ob es zum leitenden Prinzip erhoben ist. Unter diesem Aspekt gebührt der Vorrang des Originären eindeutig den

¹⁹ Klaus-Peter Brenner, *Dörfliche Musik aus dem Distrikt Bodrum, Südwest-Türkei*, Münster/Hamburg 1992 [Musikethnologie 2], S. 178 und 214; vgl. auch Bartók in: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* by A. Adnan Saygun, ed. by László Vikár, Budapest 1976, S. V; Bartók denkt anscheinend mehr an die pentatonischen Stufen (aufwärtsgerichtetes Skalendiagramm), Brenner hingegen an ein deszendentes pentatonisches Melodiemodell.

²⁰ Im Beispiel tritt diese Formel zweimal hintereinander auf. – Wie es scheint, spielt sich der Austausch von musikalischen Elementen im Umfeld des Instrumentalen und der Instrumente unauffälliger ab, vielleicht weil das als Inhalt und als Sprache bindende Moment des gesungenen Textes dabei keine Hemmschwelle bildet.

oben angeführten griechischen Beispielen, in denen das Prinzip eines Zwei- oder Viertönenmodells aus einem Guss durchformt ist, wogegen bei den türkischen Belegen dieses Modell nur akzidentiell oder schematisch vertreten ist. Deshalb haben solche in der türkischen Überlieferung unleugbar gegebenen Anklänge an griechische Modelle nicht das Gewicht, unsere bisher vorgebrachten Argumente für eine griechische musikgebundene Identität zu entkräften.²¹

Neben der schon erwähnten überregionalen Verbreitung im Griechenland der nachromanischen Zeit und der aufweisbaren innermusikalischen Divergenz zu vergleichbarer türkischer Volksmusik lässt sich die Graecität des in Frage stehenden Melosmodells auch aus dem Blickwinkel der geschichtlichen Vergangenheit untermauern. Zwar müssen wir dabei zunächst den Bereich der Volksmusik verlassen,²² doch sind Parallel-Erscheinungen im byzantinischen Kirchengesang von Belang.²³

Bei dem aufgrund der sogenannten mittelbyzantinischen Notation (seit dem späten 12. Jahrhundert in Gebrauch) in seiner Melodiebildung rekonstruierbaren umfangreichen Corpus von Gesängen stoßen wir immer wieder auf strukturelle Analogien zu der Zweitonachse der Volksmusik.

Α - λη - θι - να τὰ ἔρ - γα Κυ - ρί - ου τοῦ Θε - οῦ ἡ - μῶν, καί
 πᾶ - σαί ἀ - δοὶ αὐ - τοῦ κρι - σις.

Beispiel 10: Heirmos *Asomen to Soteri ton panton* (Wellesz S. 382)²⁴

Nach dem Nebeneinanderstellen von *D* und *C* am Anfang wird das *D* durch seine Oberquarte *G* ‚bestätigt‘, gleich danach die *C*-Stufe durch ihre Oberquarte *F*. Im Unterschied zu den tragoudia kommt, im vorliegenden Heirmos als Stufengang ausformuliert, noch eine dritte Quarte *E-A* ins Spiel, so dass nun drei Basistöne mit ihren Oberquarten in Erscheinung treten. Den Schluss bildet das fallende Tetrachord *G-F-E-D*, wodurch sich *D* als Hauptton des 1. plagalen Modus manifestiert.

²¹ Bei Vergleichen dieser Art kommt man freilich auch nicht um die weitergehende Frage herum, inwiefern gewisse Übereinstimmungen möglicherweise nicht auf irgendeine gegenseitige Abhängigkeit zurückzuführen sind, vielmehr dem Musikphänomen generell immanent ‚Universalien‘ vorliegen. In einem viele Melodietypen systematisierenden Überblick wie: Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, [Das Musikwerk, Bd. 4, Köln o. J.] kommt allerdings das uns hier interessierende Modell kaum vor, und dann wiederum eben nur beiläufig und nicht als Prinzip; so etwa bei einem Liebeslied der Tschermissen (Wiora Nr. 32 a, nach Robert Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*), das im Wesentlichen auf einem abwärtsgerichteten Dreiklangsgerüst (*C-G-E-C*) beruht, wozu die Quarte *D-A* und der zur Dreiklangquinte *G* herabführende Ganztonschritt *A-G* nur sekundär, ohne weiterführende Konsequenzen ins Spiel kommen.

