

307.215

39
1994

Acta

9.

*Ethnographica
Hungarica* & 5

AN INTERNATIONAL JOURNAL OF ETHNOGRAPHY

Volume 39

Numbers 1—2

1994

Special Issue

Essays on Folk Music and Folk Dance
of Central and Eastern Europe



Akadémiai Kiadó, Budapest

ACTA ETHNOGRAPHICA

A PERIODICAL OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

HU ISSN 1216-9803

Editor-in-Chief

BÉLA GUNDA

Executive Editor

GÁBOR BARNA

Members of the Editorial Board

BERTALAN ANDRÁSFALVY, IVÁN BALASSA, ENDRE FÜZES,
ATTILA PALÁDI-KOVÁCS, MIHÁLY SÁRKÁNY,
ATTILA SELMECZI KOVÁCS, ZOLTÁN UJVÁRY, VILMOS VOIGT

Editorial Office

ACTA ETHNOGRAPHICA HUNGARICA
MTA Néprajzi Kutatóintézet
H-1014 Budapest, Országház u. 30

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to

ACTA ETHNOGRAPHICA HUNGARICA
H-1250 Budapest, P.O. Box 29

Orders should be addressed to

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, P.O. Box 245

Subscription price for Volume 39 (1994) in 4 issues US\$ 80.00 including normal postage,
airmail delivery US\$ 20.00.

Acta Ethnographica Hungarica is abstracted/indexed in Current Anthropology, Current Awareness in Biological Science, Current Contents/Arts and Humanities, International Bibliography of Periodical Literature, Social Sciences Citation Index.

CONTENTS

**ESSAYS ON FOLK MUSIC AND FOLK DANCE OF CENTRAL AND EASTERN EUROPE
(Conference in Commemoration of the 6th Anniversary of the Birth of
György Martin, Budapest, February 1991)**

Preface	5
Curriculum Vitae of György MARTIN	7
Bibliography of György Martin's works (Compiled by György MARTIN, extended by Gyula PÁLFY)	21
Tamás HOFER: The Historical Strata of the Hungarian Peasant Culture and Its Place in Europe in the Light of György Martin's Dance Research	35
Vilmos VOIGT: György Martin und die ungarische folkloristische Schule	47
Ernő PESOVÁR: Epilog zur Kreistanz-Monographie	59
William C. REYNOLDS: Improvisation in Hungarian Folk Dance: Towards a Generative Grammar of European Traditional Dance	67
Anca GIURCHESCU: The Dance Symbol as a Means of Communication	95
Grazyna DABROWSKA: Die Erforschung der Quellen zur Untersuchung des polnischen Volkstanzes	103
Stanislav DÚŽEK: Faschingstänze der Slowaken	109
Constantin COSTEA: La danse avec le baton dans le contexte des danses Roumaines des jeunes hommes de Transylvanie	121
МАРИЯ ЖОРНИЦКАЯ: Традиционное хореографическое искусство северных Самодийцев	131
Bálint SÁROSI: Die instrumentale ungarische Volksmelodie. Beispiele aus der jüngsten Schicht	141
Mária DOMKOS: Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764	157
Gyula PÁLFY: Über den autographischen Nachlass von György Martin	181
Katalin PAKSA: How Folk Dance Transforms its Related Music	185
László FELFÜLDI: Interpretation of Folk Dances Related Pictures from the Bikkessy Album	205
Zoltán KARÁCSONY: Dances of a Wedding-party in Inaktelke on September 7th and 8th 1991	217

REVIEWS

- Katalin Paksa: A magyar népdal díszítése (Hungarian Folksong Ornamentation). Budapest, 1993. (Gy. PÁLFY) 227
- István Pávai: Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje (The Folk-Dance Music of Hungarians Living in Transylvania and Moldavia). Budapest, 1993. (K. KOVALCSIK) ... 228
- László Maác (red.): Táncstudományi Tanulmányok 1992–1993 (Studies on Dance Sciences 1992–1993). Budapest, Hungarian Dance Artists' Association, 1993. (Z. KARÁCSONY) .. 229
- Márta Virágvölgyi: Kalotaszegi legényesek (Young Men's Dances from Kalotaszeg. Essays on Folk Music. Instrumental Folk Music Sample Collection). Published by the Hungarian Institute for Culture. Budapest, 1993. (I. PÁVAI) 231
- András Takács - János FÜGEDI: Gömöri néptáncok (Folk Dances of Gömör). Bratislava, 1993. (Z. KARÁCSONY) 232
- Igor Grigorievich Skliar - Prometej Ionovich Chistaliov: Komi narodnie tancy. Priluzie, Sysola, Vychegda (Komi Folk Dances. Luza, Sysola, Vychegda Regions). Syktyvkar, 1990. (A. PROKOPIEV) 233
- Elena Borisovna Bojkova - Tatiana Grigorievna Vladykina: Udmurt folklor (Udmurt Folklore). Ishevsk, 1992. (A. PROKOPIEV) 234
- László Lajtha: Összegyűjtött írásai I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta: Berlász Melinda (László Lajtha's Collected Writings. Prepared for the press by Melinda Berlász). Budapest, 1992. (L. FELFÜLDI) 236
- Roderyk Lange (ed.): Dance Studies. Vol. 17. Centre for Dance Studies Les Bois, St. Peter, Jersey, 1993. (Cs. KÖNCZEI) 237

ESSAYS ON FOLK MUSIC AND FOLK DANCE OF CENTRAL
AND EASTERN EUROPE

(Conference in Commemoration of the 60th Anniversary of the Birth
of György Martin, Budapest, 29 February 1991)

Guest-Editor: László FELFÖLDI

PREFACE

On the 60th anniversary of the birth of György MARTIN, his friends and students gathered at a commemorative meeting to salute and to pay homage to the noted scholar.

The meeting was organized and sponsored by the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, the Hungarian Institute of Culture, the Hungarian Ethnographical Society and the Hungarian National Committee of the International Council for Traditional Music. The meeting was held on two occasions, 8 and 29 February, on the premises of Institute of Musicology. The meetings were chaired by Lajos VARGYAS and Ernő PESOVÁR:

At the first meeting papers were read in order below by:

Anca GIURCHESCU: The Dance Symbol as a Means of Communication

Ernő PESOVÁR: Epilogue to the Circle-dance Monograph

Stanislav Dužek: Slovak Carnival Dances

Bertalan ANDRÁSFALVY: Retrospect on Folk-dance Collections in the 1950s and 1960s

Bálint SÁROSI: Recruiting and Czardash Dances plus Marching Songs

Katalin PAKSA: The Influence of Folk Dances on Folk Melodies

Vilmos VOIGT: György Martin and the Hungarian School of Folklore

Tamás HOFER: Hungarian Folk Culture, Its Historical Strata and Its Place in Europe in the Light of Dance Researches Made by György Martin

Éva HÉRA: Links Between Folk-dance Research and Folklore Movements in Hungary

László FELFÖLDI: Functionalism and Content of Folk Dances in Hungarian Research

Invitations to attend the meetings were sent also to folk dance researchers Grażyna DĄBROWSKA of Poland, Maria ZHORNITSKAYA of Moscow, Anna ILIYEVA and Anna STARBANOVA of Bulgaria, Constantin COSTEA of Rumania, Viola MALMI of Carelia and Ramazan BOGDANI of Albania. These persons were unfortunately prevented from coming to Budapest, because of travelling difficul-

ties. They did, however, each send to the meeting a written paper as homage to MARTIN.

At the meeting on February 29 the distribution of prizes awarded to essays sent in for the 1991 competition announced by the György Martin Foundation also took place. The prize winning essays were:

Zoltán JUHÁSZ: Viktor Tímár, a Piper from Gyimes

Gyula TANKÓ: Dances at Gyimes

Dejeu ZAMFIR: Feciorește-Romanește — a Distinctive Dance of the Huedin-Cluj Zone

János KASZÁS: Walking Down Hetény Main Street

Dénes BALÁZSI: Carnival in the Nyikó Area

Mrs. Henrik SCHELLER: Folk Customs of Pilisszentiván

Early at the meeting the competitors were given an opportunity to read passages from their works. Following these readings Zoltán KALLÓS and the collaborators of the Institute of Musicology read papers on the following subjects:

Zoltán KALLÓS: Recollections of my First Folk-song Collecting Tour with György Martin (Válaszút, Magyarszovát, Feketelak, Búza, Méra, 1962)

Gyula PÁLFY: Manuscripts Left Behind by György Martin

Mária DOMOKOS: A Ball During a Session of the Diet. An Unfinished Essay by György Martin

László FELFÖLDI: Interpreting Dance Illustrations in the Bikkessy Album

Zoltán KARÁCSONY: Wedding Dances at Inaktelke, on 7—8 September 1991

The Hungarian Folk Art Foundation contributed funds for the arrangement of Martin memorial meetings and provided board and lodging for guests invited from abroad.

The original volume in Hungarian containing the papers that were read at the memorial meeting, along with essays sent in by folk-dance collectors in other countries, was published in 1993, from funds made available by Hungarian Institute of Culture, the Ministry of Education and Culture, the Foundation for the National and Ethnic Minorities of Hungary, the György Martin Foundation, and the Institute of Musicology.

In line with their subject-matter, the essays comprised of the volume were divided into two groups: Part One contains recollections of György Martin, while the second part is devoted to papers dealing with various themes, and those dedicated to Martin's memory. In building of the two parts of the volume, the editors had to take care that the two parts were kept in balance.

The Editor

CURRICULUM VITAE

† György MARTIN

Budapest

I majored in the Hungarian language and literature at the Faculty of Arts of the Eötvös Loránd University of Budapest, in 1950-1954. After graduation as a teacher, I took a degree in ethnography and museum management. In 1964 I obtained a higher degree in ethnography and wrote my Ph.D. thesis on this subject in 1969.

I was an associate of the Ethnographic and Folk Dance Department of the Institute of Folk Art, later Institute of Popular Education, between 1955 and 1965. My job was to collect and scientifically systematize the Hungarian folk dances, as well as run and improve the dance archives of the Institute. I have been involved in this work first as a research fellow of the Hungarian Academy's Folk Music Research Group (now Institute of Musicology) from 1965, later as a senior researcher, department head and from 1974 as scientific director.

From 1951 I have been engaged in ethnographic collections in various branches of folklore: dialects, folk poetry, folk customs, and first of all, folk music and dance. I have collected folk dance everywhere in the Hungarian-speaking area including several hundred villages. I had a great share in selecting the material for the Hungarian dance archives, an outstanding collection by European standards as well. Dance film rolls dozens of miles in length, magnetic tapes with recorded music, photos and on-the-spot transcriptions, the products of my work, are preserved in the archives of the Institute of Musicology. Apart from Hungary, I collected dances among the neighbouring East European peoples (Rumania, Czechoslovakia, Yugoslavia, Bulgaria) and in Ethiopia.

In the course of analyzing and synthesizing the material, I published some 80 writings related to folk dance research over the past two decades, several in foreign languages, too. They include books, long studies, ar-

ticles, reports, reviews and publicistic writings. Among my descriptive publications one can find personality examinations, monographs of the dances of certain villages and regions, as well as studies of dance types and synthesizing works. In the methodological and systematizing works the formal-morphological examination of dances is predominant. In addition to determining the main layers and types of the Hungarian dance stock, I studied in depth the questions of related dance music. Most recently my main research interest is the East and South-East European connections of Hungarian dances.

In popular education my chief endeavours were related to the training of folk dance teachers. From the early 1970s I have held special courses on folk dance at the Folklore Department of the Eötvös Loránd University. I am a member of the Musicological Committee of the Hungarian Academy of Sciences, an editor of the periodical *Ethnographia* and member of the Scientific Committee of the Association of Hungarian Dancers. I am one of the special editors of the Hungarian Ethnographic Encyclopedia.

I have delivered several lectures abroad (Czechoslovakia, Rumania, Yugoslavia, Poland, FRG, GDR, Ghana, Belgium, USA) on Hungarian, East European and Ethiopian folk dances. I am a member of the dance commission of the International Folk Music Council.

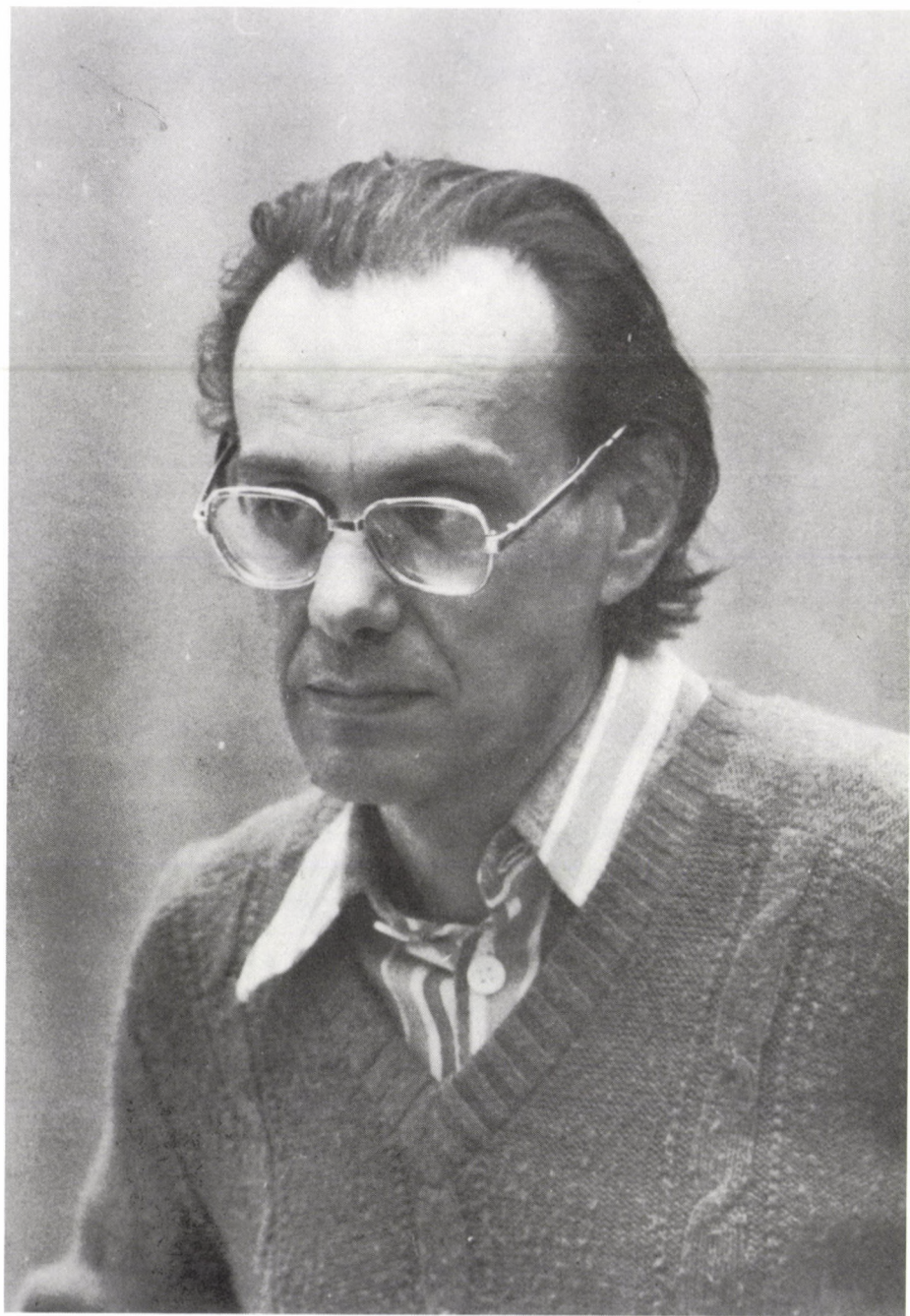


Fig. 1. György Martin (1932–1983)