Tschermissen. Liebeslied. ♩ = 120
 o - laq - oet - la oed - sal - em, le - req - get - la ker - yal - em ...

²² Die in Handschriften des Iberon-Klosters auf dem Berg Athos überlieferten Lieder (vgl. etwa H. Husmann, wie Anm. 6, dort S. 34 ff.) gehören soziologisch und stilistisch einem anderen Bereich an.

²³ S. auch: R. Schlötterer, „Geschichtliche und musikalische Fragen zur Ison-Praxis“, in: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/7 (1982) S. 19–27. – Die oben (S. 232) schon angeführten Kenner der griechischen Musiküberlieferung, K. A. Psachos und S. I. Karas, betonen stets den Zusammenhang von Volksmusik und Kirchengesang.

²⁴ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.

Aufschlussreich ist auch das klangliche Geschehen bei einer Schnittstelle zwischen vorangestellter Intonationsformel zum 1. plagalen Modus – mit den zugehörigen Intonationssilben *aneanes* – und dem Einsetzen des eigentlichen Gesangs.

Beispiel 11: Intonation und Anfang des Sticheron *Osie pater* ...
(Wellesz, wie Anm. 24, S. 414)

Die Intonation schließt mit der den Modus (*echos*) des nachfolgenden Sticheron aufrufenden Quart *D-G*, und man möchte erwarten, dass das nun einsetzende Sticheron sich unmittelbar auf diese Klanglage bezieht. Stattdessen zielt der Melodiebeginn mit einem Halbton-Portamento auf den Ton *F*, zu dem sich – klanglich konsequent – auch gleich die zugehörige Unterquarte *C* einstellt, bevor die erste Melodiephrase dann auf der Modusbasis *D* schließt und damit zur Tonlage der Intonation zurückkehrt. Wir haben es also wiederum mit dem Gegenüberstellen zweier Töne und ihrer Quartverdoppelung zu tun, wobei diesmal das Besondere darin liegt, dass, offenkundig ungeachtet der Zäsur, in dem Erklängen der einen Lage *D-G* (Intonation) virtuell auch schon die ‚andere‘ Lage *C-F* (Anfang des Sticheron) mitgemeint ist.

Wenn auch im byzantinischen Kirchengesang das Melodische weniger überschaubar und durchhörbar angelegt ist als bei den vorher besprochenen *tragoudia*, vor allem auch rhythmisch die Haltung des Fließens vorherrscht, und nicht die konzisen Rhythmen – oft mit Tanzschritten zusammenhängend – der Volksmusik gegeben sind, das zugrunde liegende Tongefüge, verbunden mit dem ihm immanenten Bewegungsverhalten, korrespondiert jedenfalls in nicht zu verkennender Weise mit dem oben bei den *tragoudia* der Akademie-Sammlung festgehaltenen Befund.²⁵

Gewagter scheint es, das in Frage stehende Melosmodell noch bis zur Musiküberlieferung der Spätantike zurückverfolgen zu wollen, doch erinnern zwei, dank ihrer Aufzeichnung in den antiken Tonzeichen für uns ‚lesbare‘ Einzelstücke unverkennbar an jene Haltung des Gegenüberstellens von Tönen im Ganztonabstand, wie sie bei der neueren griechischen Volksmusik und dann auch beim byzantinischen Kirchengesang zu beobachten war.²⁶

²⁵ Es ist kaum zufällig, dass gerade der auf den Basiston *D* ausgerichtete authentische und plagale 1. Modus des byzantinischen Kirchengesangs eine deutliche Affinität zu den dörflichen *tragoudia* zeigt, denn im Bereich der *tragoudia* ist der *D*-Modus der eindeutig dominierende Modus (vgl. etwa das Tonarten-Register der Akademie-Ausgabe S. 380 f.).