Fig. 2. György Martin is filming



Fig. 3. György Martin with Bertalan Andrásfalvy in Bába (County Tolna, Hungary)



Fig. 4. György Martin with Ferenc Pesovár and Zoltán Kallós (left)
in Válaszút
(Rascruci, County Kolos — Cluj, Rumania)



Fig. 5. György Martin with Csaba Pálfi and László Maács filming



Fig. 6. György Martin with his informant the herdsman János Horpácsik

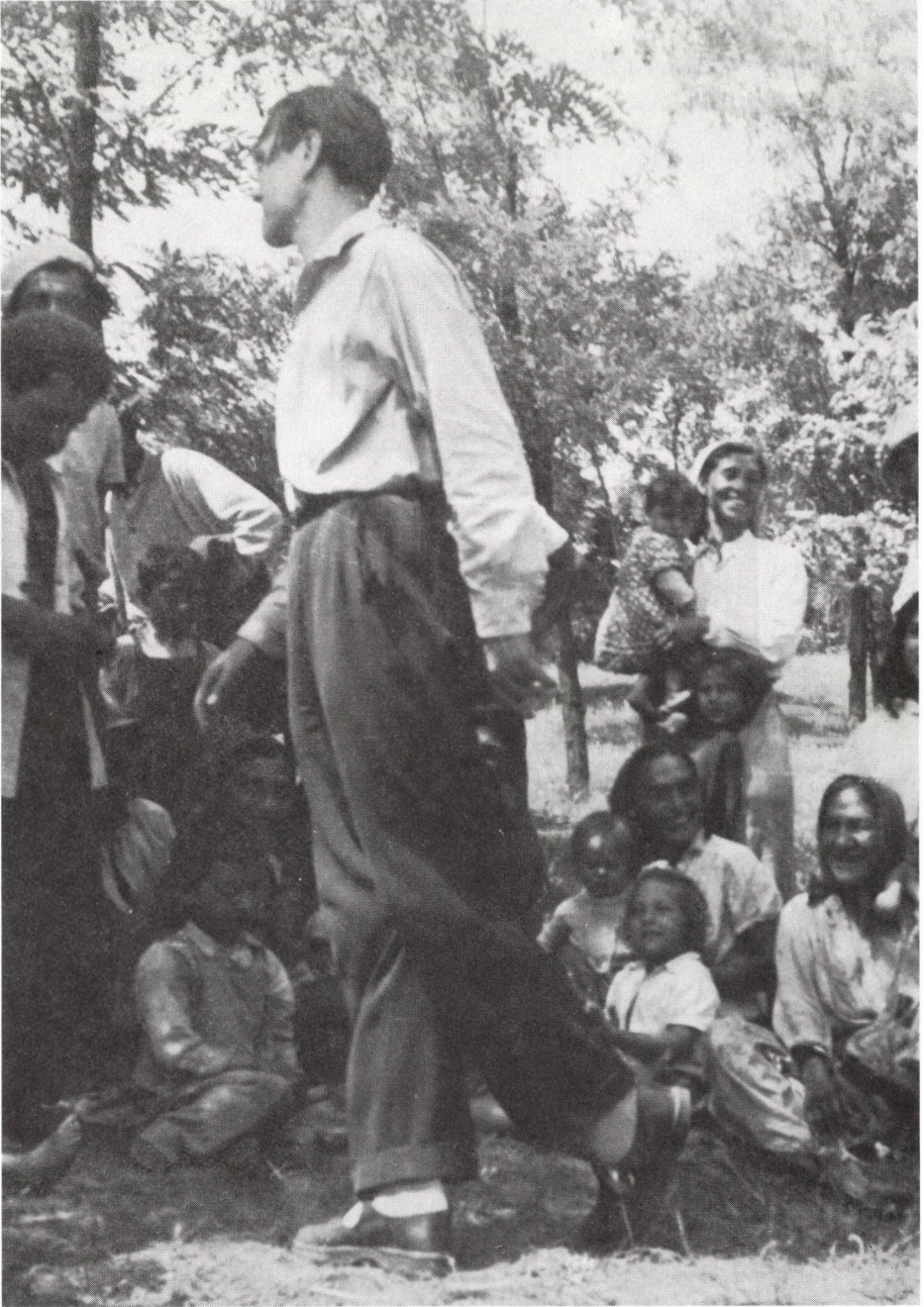


Fig. 7. György Martin is dancing a gipsy dance



Fig. 8. György Martin with women of Hévízgyörk (County Heves, Hungary)



Fig. 9. György Martin with dancers of Kunszentmiklós (County Pest, Hungary)



Fig. 10. György Martin with his kindest informant István Mátyás
in Magyarvista (Vistea, County Kolos — Cluj, Rumania)



Fig. 11. György Martin with the bagpiper-player Imre Sörös



Fig. 12. Bálint Sárosi, György Martin, Lajos Vargyas and Ilona Borsai (from left to right) in the library of the Institute of Musicology of the HASc



Fig. 13. Ágoston Lányi, György Martin and Pál Sztanó (from left to right) in the library of the Institute of Musicology of the HASc

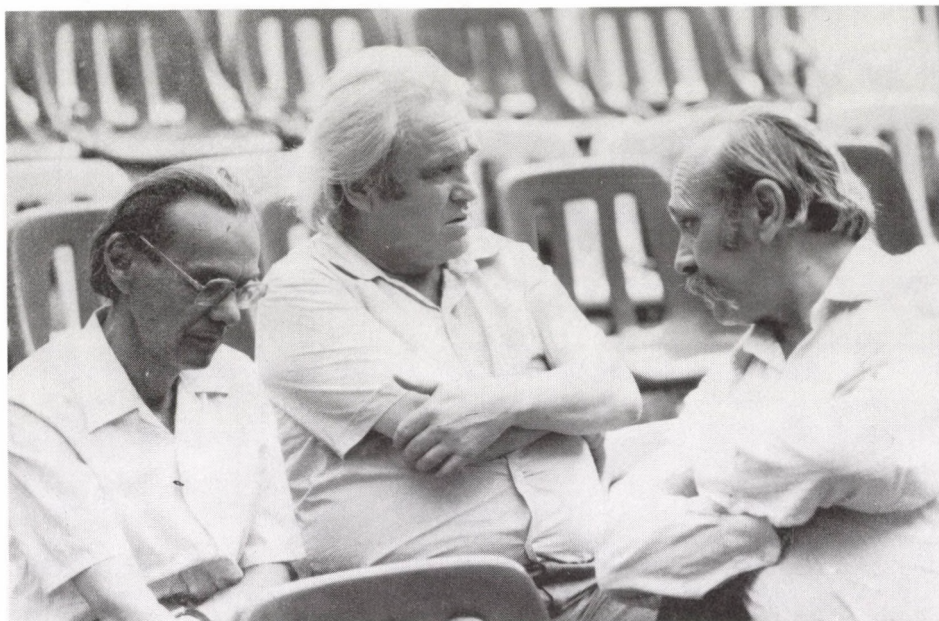


Fig. 14. György Martin, Ernő Pesovár and Ferenc Pesovár (from left to right)



Fig. 15. György Martin, László Felföldi and László Szabó at a folkore conference, Kunszentmárton (County Jász—Nagykun—Szolnok) 1979

BIBLIOGRAPHY OF GYÖRGY MARTIN'S WORKS

I. Scientific works

- 1954 A kanásztánc, A csárdás, A karikázó, A lakodalmi táncok (The Swineherd Dance, The Csardas, The Women's Round Dance, Wedding Dances). In: Morvay, Péter—Pesovár, Ernő (eds): Somogyi táncok 57–77, 145–149, 187–189, 205–207. Budapest (with Pesovár, Ernő)
- 1955 Bag táncai és táncélete (The Dances and Dance Life of Bag). Néptáncosok Kiskönyvtára 16–18. 143. Budapest
- 1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai (Results and Methodological Experiences of the Monographic Dance Research in Szabolcs-Szatmár County). Ethnographia LXIX. 424–436. (with Pesovár, Ernő)
- 1959 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. Táncudományi Tanulmányok 1959–1960. 211–248. (with Pesovár, Ernő) (in English: 1961)
- 1961 A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological Sketch). Acta Ethnographica Tom. 10. 1–40. (with Pesovár, Ernő) (in Hungarian: 1959)
- 1962/1 Néptáncaink formai elemzése; A néptáncgyűjtésről (Formal Analysis of our Folk Dances; On Collecting Folk Dances). In: Útmutató a hároméves megyei néptáncpedagógus tanfolyamok és oktatókörök szervezéséhez. Előadásvázlatok és tanfolyamtematikák III. 8–13. Budapest
- 1962/2 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai (Results and Methodological Experiences of the Monographic Dance Research in Szabolcs-Szatmár County). In: Segédanyag a Néptáncgyűjtés célja, jelentősége és módszerei c. előadáshoz. 13–23. Budapest (= 1958)
- 1962/3 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai (Die Ergebnisse und methodologischen Erfahrungen der monographischen Tanzforschungen in Komitat Szabolcs-Szatmár). Demos Vol. 3. Nr. 1. col. 112–113.
- 1963/1 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. Táncudományi Tanulmányok 1963–1964. 193–233. (with Pesovár, Ernő) (in English: 1963/2)
- 1963/2 Determination of Motive Types in Dance Folklore. Acta Ethnographica Tom. 12. 295–331 (with Pesovár, Ernő; in Hungarian: 1963/1)

- 1963/3 A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological Sketch). *Demos*. Vol. 4. Nr. 2. col. 195.
- 1963/4 Types of Hungarian Dances. *Journal of the International Folk Music Council* XV. 168. Cambridge
- 1964/1 Motívumkutatás—motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse (Research and Systematization of the Motives. The Set of Motives in the Dances of Sárköz and the Region along the Danube). 467. + melléklet. *Sárközi-Dunamenti Motívumtár* 62 (with Lányi, Ágoston) Budapest
- 1964/2 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai (East-European Relations of Hungarian Dance Types). *MTA I. Oszt. Közleményei* 21. 67—96. Budapest (in English: 1965/1)
- 1964/3 Szempontok a néptánc és a népi tánczene kapcsolatának vizsgálatához (Aspects for Research of the Connection between Folk Dance and Music). *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 88—92.
- 1965/1 East-European Relations of Hungarian Dance Types. In: Ortutay, Gyula—Bodrogi, Tibor (eds): *Europa et Hungaria. Congressus Ethnographicus in Hungaria /1963/* 469—515. Budapest (in Hungarian: 1964/2)
- 1965/2 A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai (Connections between Folk Dance and Folk Dance Music). *Tánc tudományi Tanulmányok 1965—1966*. 143—195.
- 1965/3 Considérations sur l'analyse des relations entre danse et la musique de danse populaires. *Studia Musicologica* Tom. VII. 315—338.
- 1965/4 Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről (Report on the Results of Folk Dance Research in the Institute of Ethnography and Institute of Popular Education). *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 89—109.
- 1965/5 = 1965/4. *Ethnographia* LXXVI. 251—259.
- 1966/1 Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai (The Specificities and Main Types of Ethiopian Dances). *Ethnographia* LXXVII. 423—450.
- 1966/2 = 1966/1 (without illustration and notation). *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 116—140.
- 1966/3 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai (The Structural Specificities of a Transylvanian Lad's Dance). *MTA I. Oszt. Közleményei* 23. 201—219.
- 1967/1 Dance Types in Ethiopia. *Journal of the International Folk Music Council* XIX. 23—27. Cambridge
- 1967/2 Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában (The Role of Improvisatory Performance in Dance Culture of Carpathian Basin). *Táncművészeti Értesítő* 3. sz. 118—125.
- 1967/3 Kalotaszegi legényes (A Lad's Dance in Kalotaszeg). *Táncművészeti Értesítő* 3. sz. 126—129.
- 1967/4 A magyar tánc típusok (Jegyzet, filmösszeállítással) 25. (Commentary for a film). Budapest. (In German: *Die ungarischen Tanztypen* 29. Budapest. In English: *Hungarian Dances Types* 29. Budapest. In French: *Les types de la danse hongroise* 18. Budapest)
- 1967/5 A magyar tánc típusok zenekíséréte (Hangzó tánczenei példatárral). (Sounding appendix) 25. Budapest. (In German: *Musikbegleitung der*

- ungarischen Tanztypen 29. Budapest. In English: Accompaniment of the Hungarian Dance Types 29. Budapest. In French: Accompagnement musical des différents type de la danse hongroise 38. Budapest)
- 1968/1 Performing Style in the Dances of the Carpathian Basin. Journal of the International Folk Music Council XX. 59—64. Cambridge (= 1967/2)
- 1968/2 Der ungarische Mädchenreigen. In: Fielhauer, H. (ed.): Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram 325—342. Wien
- 1968/3 A botoló nóta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és a népi tánczenében (The Stick-Dance Tune. Traces of Proportion Exercise in Hungarian Dances and Dance Music). In: Bónis, Ferenc (ed.): Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 201—221. Budapest (in English: 1979/4)
- 1968/4 Kanásztánc (Swineherd's Dance). Táncművészeti Értesítő 1. sz. 110—116.
- 1968/5 Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben (Odd and Asymmetric Rhythms in Hungarian Dance Music). Táncművészeti Értesítő 2. sz. 26—42.
- 1968/6 Az erdélyi <hajdútánc> (The Transylvania Haiduk Dance). Táncművészeti Értesítő 3. sz. 100—110.
- 1969/1 A magyar leánykörtánc. Régi táncaink kelet-európai kapcsolataihoz (Kandidátusi értekezés tézisei) (The Hungarian Girls' Round Dance) (Thesis of doctoral dissertation). 24. Budapest
- 1969/2 = 1969/1. Táncművészeti Értesítő 3. sz. 3—23.
- 1969/3 Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban (Types of Individual and Communal Forms in Creation of Folk Dances). MTA I. Oszt. Közleményei 26. sz. 401—413.
- 1969/4 Der siebenbürgische Haiduckentanz. Studia Musicologica Tom. XI. 301—321.
- 1969/5 A gyimesi csángók táncélete és táncai (The Dance Life and Dances of the Csangos of Gyimes). Tánc tudományi Tanulmányok 1969—1970. 195—254. (with Kallós, Zoltán)
- 1969/6 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. Kalotaszegi legényes (The Structural Specificities of a Transylvanian Lad's Dance). Művelődés 5. sz. 43—49. Bukarest
- 1970/1 Magyar táncípusok és táncdialektusok (Types and Dialects of Hungarian Dances). 266. + 144 dallampélda. Budapest.
- 1970/2 A nyugati dialektus táncai (The Dances of the Western Dialect). A magyar táncípusok és táncdialektusok I. sz. melléklete (Appendix No. I. of Types and Dialects of Hungarian Dances). 17. + 24 tábla (with Lányi, Agoston). Budapest
- 1970/3 A marosszéki táncciklus (The Dance Cycle of Marosszék). Táncművészeti Értesítő 1. sz. 103—121.
- 1970/4 Mezőségi férfitáncok (Lad's Dances in Mezőség Region). Táncművészeti Értesítő 2. sz. 20—34.
- 1971/1 A tiszai dialektus táncai (The Dances of Tisza Dialect). A magyar táncípusok és táncdialektusok II. sz. melléklete (Appendix No. II. of Types and Dialects of Hungarian Dances). 7. + 31 tábla (with Lányi, Agoston). Budapest

- 1971/2 Adatok Tápé táncagyományaihoz. Az oláhos és a csárdás (Some Data to the Dance Tradition of Tápé). In: Ilia, Mihály—Juhász, Antal (eds): Tápé története és néprajza. 737—758. Tápé
- 1972/1 Az erdélyi dialektus táncai (The Dances of the Transylvania Dialect). A magyar tánc típusok és táncdialektusok III. sz. melléklete (Appendix No. III. of Types and Dialects of Hungarian Dances). 4. + 32 tábla (with Lányi, Ágoston). Budapest
- 1972/2 The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of Corpus Musicae Popularis Hungaricae. *Studia Musicologica* Tom. XIV. 93—145.
- 1973/1 Legényes, verbunk, lassú magyar (Lad's Dance, Verbunk, Slow Hungarian Dance). Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához (Viewpoints to the comparative research of the Transylvanian Lad's Dances). *Népi Kultúra—Népi Társadalom* VII. 251—290.
- 1973/2 Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze. *Studia Musicologica* Tom. XV. 101—128.
- 1974/1 A magyar nép táncai (Hungarian Folk Dances). (Second edition 1976.) 74. Budapest
- 1974/2 Ungarische Volkstänze 90. Budapest
- 1974/3 Hungarian Folk Dances 81. Budapest
- 1974/4 Les Danses Populaires Hongroises 86. Budapest
- 1974/5 Die balkanischen Beziehungen im ungarischen Mädchenreigen. In: *Makedonszki Folklor* VII. 13. 71—76. Skopje
- 1974/6 Az európai tánc kultúrák és a tánc hagyomány (European Dance Cultures and Dance Tradition). *Síppal, dobbal* 1975. 3. sz. 27—37. Budapest
- 1975 Az európai tánc kultúrák és a kelet-európai tánc hagyomány (European Dance Cultures and the East European Dance Tradition). *Kultúra és közösség* 1. sz. 89—95. (= 1974/6)
- 1976/1 Egy improvizatív férfitánc struktúrája (The Structure of an Improvisatory Lad's Dance). *Tánc tudományi Tanulmányok* 1976—1977. 264—300. Budapest (in German: 1977/3)
- 1976/2 A magyar néptánc kutatás egy évtizede 1965—1975 (One Decade of Hungarian Folk Dance Research). *Táncművészeti Értesítő*. 1. sz. 81—112.
- 1976/3 Beszámoló a néptánc kutatás egy évtizedéről (1965—1975) (Report on One Decade of Hungarian Folk Dance Research). *Néprajzi Hírek* V. 43—48. (abridged version of 1976/2)
- 1976/4 Az új magyar tánc stílus jegyei és jelentkezése a parasztság tánc kultúrájában (vázlat) (Characteristic Features of the New Hungarian Dance Style and its Emergence in the Dance Culture of the Peasantry (sketch)). In: *Andrásfalvy, Bertalan—Hofer, Tamás* (eds): *A népművészet tegnap és ma* I. 32—36. Budapest
- 1977/1 *Magyar Néprajzi Lexikon* I. Szakszerkesztés és címszavak (Hungarian Ethnographic Encyclopedia I: editing and entries). *Ortutay, Gyula* (ed.): alföldi táncok 69., babázás 179., baltástánc 205—206., bodnártánc 297—298., botoló 354—357., botoló nóta 357., bögözés 360., cigánycsárdás 425., cigánytánc 427—429., cinege 423., csángó táncok 454—458., csillagtánc 514., csirajozás 519., derenka 576., dunántúli táncok 627., dűvő 632., erdőjárózás 717., esztam (with Sárosi, Bálint) 733. Budapest

- 1977/2 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása (Characteristics and Development of the New Hungarian Dance Style). *Ethnographia* LXXXVIII. 31—48. (in German: 1979/5)
- 1977/3 Struktur eines improvisativen Männertanzes. *Studia Musicologica* Tom. XIX. 39—62. (in Hungarian: 1976/1)
- 1977/4 A táncos és a zene (The Dancer and the Music). *Tánczenei terminológia Kalotaszegen. Népi Kultúra—Népi Társadalom* IX. 357—389.
- 1977/5 = 1976/2. *Ethnographia* LXXXVIII. 165—183.
- 1977/6 A palóc táncok kutatási eredményei és feladatai (Results and Future Tasks of Researching the Palóc Dances). (Hozzászólás az 1976-os palóc tanácskozáson.) *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* 1977. 65—70. Balassagyarmat
- 1977/7 A magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében (The Interrelation between Hungarian and Rumanian Dance Folklore in View of European Connections). *Síppal, dobbal* 24—32. Budapest
- 1978/1 A táncciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége (The Traditional Dance Cycle — as the Largest Unit of Folkdancing). In: *Magyar Zene* 197—217. (in English: 1980/7)
- 1978/2 = 1977/7. *Művelődés* 2. sz. 9—13. Bukarest
- 1978/3 Kiss Mátyás tánca (The Dance of Kiss, Mátyás). In: *Juhász, Antal* (ed.): *Sándorfalva története és népelete* 361—364. Sándorfalva
- 1979/1 A magyar körtánc és európai rokonsága (The Hungarian Round Dance and its European Relations). 439. Budapest
- 1979/2 Tánc (Dancing). In: *Ortutay, Gyula* (ed.): *A Magyar Folklór* 477—539. Budapest
- 1979/3 *Magyar Néprajzi Lexikon* II. Szakszerkesztés és címszavak (Hungarian Ethnographic Encyclopedia II: editing and entries). In: *Ortutay, Gyula* (ed.): fárida 51., fegyvertánc 91., féloláhos 134., férc 143., figurás 162., futó 235—236., gólya (with K. Kovács, László) 288., hajaboka 393—394., hajdútánc 398—400., hajlika 400—401., hajrózsászás 410., háromlépés 477—478., háromugrós 482., hétlépés 536., hora 577., juhásztánc 696., kalala 713., kalotaszegi táncok 748—749. Budapest
- 1979/4 *Weapon Dance Melodies and Rhythmic Multiplicity*. *Studia Musicologica* XXI. 79—112. (in Hungarian: 1968/3)
- 1979/5 *Die Kennzeichen und Entwicklung des neuen ungarischen Tanzstiles*. *Acta Ethnographica* 28. 155—175. (in Hungarian: 1977/2)
- 1980/1 *Magyar Néprajzi Lexikon* III. Szakszerkesztés és címszavak (Hungarian Ethnographic Encyclopedia III: editing and entries). In: *Ortutay, Gyula* (ed.): kanásztánc 20—21., kardtánc 74—75., karikázó 78—80., kettős (with Pesovár, Ernő) 181—182., kocsikala 232., kolomejka 241., korcsos 271., körcsárdás 305., kun legényes 352—353., lánctánc 407., lassú magyaros (with Pesovár, Ernő) 412., legényes 431—434., lépő 447—448., marosszéki forгатós 523., Martin, György 526., medvetánc (with Maác, László) 541., mesterségtánc 583—584., Molnár, István 638. Budapest
- 1980/2 *Szék felfedezése és tánc hagyományai* (Discovery of Szék and its Dancing Traditions). *Tánc tudományi Tanulmányok* 1980—1981. 239—277.

- 1980/3 Rőgtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban (Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances). Népi Kultúra—Népi Társadalom XI—XII. 411—449. (in English: 1980/4)
- 1980/4 Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances. Acta Ethnographica Tom. 29. 391—425. (in Hungarian: 1980/3)
- 1980/5 Táncdialektusok és történeti táncdivatok (Dance Dialects and Historical Fashions in Dancing). Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. 139—148. Budapest
- 1980/6 A cigánység hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában (Traditions of the Gypsies and their Role in the Dance Culture of East European Peoples). Zenetudományi Dolgozatok 1980. 67—74.
- 1980/7 The Traditional Dance Cycle — as the Largest Unit of Folkdancing. In: Der ältere Paartanz in Europa. 46—66. Stockholm (in Hungarian: 1978/1)
- 1980/8 A Kárpát-medence népeinek tánc kultúrája (The Dance Culture of Peoples in the Carpathian Basin). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 11—15. Budapest
- 1980/9 Magyar táncdialektusok (Hungarian Dance Dialects). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 17—18. Budapest
- 1980/10 Az alföldi tánc hagyomány és Szabolcs-Szatmár megye táncai (Dancing Tradition of the Great Plain and the Dances of Szabolcs-Szatmár County). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 29—36. Budapest (with Pesovár, Ernő)
- 1980/11 Az erdélyi tánc hagyomány földrajzi tagolódása (The Geographic Division of the Transylvanian Dance Tradition). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 37—43. Budapest
- 1980/12 Körtáncok, lánctáncok (Round Dances, Chain Dances). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 45. Budapest.
- 1980/13 A francia reneszánsz branle-ok és a kelet-európai lánctáncok (French Renaissance Branles and the East European Chain Dances). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 46—69. Budapest (in German: 1973/2)
- 1980/14 A magyar körtánc és kelet-európai kapcsolatai (The Hungarian Round Dance and its East European Relations). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 70—91. Budapest
- 1980/15 Fegyvertánc, mutatványos szólótánc, hajdútánc (Weapon Dance, Spectacle Solo Dance, Haiduk Dance). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 107—108. Budapest
- 1980/16 A botoló és zenéje (The Stick Dance and its Tune). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 125—145. Budapest (in English: 1979/4)
- 1980/17 Az erdélyi román hajdútánc (The Transylvanian Rumanian Haiduk Dance). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 169—183. Budapest (in German: 1969/4)
- 1980/18 Legényes, verbunk (Lad's Dance, Verbunk). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 185—187. Budapest (with Pesovár, Ernő)
- 1980/19 A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai (Old and new Types of Lad's Dance in Mezőség Region). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánc hagyományok 188—229. Budapest

- 1980/20 A párostáncok hagyományos rendje a maroszéki táncciklusban (The Traditional Sequence of Couple Dances in the Dance Cycle of Maros-zék). In: Lelkes, Lajos (ed.): Magyar néptánchagyományok 325—339. Budapest
- 1981/1 Magyar Néprajzi Lexikon IV. Szakszerkesztés és címszavak (Hungarian Ethnographic Encyclopedia IV: editing and entries). In: Ortutay, Gyula (ed.): nyúltánc 75., oláhos 82., pajtástánc 156., palóc táncok 168—169., pergetés 230., pont 259—260., pontozó 260., proporció 273., rezálás 347., ritka cigánytánc 352., ritka csárdás 352., ritka legényes 352—354., sallai verbunk 395., sergés 440., silladri 442., sűrű magyar 508., székely táncok 606—608., székely verbunk 608—610., széki táncok 618—623. Budapest
- 1981/2 Mátyusföldi népi táncok (Folk Dances in Mátyusföld). 256. Bratislava (with Takács, András)
- 1981/3 A magyar nemzetiségi néptáncgyűjtés szerepe a szlovák magyar összehasonlító kutatásokban (The Role of Collecting Folk Dances of the Hungarian Community in Slovakian—Hungarian Comparative Research). In: A csehszlovákiai magyar nemzetiség néprajzi kutatása 152—169. Bratislava (in Slovakian: 1981/4)
- 1981/4 Výskum ľudových tancov maďarskej národnosti a jeho miesto v slovensko maďarskom porovnávaacom studiu. In: Teoretické a praktické problémy národopisného výskumu. Maďarskei národnosti v Československu 146—163. Bratislava (in Hungarian: 1981/3)
- 1981/5 Az erdélyi férfitáncok kutatása (Researching the Transylvanian Lad's Dances). Zenetudományi dolgozatok 173—190.
- 1981/6 Szék felfedezése és táncgyományai (Discovery of Szék and its Dance Traditions). Táncművészet 1981. 1—2. 18—19., 8—11.
- 1982/1 Magyar Néprajzi Lexikon IV. Szakszerkesztés és címszavak (Hungarian Ethnographic Encyclopedia IV: editing and entries). In: Ortutay, Gyula (ed.): táncdialektus 175—176., táncelemzés (with Pesovár, Ernő) 176., táncmotívum 181., táncrend 183., táncszó (with Küllős, Imola) 185—186., tánc típus 187., tánczene 188., tustoló 372—373., tüsköntánc 384., ugrós 402., ungarészka 417. Budapest
- 1982/2 Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances. Hungarian Dance News 1982. 5—6. sz. 3.
- 1982/3 A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus (The Dance Dialect of Maros-Küküllő Region). Zenetudományi Dolgozatok 1982. 183—204.
- 1982/4 Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon (Karsai, Zsigmond and the "Pontozó" /Lad's Dance/ in Hungary). Táncművészeti Dokumentumok 211—220.
- 1982/5 A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklórizmusban (Discovery of Szék and its Dance Traditions). Ethnographia XCIII. 73—78.
- 1982/6 Magyar néptánc kutatás Szlovákiában (Hungarian Folk Dance Research in Slovakia). Ethnographia XCIII. 112—120.
- 1982/7 A dallam és tánc típusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében (The Relationship between Melodies and Dance Types in Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae). Tánc tudományi Tanulmányok 1982—1983. 287—325. (in English: 1972/2)
- 1982/8 A Survey of the Hungarian Folk Dance Research. In: Lange, Roderyk (ed.): Dance Studies Vol. 6. 9—45 + 30 photos