²⁶ Den Volksmusik-Charakter dieser Einzelstücke betont, hauptsächlich aufgrund ihrer metrischen Anlage: Samuel Baud-Bovy, „Chansons populaires de la Grèce antique“, in: *Revue de Musicologie* 69 (1983) S. 5–20.

Beispiel 12 a/b: Anrufung der Muse und Seikilos-Epitaph (Pöhlmann S. 15 und 55) ²⁷

Als Basistöne nebeneinander gestellt sind in der Anrufung der Muse A und G, ihnen entsprechen im Quintabstand die Verdoppelungstöne E und D, die auch als offene Intervallsprünge A-E und D-G ihre Zuordnung zur Basis manifestieren. Alternativ zu der Quintverdoppelung D über G ist auch die Quarte G-C von Gewicht, so dass im Oberbau der Melodie nicht nur zwei, sondern drei im Ganztonabstand nebeneinanderliegende Töne den melodischen Bau prägen. Auffallend ist am Anfang, nach dem Aufstellen der Quint A-E, das im Verständnis der Antike ‚unmelodische‘ fallende Sextintervall E-G, gleichsam ein Überspringen der erwarteten Unterquint A, was allerdings die klanglich grundierende Funktion der Ganztonachse A-G besonders hervortreten lässt.

Deutlicher noch verkörpert die auf dem Seikilos-Epitaph eingemeißelte Melodie das Prinzip des Nebeneinanderstellens zweier Tonbereiche im Ganztonabstand. Man könnte hier auch von Klangbereichen sprechen, weil in das Nebeneinander der Basistöne A-G und ihrer Oberquinten E-D auch noch die Terzen C_{is} und H einbezogen sind. Aus dem gewohnten Rahmen fällt nur das den Tonraum erweiternde Schlussanhängsel A-F_{is}-E.²⁸

Wenn man geneigt ist, den eben versuchten Rückgriff auf Byzanz und die Spätantike mitzuvollziehen, so hieße das, dass hinter melodischen Bauweisen, die ein Dorfbewohner am Ausgang der Osmanenherrschaft und in der Frühzeit des griechischen Nationalstaats subjektiv als griechisch, als musikalischen Ausdruck seiner griechischen Identität empfunden haben mochte, auch objektiv eine über viele Jahrhunderte hinweg zu verfolgende Tradition griechischer Musik steht.

Abgesehen von der dörflichen Musikkultur, um die es für uns ging, verließ man sich in der griechischen Freiheitsbewegung jedoch anscheinend weniger auf die angestammten griechischen Melodien, wandte sich vielmehr dem Vorbild der westlichen Musik zu. So ist eine mit den Worten *Deute paides ton Ellenon* beginnende Freiheitshymne, gedichtet von dem berühmten Vorkämpfer für die Befreiung Griechenlands Regas Be-

²⁷ Eger Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970 [Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 31].

²⁸ Ein Vergleich von Seikilos-Epitaph und griechischer Volksmusik (skopós symmatikós aus dem Dorf Elympos der Insel Karpathos) schon bei: R. Schlötterer, „Das Seikilos-Epitaph – mit den Erfahrungen der Musikethnologie betrachtet“, in: *Anuario musical* 39/40 (1984/85) S. 249–263.

lestinlés, genannt auch Regas Pheraíos (1757–1798), offensichtlich der französischen Marseillaise nachgebildet und von griechischen Freiheitskämpfern wohl zur bekannten Melodie des *Allons enfants* gesungen worden.²⁹