- 1983/1 A körverbunk története, típusai és rokonsága (The History, Types and Relations of the Round Verbunk). 212. Budapest (with Lányi, Ágoston and Pesovár, Ernő)
- 1983/2 A Tolna megyei néptáncok kutatása (Research of Folk Dances in Tolna County). In: Bodai, József (ed.): Tánckutatás és Tánchagyomány a Dél-Dunántúlon 21—37. Budapest.
- 1983/3 A dél-dunántúli leánykörtáncok (Girls' Round Dances in South-West Hungary). In: Bodai, József (ed.): Tánckutatás és Tánchagyomány a Dél-Dunántúlon (Research of Dances and Dance Tradition in South-West Hungary). 21—37. Budapest
- 1983/4 Verbunk-hagyományok a Dél-Dunántúlon (Verbunk Traditions in South-West Hungary). In: Bodai, József (ed.): Tánckutatás és Tánchagyomány a Dél-Dunántúlon (Research of Dances and Dance Tradition in South-West Hungary). 21—37. Budapest
- 1983/3 A néptáncok rögzítése és lejegyzése (Recording and Transcribing Folk Dances). In: Bodai, József (ed.): Tánckutatás és Tánchagyomány a Dél-Dunántúlon (Research of Dances and Dance Tradition in South-West Hungary). 21—37. Budapest
- 1983/6 Gesichtspunkte für die Klassifizierung der ungarischen Reigentänze. In: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. 147—159. Warszawa
- 1983/7 Bartók, Kodály és a néptáncok kutatás (Bartók, Kodály and Folk Dance Research). Táncművészet 1983. 3. 16—18. (in English: 1983/8)
- 1983/8 Bartók, Kodály and Folk Dance Research. Hungarian Dance News 1983. 1—2. sz. 4—5. (in Hungarian: 1983/7)
- 1983/9 A cigányság tánc kultúrája (The Dance Culture of the Gypsies). In: Szegő, László (ed.): Cigányok, honnét jöttek, merre tartanak? 220—229. Budapest
- 1983/10 Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban (Kinizsi's Dance in 15th and 16th Century Sources). Zenetudományi Dolgozatok 1983. 77—89.
- 1983/11 Gypsy Dance of Hungary from the Archives of the HAS. Folkraft EP-1351. (record, ed. with Pálfi, Csaba)
- 1983/12 A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca (The Dance of Kiss, Mátyás of Sándorfalva). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978—79. 173—194. Szeged
- 1983/13 Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon I. Entries: ardeleana, ardelenescu 64., botoló 228., bőgőzés 233., csúrdöngölő, székely verbunk 389., dus, tus, tust, dusolás, tustoló 477—478., dűvő, duva 479., esztam 533. Budapest
- 1984/1 Emlékeim Kodályról (My memories of Kodály). Zenetudományi Dolgozatok 1984. 185—191.
- 1984/2 Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon II. Entries: hajdútánc 91—92., hora 191., kaluser, caluser 261., kanásztánc 263., karikázó 273., kolo 323., kolomejka 323., lassú magyaros 392., legényes 402., maroszséki forгатós 488., mars 490., medvetánc (with Maác, László) 509. Budapest
- 1984/3 Tánc és társadalom (Dancing and Society). A történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In: Hofer, Tamás (ed.): Történeti Antropológia (Az 1983. április 18—19-én tartott tudományos ülés szakelőadásai). Budapest (in English: 1986/3)

- 1984/4 Népi táncgyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI—XIX. században (Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe). *Ethnographia* XCV. 353—361.
- 1985/1 A mezőségi sűrű legényes (The Quick Lad's Dance in Mezőség Region). 73. Budapest
- 1985/2 Magyar Népzenei Antológia I. (Anthology of Hungarian Folk Music). LPX 18112—16. (Album of records ed.: with Németh, István and Pevovár, Ernő) Budapest
- 1985/3 The Correlation of Tunes and Dance Types in Volume VI. of *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. *Hungarian Dance News* 1985. 1. 28. (Abridged version of 1972/2 and 1982/7)
- 1985/4 Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th—19th Centuries. *Ethnologia Europaea* XV. 117—128. (in Hungarian: 1984/4)
- 1985/5 Brockhaus—Richmann Zenei Lexikon III. Entries: oláhos 16., pergetés 99—100., pontozó 136., silladri 366., táncrend 489—490., ugrós 560., ungarésca (with Domokos, Mária) 564—565. Budapest
- 1986/1 On Hungarian Folk Dance Research. In: *International Monograph on Folk Dance*. Published by CIOFF and by the Methodological Institute of the Hungarian National Centre for Culture. 51—85. (in French: 1986/2)
- 1986/2 Sur la Recherche Relative a la Danse Folklorique Hongroise. In: *Monographie Internationale de la Danse Populaire*. Public par CIOFF et par l'Institut Méthodologique du Centre National Hongrois de la Culture 14—38. (in English: 1986/1)
- 1986/3 Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances (Different Types of Historical Nomenclature in Hungary and in Europe). *Hungarian Studies* 12 (1985) 179—190. Budapest (in Hungarian: 1984/3)
- 1987 Charakteristik und Typen der äthiopischen Tänze. In: Stockmann, Erich (hrsg.): *Musikkulturen in Afrika* 252—281. Berlin (Verlag Neue Musik)
- 1989/1 Bag táncai és táncélete (The Dances and Dance Life of Bag). (Re-published by Felföldi, László.) In: Korkes, Zsuzsa (ed.): *Bag — Néprajzi tanulmányok II*. Petőfi Múzeum 217—294. Aszód
- 1989/2 Lőrincréve táncélete és táncai (The Dances and Dance Life of Lőrincréve). *Műhelytanulmányok a magyar zene történetéhez* 10. 324. (with Karsai, Zsigmond)
- 1990/1 Táncok a 16—17. században (Dances in 16—17th Centuries). In: Bárδος, Kornél (ed.): *Magyar Zenetörténet II*. 532—558. Budapest
- 1990/2 A magyar néptánc kutatása (Research of Hungarian Folk Dance). In: Dömötör, Tekla (ed.): *Magyar Néprajz VI*. 187—194. Budapest
- 1990/3 Régi és új táncréteg (Old and New Layers of Dances). In: Dömötör, Tekla (ed.): *Magyar Néprajz VI*. 279—280. Budapest
- 1990/4 A régi réteg vonásai (Features of the Old Layer). In: Dömötör, Tekla (ed.): *Magyar Néprajz VI*. 280. Budapest
- 1990/5 Körtánc (Round Dance). In: Dömötör, Tekla (ed.): *Magyar Néprajz VI*. 280—295. Budapest
- 1990/6 Eszközös pásztortáncok (Shepherd Dances with Implements). In: Dömötör, Tekla (ed.): *Magyar Néprajz VI*. 295—319. Budapest

- 1990/7 Ugrós-legényes tánc típus (Leaping Dance-Lad Dance Type). In: Dömötör, Tekla (ed.): Magyar Néprajz VI. 328—340. Budapest
- 1990/8 Magyar táncdialektusok (Hungarian Folk Dances Dialects). In: Dömötör, Tekla (ed.): Magyar Néprajz VI. 390—451. Budapest

II. Publicistic and educational writings

- 1955/1 Lugossy Emma: 39 verbunktánc (Lugossy, Emma: 29 Verbunk Dances). Táncművészet 187—190.
- 1955/2 Táncfesztivál Mátészalkán (Dance Festival at Mátészalka). Táncművészet 277—280.
- 1959 Hajdútánc—Botolótánc (Haiduk Dance, Stick Dance). Fiúk Évkönyve 1959. 134—136.
- 1960/1 A táncfilmek jegyzéke 1957—1960 (Inventory of Dance Films 1957—1960). Néptáncos 6. sz. 34—41.
- 1960/2 Milyen zenei kiadványokból válogathatunk tánckompozíciókhoz is alkalmas dallamanyagot? (Which Musical Publications to Select Tunes for Dance Compositions from?) Néptáncos 8. sz. 77—83.
- 1962/1 Nemzetközi népzenei és néptánc konferencia Gottwaldowban (International Conference of Folk Music and Dance in Gottwaldow). Népművelés IX. 10. Népművelési Tájékoztató (A Népművelés módszertani melléklete) 10.
- 1962/3 Táncos népművészeinkről (Masters of Hungarian Folk Dancing). Népművelés IX. 10. Népművelési Tájékoztató (A Népművelés módszertani melléklete) 3—4.
- 1963/1 A Népművészet Mesterei (Masters of Folk Art). Molnár Lajos táncos. Népművelés X. 10. 34—35.
- 1963/2 A néptánc megismertetésének célja és módszere a táncpedagógusok képzésében (The Aim and Method of Acquainting Dance Teachers with Folk Dance). Táncművészeti Értesítő 2. sz. 50—62. (= 1969)
- 1964/1 A néptánc kutatás helyzete Romániában (Folk Dance Research in Rumania). Táncművészeti Értesítő 1. 93—97.
- 1964/2 Táncművészet Romániában (Art Dance in Rumania). Népművelés IX. 5. sz. 36.
- 1964/3 A Nemzetközi Népzenei Konferencia tánceseményeiről (Dance Events of the International Folk Music Conference). Táncművészeti Értesítő 3. sz. 62—67.
- 1964/4 A Nemzetközi Népzenei Konferencia tánceseményeiről (Dance Events of the International Folk Music Conference). Muzsika VII. 11. sz. 13—14.
- 1964/5 A néptáncgyűttes műsora mint a szocialista művelődés eszköze (The Show of a Folk Dance Ensemble as a Means of Socialist Education). Módszertani Levél a Népművészeti Tanácsadók részére 2. sz. 22—36. (with Kaposi, Edit)
- 1965/1 Etiópai táncgyűjtőúton (Collecting Dances in Ethiopia). Muzsika VIII. 12. sz. 37—40.
- 1965/2 Tánc a mai Etiópiában (Dance in Ethiopia Today). Táncművészeti Értesítő 4. sz. 113—118.

- 1965/3 Daloló, táncoló Etiópia (Singing-Dancing Ethiopia). Tükör 44. sz. 25—27.
- 1967 Kodály "a nem dalolóknak" is üzen (Kodály Has a Message to those Who Don't Sing, too). Muzsika X. 6. sz. 31—32.
- 1968 Molnár István köszöntése (Celebrating Molnár, István). Muzsika XI. 9. sz. 36—37.
- 1969 = 1963/2. In: Maácz, László (ed.): Szöveggyűjtemény. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára 5—20.
- 1971 A néptáncosok bemutató színpadáról (On the Repertory Theatre of Folk Dancers). Népművelés 5. sz. 38—39.
- 1972 A második nemzeti néptáncbemutató (The Second Folk Dance Festival of Ethnic Minorities). Népművelés 6. sz. 34.
- 1973 A Duna-menti Folklórfesztivál (Folklore Festival of Peoples along Danube). Táncművészeti Értesítő 3. sz. 43—46.
- 1974 Népművészet és közművelődés (interjú) (Folklore and Popular Education (Interview)). Tiszatáj XXVIII. 9. sz. 60—64
- 1975/1 A közösségi embertípusért (interjú) (The Collective Man (Interview)). Forrás VII. 7—8. sz. 40—42.
- 1975/2 111 népi táncdal (szerkesztés és előszó) (111 Peasant Dance Tunes) (ed. and introduction). 136.
- 1975/3 Magyarországi néptáncok 1—16 (Hungarian Folk Dances 1—16). RTV Újság 10—25. sz.
- 1976/1 Nemzeti táncgyűjteményünk (interjú) (Our National Collection of Folk Dances (Interview)). Táncművészet 2. sz. 14—15. (in English: 1976/2)
- 1976/2 Our Collection of National Dances (Interview). Hungarian Music News 5. sz. 5. (in Hungarian: 1976/1)
- 1977/1 Miért gyűjtjük a néptáncot? A néptánc kutatás egy évtizedéről (Why Do We Collect Folk Dances?) Napló, április 23. 7. Veszprém
- 1977/2 Népzene kutatásunk helyzetéről (interjú) (On Hungarian Folk Music Research (Interview)). Muzsika 11. sz. 13—15.
- 1977/3 Két néptáncgyűjtemény 30 éves születésére (On the 30th Anniversary of the Genesis of Two Folk Dance Collections). Táncművészet 3. sz. 14—15.
- 1977/4 Jegyzetek a lengyel néptánc kutatásról (Notes on Polish Folk Dance Research). Táncművészet 2. sz. 34.
- 1977/5 A koprivsticai néptáncfesztiválról (Folk Dance Festival at Koprivstica). Táncművészet 1. sz. 15—16.
- 1977/6 A népi előadóművészet mesterei (Masters of Folk Art). Nyelvünk és Kultúránk III. (26) 66—70.
- 1977/7 A Hagyományőrző Népi Együttesek verese gyházi fesztiválja 1977 (Festival of Traditionalist Folk Ensembles at Verese gyház). (Értékelés.) 6—12.
- 1977/8 Duna-menti népek dalai, táncai (Songs and Dances of Peoples along Danube). Esti Muzsika. Az Országos Filharmónia Műsorfüzete 11—12.

- 1978/1 Egyívású hagyomány (Traditions of Common Origin). Magyarország 38. sz. 39.
- 1978/2 Ortutay, Gyula (nekr.). Táncművészet 1978. 6. sz. 13.
- 1978/3 Molnár István verbunktáncjai (The Verbunk Dances of István Molnár). Tánc tudományi Tanulmányok 1978—1979. 339—423.
- 1978/4 Molnár István alkotóművészete és a magyar tánc hagyomány (The Art of István Molnár and the Hungarian Dance Tradition). Táncművészet 9. sz. 3—6.
- 1978/5 Molnár István (biography and bibliography). In: Molnár István Képek könyve 1.
- 1978/6 Búcsú Mátyás Istvántól (Farewell to István Mátyás). Táncművészet 6. sz. 24—25.
- 1978/7 Török táncok, táncélmények (Turkish Dances and Dancing Experiences). Táncművészet 12. sz. 26—29.
- 1978/8 A VI. Duna-menti Folklórfesztivál elé (Before the 6th Folklore Festival of peoples along Danube). (Preface of the Program.) 15—20. Kecskemét
- 1978/9 A falusi Hagyományörző Együttesek új műveinek bemutatója (A Show of the New Composition of Traditionalist Ensembles of Villages). (Comments.) 5—11. Veresegyház
- 1979/1 Javaslat a Magyar Néprajzi Társaság Folklór Szakosztályának 1979—1980-as munkatervéhez (Proposals for the Work Schedule of the Folklore Department of the Hungarian Ethnographic Society). Néprajzi Hírek VIII. 11—12. (with Küllös, Imola)
- 1979/2 A Duna menti Folklórfesztiválról 1968—1978 (On the Folklore Festival of the Peoples along Danube). Ethnographia XC. 256—258.
- 1979/3 Javaslatok az oktatási és tudományos szakbizottság munkájához (Proposals for the Work of the Commission of Science and Education). In: A néptáncmozgalom néhány alapvető kérdéséről 40—47.
- 1979/4 Az öntevékeny táncmozgalom művészeti vitáiról (interjú) (A Contribution to the Artistic Debates on the Amateur Dance Movement (Interview)). Táncművészet 11. sz. 8.
- 1979/5 A Hagyományörző Népi Együttesek veresegyházi találkozója (The Festival of Traditionalist Folk Ensembles at Veresegyház). (Comments) Veresegyház
- 1980/1 Vargyas Lajos Erkel Ferenc-díjas (Lajos Vargyas Awarded the Erkel Prize). Néprajzi Hírek IX. 36—37.
- 1980/2 A Folklór Szakosztály munkájáról (On the Work of the Folklore Department). Néprajzi Hírek IX. 2—3.
- 1980/3 Folklórtalálkozók Csehszlovákiában, 1980. (Folklore Meetings in Czechoslovakia). Táncművészet 10. sz. 29—32.
- 1980/4 Tánc ház és színpad (Dance House and Stage). Népszava, február 2. 7.
- 1980/5 Néphagyomány, néptánc (interjú) (Folk Tradition, Folk Dance (Interview)). Tiszatáj XXXIV. 1. sz. 107—112.
- 1980/6 Feladataink a források megközelítésében, gyermekjátékaink feltárásában (Our Tasks in Exploring the Sources, Researching Children Games). Az ANOT tanácskozásának jegyzőkönyve 47—51. és Táncművészet 5. sz. 18—19.

- 1980/7 Az oktatási szekció tanácskozása (To the Meeting of the Section of Education). Az ANOT tanácskozásának jegyzőkönyve 68–72. és Táncművészet 6. sz. 16–17.
- 1980/8 A Hagyományörző Népi Együttesek országos találkozója (The National Festival of Traditionalist Folk Ensembles). (Comments) Veresegyház–Gödöllő. A népi együttes mozgalom problémái 3–10., 17–23. Budapest
- 1981/1 Az új folklórhullám és néptáncmozgalom előzményeiről (interjú) (On the Precedents of the New Wave of Interest in Folklore and the Folk Dance Movement (Interview)). Kultúra és Közösség 4. sz. 42–53.
- 1981/2 A Hagyományörző Népi Együttesek országos találkozója. Veresegyház 1980. (The National Festival of Traditionalist Folk Ensembles). (Comments) Budapest
- 1982/1 A férfitáncok pedagógiai és tánccházi alkalmazásáról (How to Use Lad's Dances in Teaching and in Dance Houses). In: Zene, tánc... 56–57. (= I/1983/1, 192–201.) Budapest
- 1982/2 Az új folklórhullámról (On the New Wave of Interest in Folklore). Látóhatár, febr. 210–217. (Abridged version of II/1981/1.)
- 1982/3 A Hagyományörző Népi Együttesek országos találkozója, Veresegyház 1981 (The National Festival of Traditionalist Folk Ensembles). (Comments) Budapest
- 1983/1 A magyar néptáncok történeti rétegei és műfaji csoportjai (Historical Layers and Genre Groups of Hungarian Folk Dances). In: Varga, Marianna (ed.): Népművészeti Akadémia IV. 89–113. Budapest
- 1983/2 Néptáncközlések mutatója 1947–1981 (Index of Folk Dance Publications). Antal, László (ed.) 172. (Supervision) Budapest
- 1983/3 Pesovár Ferenc 1930–1983. Táncszók, május 1–4.
- 1983/4 Pesovár Ferenc 1930–1983. Néprajzi Hírek XII. 51–52.
- 1983/5 Pesovár Ferenc 1930–1983. Táncművészeti Dokumentumok 1983. 222–226. Budapest
- 1983/6 Molnár István (biography and bibliography), Molnár István a Fényes Szellők időszakában (Molnár, István during the Period of Glorious Winds). Táncszók, szept. 1–5.
- 1983/7 Hagyományörző fesztivál 1982 (Festival of Traditionalist Ensembles) (Comments). In: 7 év a Hagyományörző Népi Együttesek életéből 44–74.
- 1983/8 Magyar néptáncok (Hungarian Folk Dances). In: Balassa, M. Iván (ed.): Népművészeti Akadémia. Vizsgakérdések 109–113. Budapest
- 1983/9 Ez az élet rendje (This is the Way of the World). KISZ Etnográfia (Budapest ELTE KISZ) 10. sz. 8. Budapest

Compiled by MARTIN, György — Extended by PÁLFY, Gyula

**THE HISTORICAL STRATA OF THE HUNGARIAN PEASANT CULTURE
AND ITS PLACE IN EUROPE IN THE LIGHT OF GYÖRGY MARTIN'S DANCE RESEARCH**

Tamás HOFER

Hungarian Ethnographical Museum
H-1055 Budapest, Kossuth Lajos tér 12, Hungary

György Martin presented his last paper in English, in Mátrafüred, Hungary on the morning of October 15, 1983, with the title "Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th-17th Centuries" (published posthumously in 1985). The locality was the holiday home of the Hungarian Academy of Sciences, where the international editorial board of the periodical *Ethnologia Europaea* was holding its 12th session. A number of highly recognized scholars from the whole continent were present, and one of the Danish participants remarked that that year perhaps nowhere in Europe were gathered so many leading scholars of ethnography, folklore, and European anthropology. The two topics of the session were: how to mark out the frontiers of "folk culture" or "popular culture" and "learned-" or "elite culture" and how to trace the interrelations between them. The keynote paper was read by Professor Peter Burke from Cambridge on the boundaries of popular culture from the early modern age and about the periods of its history. György Martin's paper touched upon the core of this general theme. Martin presented an integrated view of the European history of dance, differentiated processes occurring among common people and amidst the elite, and the diffusion of new dance fashions into geographical regions of the Continent. In Martin's interpretation, the recent differences among European dance cultures can be explained by the uneven spread of the phases of continental dance history with some of them remaining unknown in various regions, or popular only among peasant people, while the elite kept pace with the new fashion. Some regions were blocked from the development of the Continent (for example, the Balkans, which remained under Turkish occupation for nearly 500 years, and thus preserved their early, middle-age dance heritage in everyday life up to the recent past). This general picture explains how certain dance types and some elements of the dance culture

became characteristic for the common people, and how others became familiar among the elite. Following the theme of the conference, the paper paid close attention to how the dances of common people, in special historical cases, could acquire the role of national symbols, how they could spread across strata borders, the inner cultural borders of a society, and thus could become part of the "national culture".

György Martin gave perhaps the most novel paper of the conference, and with the help of this he could involve the material of dance ethnology and historical folk dance research in the discussion on "popular culture". In spite of this he was not satisfied with the text. (The translation really was not the best.) During the whole conference Martin seemed depressed. We had warm and bright autumn days, the leaves of the Matra trees stretched onto the terraces where the participants went for breaks between the sessions. When one of the foreign guests wanted to collect participants together for a photo, Martin stepped aside, and would not join the group in spite of polite urging. Recalling this incident, later it would seem symbolic, as if he had not felt himself belonging to this laughing, debating company. Two weeks later he died.

Beside that his death gave this paper a summarizing, "last message" character, it is worthy of reference, because it shows clearly and succinctly, how well György Martin understood the historical system and European relationships of Hungarian peasant culture.

His views gradually broadened from an original focus on peasantry to include all the other strata of the society, including the royal court. His interests included the neighbouring peoples, later the whole Europe, even the world outside Europe. He was convinced that dance culture has to be interpreted as a part of an all-embracing cultural system. He thus joined discussions on other domains of culture adding his own thoughts to the views of fellow-researchers, and testing his own views against theirs. In 1976 he took part in the conference of the Ethnographical Society dealing with new style of folk art and the social and mental processes behind its appearance, and gave a summarizing picture of the changes in peasant dance culture in the 19th century. He also accepted an invitation to a session on historical anthropology, which Vilmos Voigt has already mentioned, of which this Mátra-füred conference was one.

How did György Martin perceive the inbeddedness of dance traditions in the history of Hungarian peasant culture? Recent decades have strengthened the opinion that certain domains of peasant culture which had previously

been separated in the researcher praxis of folklorists and ethnographers actually changed in interconnected ways. It is not enough only to define stylistic layers, the changes reconstructed from historical sources in the peasant architecture, folk music, or interior decoration, it is very useful to compare them with each other and to place them into units. Further, in addition to the peasant and folk culture we must take into consideration the culture of the other classes of the Hungarian society, the nobility and bourgeois. György Martin took the initiative in exploring these relations. In his paper of 1976 he writes about the new style of dance culture as follows (published in *Ethnographia* 1977):

"It is practical to broaden and generalize the category 'new style' for labeling all style changes which took place mainly from the beginning of the 19th century, and which influenced all the branches of folk art and created a style testifying to new peasant taste. The appearance of the 'new styles' greatly contributed to modernization of folk art and so to extension its existence till the mid-20th century. At the same time they generated the special multilevel style of Hungarian folk art." (MARTIN 1977, 32.)

Not only were the style changes of music, clothing, object-design connected to each other, but each of these changes "were expressing elements of a gradually formulating peasant attitude and which at last became coherent unities by supplementing each other?"

"The new style of the various branches of folk art is the reflection of the new peasant mentality getting rid of the closed, self-contained, overregulated feudal framework of rural life; gradually becoming self-conscious, progressive, getting more individual mainly in the framework of his own peasant community, but at the same time joining in the flow of homogeneous national culture." (MARTIN 1977, 32.)

Martin's paper in *Mátrafüred* stressed another process which preceded the 19th century national movement, giving the role of national symbol to a dance of peasant origin. With this Martin pointed out that the spreading of the Hajdú dance became valid in 16th—17th centuries for the country in all layers of society as an early example of national symbol formation.

In all countries of the region, national dances were first formulated from the solo men's dances as reminders of military history. From the demand that social recreational dances should also acquire national character, couple dances were then chosen, shaped and disseminated from peasant group dances. In his essay from 1977 (and in his lecture in 1976) György Martin pointed out that the national character of these "new style" dances was

fulfilled by their geographic and social unification in different regions. This unity was only slightly coloured by social, generational, and regional differences.

"These dance types were not only an organic part of the peasant culture but in various periods of time also became part of the noble, bourgeois and workers' culture as well. (This essay refers closely to Hungary.)" (MARTIN 1977, 38.)

Among the new style dances, in the csárdás Martin saw a modern alloy between the elements of spontaneous, innovative creativity among peasants and the older and newer elements of western origin. These were provided mainly by our northern, north-eastern and eastern neighbours and were transmitted to the village people by the couple dance fashion of the upper classes.

Martin's theory regarding the national symbolic role and the spreading of the Hajdú dance throughout the whole country and among all the classes, was more innovative than his theory regarding the relation between the new style and the 19th century national movement. He knew that he had detected a process undiscovered in its relations and proportions, a process great importance to society. I quote the text of his Mátrafüred paper:

"The two centuries of the Hajdú dance history coincides with the florescence of the other parts of Hungarian culture. After the first endeavours in the Middle Ages, literature in Hungarian, secular poetry and composed music evolved in this era. Some elements of a modern national awareness appeared. European Humanism along with the currents of the Renaissance, and Reformation found a creative reception in Hungary." (MARTIN 1985b, 120.)

Martin connected the nationwide spreading of the Hajdú dance and its attachment with symbolic meaning with this early wave of creating national identity and building national culture.

"The Hajdú dance is referred to ...for about two hundred and fifty years as the most typical and original Hungarian dance." (MARTIN 1985b, 120.) "The overwhelming importance of the resistance against the Turks was manifested in the dance culture by the metamorphosis of the Hajdú weapon dance from the custom of hermsmen into the first national dance of the Hungarians, which in turn became a symbol of the heroic struggle in the most important political efforts of the period." (MARTIN 1985b, 121.) "... we can follow closely how a particular dance form of the lower strata, the shepherds of medieval serfhood, became increasingly widespread and, regardless of the classes and nationalities of the society, slowly became a dance type spanning the whole contemporary Hungarian society, indeed, a general dance style of the Carpathian Basin ... we can see how it became the most representative voice of dance culture in the whole contemporary Hungary." (After MARTIN 1984b, 356.)

Martin proved his statement with the wide geographical spreading and manifold social context based on scattered data collected through careful philological research. He stated:

"By the end of the sixteenth century, however, it was already being danced in palaces and even at the royal court by noblemen and aristocrats as well. On university festivals, at balls organised in connection with sessions of the parliament and even at coronation celebrations the dance was performed." (MARTIN 1985b, 121—122.)

With these observations Martin touched upon a topic which is not yet thoroughly developed and interpreted, that being the creation of national identity and more specifically the national-cultural integrity which took place in the 16th—17th century in Hungary and which could fully fit into the early wave of the same development of other European nations. I will try to carry Martin's conclusions a bit further than he did in his Mátrafüred paper, and thereby contribute to his homage.

Going further, I will try to outline viewpoints of contemporary anthropological and historiographical discussions on national cultures. Earlier views gave priority to social and economic processes, and regarded the building of national culture as a final achievement of a nation integrated by economical connections, organizations, and "national market", current leading views hold, however, that creation of national identity, the consciousness of national homogeneity initiates the new social processes. "Culturalogical" comprehension is given clear expression in Benedict Anderson's book "Imagined Communities", which deals with the birth of nationalism, based mainly on Latin American and south-east Asian examples, with decisive feature holding that some groups "invent" and/or "imagine" the nation and its ideals, incorporating them into everyday thinking mainly through print, thus, the "capitalism of the printed words". In this newspapers, books, and literature can be used to disseminate a strong concept of a political nation which was first created during the French revolution. Ernest Gellner showed that the basic educational abilities to read, write and count were primary conditions for the emergence of the industrial revolution and ultimately the birth of a modern national economy. (GELLNER 1983.) Quoting another often mentioned book, compulsory public education, as well as army service and national economic development play a distinctive role in the development of national identity, through which "peasants become French citizens". (Eugen WEBER, Peasants into Frenchmen.) According to Weber, the education of country people into "Frenchmen" had not been completed even by the turn of the century. (WEBER 1976.)

During the 19th century this tendency gave inspiration for new research on those European "tradition inventing" movements, which at the end of the century created national symbols, national holidays, monuments, institutions, and types sports. Attention paid to the new symbols and institutions of national culture created after the French revolution distracted attention from the earlier culture on which the new age culture relied on, that being the heritage of ethnic cultural traditions with roots in the past and the cultural unifying processes started earlier. According to Weber the view which accepted the term "nation" only after the French revolution postponed the acceptance and spreading of national identity to the end of the 19th century and levelled the countries in the state of early governmental development (the latecomers becoming independent only in the 19th—20th centuries. Nowadays these "old nations" began insisting that a fundamental difference exists between the national cultures and identities which came into existence in the early waves of creating national identity in the 16th—17th centuries and those cultures and identities created during or after the French revolution. The French politely translated Weber's book and expressed appreciation of its wide range discovery of sources, but recently they have expressed the opinion that this appreciation was due to their "national masochism", the ironic negation of French glory, which carried matters too far. They suggested that if Weber could find peasant boys in god-forsaken villages around 1880 who were not aware of their French identity, it would not change the fact that a new consistent French national identity was being formed, embracing the majority of the society after the Hundred Years War (AUGULHON 1989).

A new point of view was taking form, according to which the generation of nations, which took part in the early wave of nation creating process in 16th—17th century can be clearly distinguished from those young nations which formed their national identity and culture only at or after the turn of the 18th century. The consciousness of "old nations", although they also were touched by the newer processes of 18th—19th centuries, still show signs of the creation of early national identity, which had close connections to the Reformation and Counter-reformation, and brought forth religious feelings and sectarian differences, patriotic virtues and religious beliefs, as well as relations of power and domination. The conceptualization of nationality having close connections to the Enlightenment and Romanticism eras emphasizes the role of national language and national traditions, and

the political orientation of this comprehension was defined by the principle of sovereignty of people, often by the republican concept.

Among the "age groups" of European nations, Martin clearly stated that Hungary undoubtedly belongs to the old layer and with the sample of the Hajdú dance he pointed out this relationship. During the Turkish wars the country split into three regions, in spite of political borders and fronts a surprisingly significant unifying process of language and literature, and partly religion, took place. The state of being split and the concomitant torments did not force the Hungarians to develop separately, nor to conform to different powers, but strengthened consciousness of their Hungarian relatedness.