Auch die Melodie der endgültigen und offiziellen griechischen Nationalhymne, komponiert von Nikolaos Mántzaros (1795–1873) auf Worte der *Hymne an die Freiheit* von Dionysios Solomós (1798–1857) spiegelt ganz die westliche – überwiegend italienische – Musiktradition, wie sie auf den Jonischen Inseln (Eptánesa) bereits seit Langem eingebürgert war, nicht jedoch eine innermusikalische griechische Identität.³⁰

Später haben dann allerdings griechische Komponisten – zwar im Westen, z. B. in Neapel, Paris oder Wien ausgebildet und entsprechend der westlichen Musiktradition verpflichtet – sehr wohl versucht, in ihren Werken bewusst ihr griechisches Erbe zur Geltung zu bringen.³¹ Ob dabei jedoch auch das im Vorausgehenden ins Zentrum der Überlegungen gestellte charakteristische griechische Melosmodell irgendwo und irgendwie einbezogen wurde, entzieht sich bisher meiner Kenntnis.

²⁹ Möglicherweise ist der, manchmal in altgriechischer Terminologie auch ‚Paeon‘ genannte Text Regas Belestinles nur zugeschrieben, siehe allgemein: C. M. Woodhouse, *Rhigas Velestinlis: The Proto-Martyr of the Greek Revolution*, Limni (Evia) 1995. Der griechische Text ist veröffentlicht bei Ap. B. Daskalakes, *Ta ethnergetika tragoudia tou Rega Belestinle*, Athen 1977, S. 77. Im Jahre 1811 übersetzte Lord Byron den Text ins Englische mit der Anfangszeile *Sons of the Greeks, arise!*. Zum Bezug auf die Französische Revolution vgl. auch: Carl Iken, *Eunomia*, Grimma 1827, Bd. 2, S. 102: „Auch würde dieses griechische Lied von Rhigas ganz nach der Melodie des *Allons enfens* gesungen; es sei also in jeder Hinsicht nach dem Muster des *Allons enfens* gedichtet, welches dem Verfasser dabei zum Vorbild gedient habe. Bekanntlich hat das *Allons enfens* zur Zeit der französischen Revolution große Wirkung getan; dieser Umstand bewog eben den griechischen Volksdichter, das französische Lied nach Text und Melodie auch in Griechenland einzuführen, indem er davon dieselbe Wirkung erwartete.“

³⁰ Vgl. Phanes Michalópoulos, *Ekdoseis kai melopoieseis tou ethnikou hymnou*, Athen 1941, S. 22. Mántzaros hat die vieltrophige Dichtung von Solomós mehrfach komponiert, zur Nationalhymne wurden die Anfangsstrophen der ersten und einfacheren melodischen Fassung. Eine spätere Fassung widmete Mántzaros 1844 König Otto von Griechenland, der die Komposition zur Beurteilung nach München schickte und anschließend aufgrund einer positiven Reaktion dem Komponisten das Silberkreuz des Erlöserordens verlieh. Vgl. Ntinos Kónomos, *O Nikolaos Mantzaros kai o ethnikos mas hymnos*, Athen 1958.

³¹ Um nur zwei Beispiele zu nennen: Spyros Samaras (1861–1917) fügte in seine auf der Insel Chios im 14. Jahrhundert spielende Oper *Rhea* (1908) auch chiotische Volksmusik ein; Manoles Kalomoiros (1883–1962) greift in seiner Oper *o protomástoras* (1915) die bekannte Ballade ‚Die Brücke von Arta‘ (*Sarantapénte mástores...*) auf. Siehe dazu allgemein: Dimitrios Themelis, „Die Entstehung der neugriechischen Kunstmusik im Anschluß an die europäische Musiktradition im 19. Jahrhundert“, in: *Orbis musicarum* 3, hrsg. von Rudolf M. Brandl und Evangelos Konstantinou, Aachen 1988, S. 51–66. Vgl. auch Mikis Theodorakis, *Giá ten Elleniké Mousiké*, Athen 2¹⁹⁷⁴ [eine Sammlung von Presseartikeln und Interviews 1952–1961].