In the same time period, now relating specifically to ethnography, the formation of Hungarian clothing, regarded as typical both from inside and outside the country, reveals historical processes. Men's clothing, including the "dolman", the short men's fur lined coat so-called "mente", the tight trousers and boots, in the eyes of western observers seem to be oriental. On the other hand, women's clothing, with its bodice of Hungarian cut, blouse, and skirt, followed central and western European models, and looking from the west it became characteristic exactly because it kept those features which our neighbours had abandoned. These costumes, according to lectures and an essay of Mária Flórián, also had broad national character. (FLÓRIÁN, in preparation.) The cut and the structure of both the female and male clothing were similar. According to 17th century records, town women of Debrecen or Kecskemét followed the clothing ideals of noble women, even sometimes using materials forbidden for the lower classes. In the field of folk art, Klára Csilléry and others pointed out how quickly the influence of Renaissance ornaments were spread in the language area, even though it was politically divided. Later, in the politically unified country, development seemed to have begun diverging, it went on among various local and regional areas.

This development is shown by the earthen vessels remaining from the 17th century, from excavations vessels, church ceilings, painted furniture, and novel embroideries, which seemed to be not so novel, so they could appear also in alter cloths and hangings in villages, and sometimes on peasant girls' scarves.

At the same time similar processes of national consciousness and unification took place in other parts of Europe. This is the time when Spanish, English, French, German, Italian, Polish and Hungarian fashion began to di-

verge, as seen in the clothing. Infiltration of foreign fashion was sometimes restricted by governmental protection and law. New national artistic taste, compared to later ages, embraced the various layers and classes of society, even though separated by wealth, rank and order.

According to Hauser, at the turn of the 17th century the taste of upper and lower classes of society began to approach one another. Later, during economic recession, village people fell behind the nobility and could not follow newer fashion changes among the elite. In this period, they remodelled according to their own taste the heritage of the splendid era of earlier economic prosperity. In Hauser's opinion, "folk art", as strata's art, was formulated in Europe at that time. (HAUSER 1978.) At the turn of 17th century England was catching up. Some authors write: "village England was rebuilt" in that era. The two storey village houses came to resemble country mansions. Interior decoration and the furnishing of the houses became richer.

Now I would like to provide some background information on the phenomena so far discussed in this paper. At the beginning of this century, in the years when Kodály and Bartók began their collecting trips, England started a movement in the interest of national music. This movement proclaimed: "let us return to the historical heritage, to the village folk song traditions". The research of Cecil Sharp, as it is well known, inspired Kodály. The other area of English aspiration directed towards national style was architecture. Both architects and music researchers alike showed preference for the music and architecture of the Tudor period, a period of prosperity when the education of elite and common people became closer to one another and when the elaboration of national identity was in process. The Hungarian architects who were developing a national style at that time (among them Thoroczkai Wigand Ede and Kós Károly) received stimulation from English examples and showed a preference for relics of the early New Age Hungary (compare with Ilona Sármany 1977). In music, besides folk songs, Kodály turned with pleasure to Hungarian cultural heritage of an earlier era, an era similar to the English Tudor era. For example, I would like to mention the famous "Psalmus Hungaricus", which was written on the text of Kecskeméti Víg Mihály, dated in the 16th century. His psalm translations are explicit contemporary references to the troubles of 16th-century Hungarian society. This is a feature common to "early" nations, which showed a preference for the Bible and regarded ancient Israel as a model for new age European nations.

On the basis of György Martin's research, and carrying further his views, we can ask whether we should re-examine the term "peasant culture" as used in Hungarian ethnography. The term "Hungarian peasant culture", as with the term used in other central and eastern European ethnographic studies, assumes an autonomous culture based on the traditions of native village people. According to some authors, it also assumes that this peasant folk culture is radically separated from the education of the upper classes, which followed the changing fashions and styles of the continent. Some researchers actually regard those elements of culture which were taken over by village people from elite schools and churches as spoiling the traditional culture. The central and eastern European "national ethnographers" considered the culture of peasant villages as a full cultural system, in the sense that it formed and propagated expressive models of behaviour and particular knowledge independently from the other layers of society.

Another opinion is represented by the term "popular culture", used also by Peter Burke. The concept held that popular culture represented a vernacular level in the cultural life of the whole society, a level which could not be tied unambiguously to a certain social group. The Duke of Tuscany, for example, took part in the "popular" amusement of the carnival, but after that he listened to chamber music which was already part of elite culture. The concept of popular culture presumed more connections, a two-way border crossing to elite culture. The concept assumed the divergence of elite and popular culture, of the withdrawal of upper social classes from popular amusements which made possible the discovery of popular culture (BURKE 1978).

In the Mátrafüred discussion I argued that hidden in the model of peasant "folk culture" and "popular culture" is a difference in social development between central-western Europe and eastern Europe. It is assumed that eastern European peasantry was "left alone", while western European peasantry was connected by intensive cultural exchange with the upper layers of society. These differences were further emphasized by the scientific model of folk culture, which according to national movements, in eastern Europe emphasized the organicness of folk culture, and in western Europe emphasized continuous evolution and interaction. In reconsideration, I think that the Peter Burke model can also be valid for us in eastern Europe. György Martin had the same perspective.

György Martin, in his late works, increasingly used cultural historical sources referring to all layers of the Hungarian society. He worked

on sources which earlier ethnographers and folklorists customarily ignored. In his essay on the names of dances (MARTIN 1984a, 1985a) he listed the names of Transylvanian princes, together with the names of peasant people. He pointed out how many connections existed between the elite and the common people. He spoke about a popular culture which could be popular in both upper and lower classes.

The relationship between upper and lower classes in connection with the formulation of new dance types interested Martin. He was disturbed that his results did not coincide with the views regarding the formulation of new dance types held by Kodály and Lajos Vargyas, who he highly admired. The reason for this, as it turns out from the next quotation, was visible in the difference between the nature of dance and music.

"Definition of the "new style" in folk music and folk dance is different in accordance with the differing nature of these two branches of folklore. The concept of the new dance style is broader than the concept of the new folk music style in historical, social and thus, in stylistic sense. Folk music research paid attention only to the results of the stylistic change, the end-products of the new style, and consequently defined it in the narrowest historical and social sense." (MARTIN 1977, 33.)

Ethnomusicology separated the ready, fully developed new musical styles exclusively on the basis of musical criteria. Researchers searched for the social context and historical status of this new, fully developed, stable style.

"The concept of new dance style can be defined only in a much broader historical, social and formal-typological sense. It can be explained by the decisive role of dance music in specification of dance types and stylistic layers. For folk dances are accompanied either by new folk tune, or instrumental folk music piece of the same and earlier historical ages, or even those popular art songs which can be applied to dance. The above-mentioned kinds of tunes are used together in the regional or individual variations of even one dance type. Consequently the new dance style includes the dance and music fashions, earlier than the new folk music style; and does not exclude also the dance and music elements belonging to social stratas other than the peasantry. These latter elements are differentiated consciously by folk music research from the new folk dance style. (MARTIN 1977, 34.)

This view is very close to the opinion of Peter Burke's theory of popular culture. Perhaps it would be advisable to follow György Martin's example in the future in other areas as well, and examine the processes of folk culture in its full national framework.

At the end of György Martin's paper, there is a paragraph which was difficult to interpret even at the time of its delivery. In the light of his pending death, it seemed that this paragraph was included to summarize material based on broader experience and perception. I quote:

"The view, that the peoples of Europe are not conscious of the fact, how closely related their culture are to one another, has been frequently expressed. This statement is even more valid with smaller regional units and holds true in the case of dance as well. Today the peoples of Eastern Central-Europe are not yet aware of the fact how far their specific national dance culture have common roots and how similar was the way by which their national dances were evolved. Public opinion consider these dances to be individual and unique and originating from the distant and hazy past of the nation. In reality the differences in the peasant dance culture of various peoples were created by the different rhythm and phases of the development of smaller or bigger regions. The differences deriving from retarded development were emphasized by national elites, they filled them with ideological meaning and put them into the service of their own political objectives during the period of national awakening. The ultimate goal of the political and cultural efforts of the period was the achievement of national independence and the demonstration of the distinct cultural standing of independent national communities. Stressing one-sidedly distinctness was justified as long as national independence had not been achieved. But the objectives of national independence have by and large been accomplished. Today we can look back upon the enthusiastic youth of the development of national cultures as adults. In my view we have reached such a phase in the history of research when, instead of further cultivating historical myths, research has to bring to light the real historical interrelationships in the interest of unprejudiced national self-consciousness." (MARTIN 1985b, 126.)

These were the last public words of Martin.

Literature

- ANDERSON, Benedict 1983: *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London—New York.
- AGULHON, Maurice 1989: *La fabrication de la France, problèmes et controverses*. In: Segalen, Mortine (ed.): *L'autre et le semblable*. Paris, 109—120.
- BURKE, Peter 1984: *A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén (Popular Culture on the Border of History and Ethnology)*. *Ethnographia* XCV, 3, 362—373.
- BURKE, Peter 1991: *Népi kultúra a kora újkori Európában (Folk Culture in Early Modern Europe)*. Budapest.
- FLÓRIÁN, Mária n.d.: *Népviselet (Folk Costume)*. Ms. Budapest.
- GELLNER, Ernst 1983: *Nations and Nationalism*. Ithaca and London.

- GIESEN, Bernhard 1991: Einleitung. In: Giesen, Bernhard (hrsg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt a. m. 9–18.
- HAUSER, Arnold 1978: Művészettörténet, műveltségi rétegek szerint: népművészet és népszerű művészet (Art History according to Cultural Strata: Folk Art and Popular Art). In: A művészettörténet filozófiája (Philosophy of Art History). Budapest, 231–301.
- MARTIN, György 1977: Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása (Characteristic Features and Development of the New Hungarian Dance Style). *Ethnographia* LXXXVIII, 1, 32–48.
- MARTIN, György 1984a: Tánc és társadalom: A történeti táncnévadás típusai itthon és Európában (Dance and Society. Historical Types of Naming Dances in Hungary and in Europe). In: Hofer, Tamás (ed.): Történeti Antropológia (Historical Anthropology). Budapest, 152–164.
- MARTIN, György 1984b: Népi táncagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században (Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in 16th–19th Centuries). *Ethnographia* XCV, 3, 353–361.
- MARTIN, György 1985a: Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances. *Hungarian Studies*. Vol. 1, Number 2, 180–190.
- MARTIN, György 1985b: Peasant Dance Traditions and National Dance Types in the 16th–19th Centuries. *Ethnologia Europaea* XV, 117–128.
- WEBER, Eugene 1976: *Peasants into Frenchmen*. Stanford and London.

GYÖRGY MARTIN UND DIE UNGARISCHE FOLKLORISTISCHE SCHULE

Vilmos VOIGT

Department of Folklore, Eötvös Loránd University
H-1364 Budapest 4, Piarista köz 1, P.O. Box 107, Hungary

Mit persönlichen Bemerkungen will ich beginnen.

Als Tekla Dömötör die Leitung des Lehrstuhls für Folklore an unserer Universität (aus Altersgründen) aufgeben musste, war es für mich als neuen Leiter das Erste, zum Unterricht systematisch Gastdozenten einzuladen. Ortutay und Dömötör hatten dies in der mir bekannten Periode (seit 1958) nicht angestrebt. Es war offensichtlich, dass für die Vorlesungen über Fragen von Volkskunst, Volksmusik und Volkstanz Sachverständige von aussen benötigt wurden. Auf einem überaus langwierigen und komplizierten Weg war es gelungen, den Unterricht in Volkskunst mit solchen Gastdozenten zu lösen und später ein gut bewährtes System herauszubilden, zusammengesetzt aus den Stunden der angestellten Dozenten des Lehrstuhls für Folklore und der vom Lehrstuhl für Materielle Volkskunde eingeladenen Gastdozenten. Durch die Einladung vieler Gastdozenten (trotz der Ablehnung durch einige der Angesprochenen) scheint mir bei uns auch der Volksmusik-Unterricht gelöst, infolge der selbstlosen und niveauvollen Mitwirkung der Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. All dies erwähne ich, um in der Gegenüberstellung zu veranschaulichen, dass der Unterricht der Tanzmusikforschung bei uns auch an den Obigen gemessen schon immer in Ordnung und wunderbar verlief. Natürlich hatte ich sofort György Martin eingeladen, und nach seinem Tod (zum Beispiel auch jetzt, in diesem Semester) lernen die Studenten in diesem Themenbereich bei Ernő Pesovár. Ich kann getrost behaupten, dass unser Folklore-Lehrstuhl auch in dieser Hinsicht der beste der Welt ist: Meines Wissens wird die Volkstanzforschung woanders an den Universitätslehrstühlen nicht von denjenigen gelehrt, die die besten Forscher in diesem Bereich sind. Ihnen gilt unser Dank, wir rechnen mit ihnen auch weiterhin.

Natürlich schlug ich György Martin, sobald es ging, zur Ernennung zum Titulardozenten vor (darum nicht zum Professor, weil er dazu den Nachweis eines "Doktors der Wissenschaften" hätte haben müssen). Diese bekam er denn auch, so dass sein Foto neben denen von Dániel Cornides, András Dugonics, Ferenc Toldy, Pál Gyulai, Lajos Katona, István Györffy, Károly Viski, Gyula Ortutay, Zoltán Kodály, Sándor Scheiber, Tibor Bodrogi und anderen in unseren Bibliotheks- bzw. Seminarräumen prangt, d.h. von all denen, die Professoren, Titularprofessoren, Ehrendoktoren unserer Universität in der Wissenschaftsdisziplin Folkloristik oder Volkskunde, wie sie heute genannt wird, waren. György Martins Porträt kam hier an einen ihm gebührenden Platz, und wir können uns damit brüsten, dass wir zu dieser Erkenntnis nicht erst jetzt, nachträglich, sondern sofort und noch zu seinen Lebzeiten gekommen waren.

Nach einer gewissen Vorgeschichte haben wir 1977 am Lehrstuhl für Folklore das Folklorismus-Forschungsprogramm gestartet. Zusammen mit György Martin bereiteten wir die wissenschaftliche Veranstaltung des VI. Folklore-Festivals der Donau-Gegend, die vom 27.—29. Juli 1978 erstmals in Ungarn, in Kecskemét durchgeführte (internationale) Folklorismus-Konferenz, vor. Er war derjenige, der gewarnt hatte, welche Schwierigkeiten (genauer: welche Buda- pester und lokalen Potentaten) niederzuringen waren, damit überhaupt etwas realisiert werden konnte. Diese internationale Folklorismus-Konferenz wurde schliesslich ein Welterfolg, das vielleicht bis heute wichtigste Ereignis der Modernisierung der ungarischen Folkloristik. Allerdings bedurfte es einer heroischen Anstrengung von seiten der Veranstalter, um zumindest den Anschein der Konditionen einer wissenschaftlichen Konferenz zu wahren. Als die geplante dreijährige Pause ihrem Ende zuzuging und das VII. Folklore-Festival von 1981 veranstaltet wurde, mussten wir es wieder mit György Martin durchstehen. Ich habe noch seine Worte im Ohr: "Nach jedem Kecskeméter Folklore-Festival gelobe ich, nie wieder etwas mit ihnen zu machen, dann, wenn der Zeitpunkt naht, füge ich mich und sage, na gut, dieses eine, letzte Mal noch, denn es bedeutet ja so vielen Menschen etwas." So kam es denn auch. Ich kann mich gut an die Tanzvorführungen aus Sárköz und Kalocsa erinnern, auch an das Gespräch mit den ausländischen Kollegen und an die Auswertungssitzung der Festivaljury in Kecskemét (von der auch eine Tonbandaufnahme vorhanden ist). Und an die unbeschreiblich unverschämten Dämlichkeiten der Organisatoren, und an unser Gelöbnis, nun wirklich nie wieder anstelle der Kecskeméter zu arbeiten. Unser Versprechen haben wir dann auch gehalten: Sie riefen uns nie wieder, es gab nichts zum Zurückweisen. Und György Martin starb am 31. Oktober 1983. Wirklich unerwartet, unersetzlich.

Daran knüpft sich meine dritte persönliche Erinnerung. 1978 starteten wir am Folklore-Lehrstuhl ein Forschungsprogramm zur Textedition mit dem Titel A magyar népköltészet forrásai (Quellen der ungarischen Volksdichtung). Es sei hier nicht aufgezählt, von wem wir welche Verpflichtungen im Februar 1980 fixierten, als schon mit den Möglichkeiten der Veröffentlichung zu rechnen war. Von den neun geplanten Bänden wurde von den Kollegen kein einziger fertiggestellt bzw. zur Edition nicht genügend vorbereitet — und das bis zum heutigen Tag. Jahr für Jahr liess die Intensität ihrer Arbeit, trotz wachsenden Drucks, immer mehr nach, obwohl wir damals auch noch Finanzen beisteuern konnten. Da ich jedoch kein Dienstherr der Zulieferer war, hatte ich keine Mittel in der Hand, sie wirklich zur Arbeit anzuspornen. Unter diesen Umständen war ich in der Tat überrascht, als mich György Martin aufsuchte und mitteilte, er sollte zum stellvertretenden Direktor des Instituts für Musikwissenschaft ernannt werden und in dieser seiner Eigenschaft könne er derartige Aufgaben als Institutsarbeit vergeben. Er schlug vor, die 1924 unterbrochene Serie der Magyar Népköltési Gyűjtemény /MNGY/ (Sammlung Ungarischer Volksdichtung) neu zu starten. Am 15. Juni 1983 machte ich eine einschlägige Eingabe an den Koordinierungsrat für Hauptforschungsrichtungen, der im Rahmen der Ungarischen Gesellschaft für Ethnographie für Erschliessung, Registrierung und Edition historischer Zeugnisse zuständig war. Dann erstellten wir einen praktischen Plan und beriefen für den 6. Oktober 1983 eine Konferenz ein, in der wir wirklich detailliert überblickten, was herausgegeben werden könnte, wo es solche Manuskripte als Quellen gibt, wer die besten Herausgeber und Betreuer wären. (Bis zum heutigen Tag ist nur ein Bruchteil all dessen verwirklicht worden, was dort in einer ziemlich geordneten Form zur Vorführung gelangt war.) In der Ungarischen Gesellschaft für Ethnographie setzten wir für den 9. November 1983 eine Sitzung an, wo wir unsere Pläne der breitesten Öffentlichkeit des Fachs präsentierten. György Martin war damals seit zehn Tagen tot. Den ganzen Plan hatten wir zu zweit ausgearbeitet und zu zweit hätten wir ihn auch vorstellen sollen. Da er mit imponierender Präzision all das, was er der Veröffentlichung würdig befunden, wusste, war es reiner Zufall, dass ich auch sein Verzeichnis mit notierte. Aufgrund dessen konnte ich schliesslich auch berichten, was in seinen Augen als wichtig und zu veröffentlichen galt. Seine Liste erstreckte sich auf die meisten Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts (er rechnete nicht nur auf die Ethnomusikologen im engeren Wortsinne, sondern auch auf die Musikwissenschaftler, ja, auf nahezu alle). So sehr überraschte es mich gar nicht, dass er die Perspektiven nicht nur der Tanzforschung, sondern der Herausgabe der gesamten Volksmusik und Volks-

dichtung im Gefühl hatte. Ich wusste schon immer, dass er einen Überblick über die gesamte ungarische Folkloristik besass. Neuartig war höchstens, welchen konsequenten, ja strengen Editionsplan er den Mitarbeitern des Musikwissenschaftlichen Instituts diktiert hätte. Ich zitierte nur einen Teil von Martins diesbezüglichen Vorschlägen.

Das zweite, bis dahin unveröffentlichte Material der Sammlung von Nagyszalonta als Band XV der MNGY (Sammlung Ungarischer Volksdichtung) (gedacht als Fortsetzung vom alten Band XIV) wollte er Márta Farkas, János Bereczky und einem Textfolkloristen zur Betreuung anempfehlen. Neben der jetzt endlich vor der Veröffentlichung stehenden Volksdichtungssammlung aus Szatmár von Zsigmond Móricz machte er auch auf die Sammlungen von Zoltán Kodály, Frau Kodály, Bartók, Lajtha, Lajos Pálóczi Horváth, Margit Luby und anderen aufmerksam und schlug vor, in die Editionsarbeiten István Halmos, József Farkas und Imre Katona einzubeziehen. Die Herausgabe des von ihm als "Ortutay-Nachlass" bezeichneten, umfangreichen gesammelten Materials erhoffte er von Sándor Erdész (in dessen Betreuung das Märchenmaterial von Mihály Lacza, einem anderen namhaften Erzähler Ortutays endlich wirklich sich in Veröffentlichung befindet). Über die Csongráder Sammlung von Attila Péczely glaubte er zu wissen, diese sei in Arbeit, d.h. sie werde demnächst erscheinen (was bis heute nicht geschah). Er empfahl die Herausgabe von Sammlungen der Székler in der Bukowina und der Csángós in der Moldau unter der Leitung von Mária Domokos. Hierbei kam auch die Veröffentlichung der Moldau-Sammlung von Sándor Veress zur Sprache. Diese kam schliesslich auf meinen Vorschlag hin in der Betreuung von Melinda Berlász und Olga Szalay 1989 als erste echte Verwirklichung der einstigen Pläne heraus. Martin empfahl auch die Publizierung eines Soldatenlied-Materials aus dem Ersten Weltkrieg, dessen thematische Anordnung von Bartók und Kodály herausgebildet worden war. Das für die alte MNGY (Sammlung Ungarischer Volksdichtung) gedachte Material der sog. Volksdichtungssammlung von Sárospatak hatte er von István Banó erwartet, der jedoch 1987 unerwartet starb (und nicht einmal die von ihm begonnene Edition der Volksliedtexte aus der Reformzeit beenden, geschweige denn die Sammlung von Sárospatak angehen konnte). Vermittelt von Iván Balassa hatte sich Judit Virány-Földy kurze Zeit mit diesem Material beschäftigt, es ist jedoch nicht einmal bis zur Vorbereitung zur Drucklegung gekommen. Hingegen ist Zsuzsanna Bereznai, Kincsó Verebélyi und anderen zu danken, dass der Band der Sammlung der Volksglaubenstexte von der ungarischen Sektion von Folklore Fellows fertiggestellt wurde und praktisch druckfertig ist. Martin schlug auch einen Band der "Zobor-Region", eigentlich eine Veröffentlichung ungarischer Volks-

dichtung in der Slowakei, unter Einbeziehung von Olga Szalay, Tibor Ág, Jan-ka Szendrei und damals noch Benjámín Rajeczky vor. Dieser ist jetzt viel eher im Rahmen der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft in der Slowakei denkbar. Mit der Zusammenstellung eines Bandes über Südtransdanubien wollte er Imre Olsvai betrauen. Ideen hatten wir auch für die Betreuung der Nachlässe von Oszkár Mailand, Béla Vikár und anderen. Mir scheint, im Laufe der Besprechung kam der Vorschlag von mir, wir planten aber zusammen die Herausgabe der Sammlungen von Sárköz, Ormánság und Hódmezővásárhely. Er befürwortete die Betreuung der einheimischen Volksmusiksammlungen von Lajos Kiss, die Veröffentlichung der etwa 250 Ireger Volkslieder von Béla Bartók, die Herausgabe der Karáder Sammlungen von Kodály, Gyula Dávid und László Vikár. Die Sammlungen von Lajos Schneider und Seemayer in jeweils eigenen Bänden erhoffte er von Olsvai. Auch die Summierung der Sammlungen von Oszkár Dincser hatte Martin in einer Ausgabe vor. In unseren beiden Verzeichnissen war eine eigene Herausgabe des vollständigen Textmaterials der alten ungarischen ethnographischen Schallplatten vorgesehen. (Bekanntlich enthielten die Schallplatten in der Patria-Serie nur die Anfänge der Lieder, selbst die Sammlung Ungarischer Volksmusik brachte keine Veröffentlichungen, die den Text vor Augen hielten.) Das vollständige Material der Sammlung von Lajos Vargyas im Dorf Áj wollten wir in einem eigenen Band veröffentlichen, da dieses auf diese Weise bis zum heutigen Tag nicht erfasst worden ist. Es war Martin, der mich darauf aufmerksam machte, dass die alten Sammlungen von Endre Szeghy im Museum von Szeged zu finden seien und auch sie einen Band verdienten. Im Gespräch war auch die Herausgabe der Sammlungen von István Ecsedi. István Almási wollte er mit der Herausgabe der einzigartigen Soldatenliedersammlung von János Sep-ródi betrauen.

Da sich meine Aufzeichnungen auf die damals in wenigen Wochen zu veranstaltende Sitzung bezogen hatten, in der wir davon gesprochen hätten, wer von uns beiden was und warum für wichtig und für eine Veröffentlichung für aktuell hält, ist diese Aufzeichnung nicht vollständig. Mündlich hätte Martin gewiss mehr, präziser, auch im Hinblick auf Redakteure durchdacht, berichtet. Selbst so wird jedoch klar, welchen breiten Überblick, welches reiche Programm er sich wünschte. Es ist offensichtlich, dass, wenn er jahrzehntelang wirklich das folkloristische Programm des Musikwissenschaftlichen Instituts hätte leiten können, aus all dem Dutzende von Werken fertiggestellt worden wären. Damals war nämlich für deren Herausgabe Geld vorhanden.

Infolge unserer einstigen Arbeitsteilung blieben Vorschläge, die andere Folkloregattungen betrafen, mir vorbehalten. Ich weiss jedoch noch:

auch hierzu hatte er eine Meinung. Er unterstützte wärmstens die Veröffentlichung der Szatmárer Volksmärchen von Ágnes Kovács und Bertalan Andrásfalvy, alle auffindbaren Sammlungen von Ortutay, die Angaben über die im Zweiten Weltkrieg in der Südbatschka angesiedelten ehemals Bukowiner Székler inbegriffen. Es überrascht hingegen, dass der Vorschlag zur Herausgabe der Tanzfolklore-Bände von mir und nicht von ihm kam. Der Grund dafür war nicht nur seine sprichwörtliche Bescheidenheit, sondern auch seine anderen, anderswo vorbereiteten Veröffentlichungsideen.

Klar geht aus diesem Entwurf auch hervor, in welchem Masse material- und sammlungszentrisch die Betrachtungsweise von György Martin war. Obgleich er ein ausgezeichnetes Gefühl auch für das systematisierende und begriffliche Herangehen hatte, war für ihn das lebendige und notierte, veröffentlichte Material immer das wichtigste. Von seinen Freunden und Kollegen unterscheidet er sich hier darin, dass er die Veröffentlichung der Angaben für ebenso wichtig hielt wie das Sammeln selbst. Die Veröffentlichung stellte er sich im lokalen System vor. Wir unterhielten uns zum Beispiel darüber, dass man nach dem Vorbild der Magyar Népzene Tára (Sammlung der Ungarischen Volksmusik) auch einen Stamm der Sammlung der Ungarischen Volkstänze anlegen sollte. Das war mein Vorschlag, den er prinzipiell zwar nicht, praktisch jedoch für überflüssig hielt. Er sagte: "Unsere Tänze sollten nicht in grossen, roten Verzeichnissen veröffentlicht werden, sondern in Provinzarbeiten, die die Ordnung ihres ursprünglichen Lebens widerspiegeln." Wenn ich seinen mit András Takács erstellten Band Mátyusföldi táncok (Volkstänze von Mátyusföld, Bratislava, 1981), den vom Musikverlag schliesslich abgelehnten, dann aber dennoch erschienenen Band Lőrincrève táncélete és táncai (Tanzleben und Tänze von Lőrincrève (Zsigmond Karsai—György Martin, Budapest, 1989) oder seine zusammen mit Zoltán Kallós veröffentlichten Tanzdaten A gyimesi csángók táncélete és táncai (Tanzleben und Tänze der Csángós von Gyimes — Tánc-tudományi Tanulmányok 1969—1970, S. 195—254) und sogar ihre Volksliedveröffentlichungen (Gestern war ich in Gyimes... Budapest, 1989) in die Hand nehme, dass weiss ich ungefähr, was György Martin als solche "Provinzarbeit" betrachtete.

Alle loben (zu Recht) Martins hervorragende Fähigkeit zum Überblick. Nicht nur in unserer Volkstanzforschung oder Folkloristik, sondern in unserer gesamten ethnographischen Wissenschaft ist die perspektivische Fähigkeit, die ihn kennzeichnete, überaus selten und hoch zu schätzen. In seinen Sammlungen, Publikationen und Übersichten sind diese selbstverständliche Systematisierung und synthetische Betrachtungsweise eines der grössten Verdienste. Auch dazu habe ich etwas Persönliches zu berichten.

Schlecht lesbare Lernhilfen, sog. Universitätsmanuskripte, gab es auch schon früher (sowohl in Debrecen als auch in Szeged und sogar in Budapest) für Studenten der Fachrichtung Ethnographie, ja, vor mehreren Jahrzehnten schlossen die drei Ethnographieprofessoren Béla Gunda, Gyula Ortutay und István Tálasi mit dem Lehrbuchverlag einen Vertrag über das Verfassen eines Universitätslehrbuches für Ethnographie ab (nach Mitteilung des Verlages bekamen sie sogar einen Vorschuss, und dieser Umstand verhinderte jahrzehntelang das Erscheinen eines "neueren" Lehrbuches). Bis in die 1960er Jahre hatten die Studenten der Fachrichtung Ethnographie eigentlich kein brauchbares (und käuflich zu erwerbendes) Lehrbuch. Nachdem Linda Dégh nach Bloomington gegangen war, eröffnete sich die Möglichkeit für uns, ein brauchbares Manuskript zu erstellen. Erstmals 1966 erschien unser Universitätslehrbuch mit dem Titel MNGY Die ungarische Volksdichtung aus der Feder der damaligen vier Dozenten des Lehrstuhls für Folklore. Gyula Ortutay bot zwar nur das einleitende wissenschaftsgeschichtliche Kapitel (auch dieses wurde aus seinen früheren Texten von Imre Katona zusammengestellt), er hatte jedoch trotz seiner von der des Initiators abweichenden Meinung das Veröffentlichliche des Manuskriptes nicht verhindert. Einen um so heftigeren Widerstand gegen die Idee bekundete Tekla Dömötör, die wir schliesslich mit Ortutays Hilfe überreden konnten, zwei Kapitel (Sagen, Brauchtumsdichtung) zu schreiben. 1969 konnten wir bereits eine neue, erweiterte Ausgabe anbieten (diese war in mehreren Auflagen, zuletzt 1978 zugänglich). Ich wurde auch von Imre Katona in meiner Idee unterstützt, dass in den neueren Versionen auch die Themenkomplexe Volksmusik, Volkstanz, Volkskunst und Volksglauben behandelt werden sollten. In dieser Sache mussten wir jahrelange Überzeugungsarbeit leisten: Aus den schon erwähnten Gründen lehnten der Lehrbuchverlag und der damalige Lehrstuhlleiter das Erscheinen des Bandes ab. 1979 ist unser Universitätslehrbuch A magyar folklór (Die ungarische Folklore) schliesslich dennoch erschienen; bis zum heutigen Tage das einzige Universitätslehrbuch für unseren ethnographischen Unterricht, ja, selbst in internationalem Bezug kenne ich nicht allzu viele ähnliche Unternehmungen. Als Redakteur ist Gyula Ortutay angegeben, der jedoch an keinerlei konkreter Arbeit teilnahm, in dem Buch mit den nahezu 600 gedruckten Seiten stammt von ihm höchstens ein Text im Umfang eines Bogens. Endlich enthält jedoch das Lehrbuch Kapitel über Volksglauben, Volksmusik und Volkstanz. (Ein richtiges Volkskunst-Kapitel gibt es im Buch darum nicht, weil der beauftragte illustre Autor dieses bis zum heutigen Tag nicht geschrieben hat, zu unserem aufrichtigsten Bedauern und zum sehr grossen Schaden des Universitätsunterrichts.) Schon von 1974 an

planten wir dieses Lehrbuch und natürlich erwarteten wir von unseren "Gastdozenten" Imre Olsvai und György Martin deren Kapitel. Mit bestimmten Festlegungen in bezug auf die Proportionen war ebenfalls zu rechnen: Wenn der Volksglaube 30 Druckseiten ausmachte, konnten wir für den Volkstanz nicht viel mehr vorsehen. Dennoch ist das von György Martin erstellte Kapitel ("Tanz") das längste im ganzen Lehrbuch, zweieinhalbmal so lang wie das von Olsvai geschriebene über Volksmusik, um andere Vergleiche gar nicht erst anzustellen. In diesem Kapitel machte ich auch keine Striche (allein unter den Beiträgen der Lehrstuhlmitarbeiter fiel in den von Imre Katona und von mir verfassten Kapiteln immer mehr dem Bleistift zum Opfer, damit das die Frist und den vorgegebenen Umfang immer mehr überschreitende Martin-Kapitel im fest geplanten Rahmen untergebracht werden konnte). Ich hatte auch akzeptiert (trotz wütenden Protestes des Verlags), dass Martin ein von dem der anderen Autoren völlig verschiedenes System der Anmerkungen und Hinweise gab. In der Übersicht vom Umfang einer Kleinmonographie gliedert Martin nach kurzer Wissenschaftsgeschichte und Systematisierung die alte Tanzschicht in sechs Hauptgruppen und innerhalb dieser in nahezu 30 Arten. Diese beschreibt er auch. Dann folgt der neue ungarische Tanzstil, nach einem kurzen Überblick kommen hier zwei Hauptgruppen (Tänze vom Typ Verbunk und Csárdás) mit 15 Arten zur Sprache. Diese werden vom Autor nicht mehr beschrieben. Der von mir geschriebenen Anmerkung 3 zufolge ist der Grund der folgende: "Da diese Tänze im allgemeinen bekannt sind, erfolgt hier nur ihre Aufzählung, die ausführlichere Übersicht findet sich in der zitierten Literatur" (op. cit. S. 534). Das ist natürlich nicht der wahre Grund: Wenn Martin auch diese ausführlich beschrieben hätte, wären die Proportionen im Lehrbuch noch sonderbarer geworden. Das sagte er mit verschmitztem Lächeln selbst, als es mir die erste Hälfte des Kapitels endlich übergab. Er bestand hingegen darauf, dass der Volkstanzsektor unseres Lehrbuches mit einem neuen Abschnitt unter der Überschrift "Tanznotation, Tanzbeschreibung" abgeschlossen wurde, da dies seiner Meinung nach der wichtigste Wegweiser war, den jeder Student der Ethnographie beherzigen sollte. Auch sein Literaturverzeichnis ist einzigartig und reichhaltig. Als wir 1989 einen neuen Abzug unseres Universitätslehrbuchs herausbringen konnten, bestand nur die Möglichkeit, die Druckfehler zu korrigieren. Nicht einmal Einschübe von jeweils einem Satz waren möglich. Durch eine einfache Schummelei (die nicht einmal kostenlos war) brachten wir auf Seite 540 mit Hilfe von László Felföldi und Gyula Pálffy, denen auch auf diesem Wege gedankt sei, eine aus 20 Punkten bestehende "Ergänzung zum Literaturverzeichnis (1978—1985)", da es sich hierbei um eine leere Seite

von gerader Zahl handelte und das nächste Kapitel auf der nächsten, ungerade nummerierten Seite begann. Das Gros der Ergänzung besteht aus Martins neueren Aufsätzen, und obgleich sie keineswegs vollständig ist, wird in ihr eine Studie erwähnt, die auch in der Bibliographie der "Martin-Gedenknummer" der Zeitschrift Ethnographia 2—4/1987 nicht angegeben ist.

Das von Martin verfasste Kapitel in unserem Universitätslehrbuch stimmt mitunter Wort für Wort mit den ebenfalls von Martin verfassten Teilen der in Band VI der Magyar Néprajz (Ungarische Ethnographie, Budapest, 1990) enthaltenen hervorragenden Übersicht über den Volkstanz überein. (Dafür werden hier, dank Ferenc Pesovár, Ernő Pesovár und László Felföldi, solche wichtigen Themenkomplexe behandelt wie ein Überblick des Tanzlebens und der Tanzbräuche, die Beschreibung der an bestimmte Anlässe gebundenen, der dramatisch-pantomimischen Tänze usw.) In diesem neuen Handbuch erscheint die Präsentation des "Neuen ungarischen Tanzstils" ebenfalls nicht in Martins System (der Band enthält eine etwas andere Einteilung von Ernő Pesovár), so dass an manchen Stellen unser altes Lehrbuch besser und didaktischer ist (das jetzige Handbuch gibt nicht einmal die neuere Literatur an) — an anderer Stelle bietet hingegen die 1990 herausgegebene Arbeit ein viel detaillierteres, mehr ausgereiftes Bild. Ich bedauere es wirklich sehr, dass unser Lehrbuch den auch im Handbuch der Akademie veröffentlichten Abschnitt "Ungarische Tanzdialekte" von Martin nicht enthält. Dessen Manuskript hat er für unser Lehrbuch nie überreicht. Da es sich auch hierbei um einen Überblick von mehreren Bögen handelt, hätten wir den Abschnitt gar nicht bringen können, obwohl er in einem nach Vollständigkeit strebenden Universitätslehrbuch am richtigen Platz wäre. Es ist allgemein bekannt, dass sich Martin mit der Frage der Tanzdialekte häufig beschäftigte und einen kurzen Überblick in seiner für den Corvina Verlag geschriebenen Kurzmonographie (Ungarische Volkstänze, erstmals 1974 in mehreren Sprachen und später in mehreren Auflagen) gab.

Es ist allgemein bekannt, dass die ungarische Volkstanzforschung eine wahrhaft gefestigte, systematisierte Forschungsdisziplin ist. Darum bedauere ich es sehr, dass Martin an keiner mir zugänglichen Stelle niedergeschrieben hat, wie er sich die Charakterisierung der "neuen Tänze" dachte. In seiner zitierten Konzeption "alte Tanzschicht" ist eine bravouröse Verallgemeinerung der örtlichen Typen zu lesen (am eindeutigsten in unserem Universitätslehrbuch). So wäre es für mich eine besondere Freude, in einem ausführlichen Manuskript lesen zu können, wie er die Daten folgenden Systems charakterisierte:

Die Verbunk-Tänze

1. Solo-Verbunk ungebundener Struktur
 - A) Verbunk in der Oberen Theissgegend
 - B) Verbunk in der Südlichen Theissgegend
 - C) Vasvárer Verbunk
 - D) Verbunk der westlichen Palócen
 - E) Verbunk aus der Sárközer Donaugegend
2. Kreisverbunk regulierter Struktur
 - A) Verbunk aus der Grossen und der Kleinen Schütt
 - B) Kapuvárer Verbunk
 - C) Kónyer Verbunk
 - D) Kumanischer Verbunk

Die Csárdás-Tänze

1. Paarcsárdás
 - A) Csárdás in der Donaugegend
 - B) Csárdás in der Theissgegend
 - C) Siebenbürgischer Csárdás
2. Dreiercsárdás
 - A) Der Mezőseger "Sachsentanz"
 - B) Dreiercsárdás in der Oberen Theissgegend
3. Der Kreiscsárdás

Diese Einteilung stimmt nämlich zum Beispiel mit der in der Monographie von Ágoston Lányi—György Martin—Ernő Pesovár A körverbunk története, típusai és rokonsága (Geschichte, Typen und Verwandtschaften der Kreisverbunk. Budapest, 1983) nicht überein, und auch im Ungarischen Lexikon der Ethnographie habe ich keinen Fingerzeig gefunden.

Ebenso wie eine kritische Ausgabe von Kodály's "Die ungarische Volksmusik" angebracht wäre, in welcher die jeweiligen Textvarianten nebeneinander angeordnet dem Leser helfen würden, sich zurechtzufinden, täte auch eine kritische Übersicht über das imaginäre vollständige Manuskript der "Tänze des ungarischen Volkes" von György Martin not. Selbst Fachleute können daraus viel lernen.

Es ist zudem Martins unvergängliches Verdienst, dass er nicht Tanzfolklorist oder Volkstanzforscher, sondern Tanzforscher und Ethnograph war, mit anderen Worten, dass er selbst seine akribischsten, detailliertesten Studien

in einer überaus weiten Perspektive unterbrachte. Auch das kann ich aus persönlichem Erleben dokumentieren. Im April 1983 hatte Tamás Hofer jene Konferenz veranstaltet, auf der Martins klassische Studie vorgetragen wurde (Tanz und Gesellschaft. Historische Tanzbenennungstypen In Ungarn und in Europa. Erstmals in den Akten dieser Konferenz erschienen: Tamás Hofer (Hrsg.): Történeti antropológia (Historische Anthropologie. Budapest, 1984, S. 152—164). Im selben Moment als ich sie hörte, bat ich ihn um die Studie, die ich dann auf den Seiten der Hungarian Studies gebracht habe (Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances. Different Types of Historical Nomenclature in Hungary and in Europe. Volume 1, Number 2, 1985, 179—190), wobei ich leider alle Redaktions- und Korrektionsarbeiten ohne den Autor durchführen musste. In dieser liefert er das ethnische und gesellschaftshistorische Bild der Tanznamen, auf eine selbstverständliche, wenn es beliebt, lächerlich einfache Weise, nur dass es eben vor ihm niemandem eingefallen war, die nach Ethnien, Berufs- und Sozialgruppen bzw. nach Personen benannten Tänze zu überblicken und zwar über mehrere Jahrhunderte hinweg in ganz Europa, von den tanztheoretischen Büchern am französischen Hof bis zum Wortgebrauch in den Dörfern Siebenbürgens in jüngster Vergangenheit. Das ist eine wahre Perle jener Kulturgeschichte, die er letztlich betrieb.

Sein Interesse, seine Sensibilität gegenüber Methodologie und Terminologie sind allgemein bekannt. Sonderbar, aber wahr: diese entnahm er zwei am wenigsten vermuteten Quellen. Die Problematik von Typ und Motiv begann er im Gefolge der Textfolkloristik der "finnischen Schule" zu verfolgen. Und das Begriffsarsenal von Veränderung und sogar von der Affinität übernahm er — bewusst und bekennd — von Gyula Ortutay. Er experimentierte sogar damit, zusammen mit seinem Kollegen in den sechziger Jahren die Grundbegriffe der strukturell-morphologischen Analyse ernst zu nehmen. Es könnte lange erörtert werden, wo er im Zuge solcher theoretischen Schlussfolgerungen angelangt war. Es ist schon sehr-sehr lange her, als ich solche seiner Aufsätze zitierte (und sogar kommentierte), als ich mich selbst mit der Interpretation von Struktur, Motiv und anderen derartigen Begriffen beschäftigte. Leider blieb die theoretische Anstrengung von unserer Folkloristik in Wirklichkeit ziemlich unbeachtet, die erstmals in der von Ernő Pesovár und ihm gemeinsam verfassten Studie A magyar néptánc szerkezeti elemzése (Die strukturelle Analyse des ungarischen Volkstanzes, Táncstudományi Tanulmányok 1959—1960, 211—248) und später in mehreren, als deren Fortsetzung entstandenen Aufsätzen ihren Niederschlag fand, in erster Linie am Beginn des 200 Manuskriptseiten (!) starken ersten Teils der monographischen Übersicht mit dem Titel Motívumkutatás, motívumrendszerzés. A sárközi-duna-menti táncok motívumkincse (Motivforschung, Mo-

tivsystematisierung. Der Motivschatz der Sárközser Donaugegend, Budapest, 1964, "als Manuskript" veröffentlichte zweibändige Ausgabe des Volksbildungs-Instituts). Seinerzeit war dies das wichtigste theoretische Experiment der ungarischen Folkloristik. Es lohnt sich, diesen Fakt nicht zu vergessen.

Da über anderweitige, vor allem auf Südosteuropa gerichtete vergleichende Arbeiten György Martins andere sprechen, kann ich auf diesen Hintergrund jetzt nicht näher eingehen. Für den wichtigsten Zug hierbei halte ich, dass Martin ohne jegliche Einschränkung die Ergebnisse der rumänischen, slowakischen, südslawischen, österreichischen und deutschen, ja sogar der ganzen europäischen Tanzforschung nebeneinander stellte und benutzte. Diese Art der Komparatistik war bei ihm keine mit Bezugnahmen erfolgende Rechtfertigung einer Präkonzeption. Er suchte mit den vergleichenden Untersuchungen in der Tat das, was er nicht wusste. Er "wusste" nicht im voraus, was das Ergebnis sagen wir des französisch—ungarischen oder rumänisch—ungarischen Vergleichs sein wird. Das geht am klarsten aus seiner grossangelegten Dissertation A magyar körtánc és európai rokonsága (Der ungarische Reigen und seine europäische Verwandtschaft, Budapest, 1979) hervor, in der er nach der akribischen Beschreibung des ungarischen auf geradezu impassible Weise slawische, Siebenbürger rumänische, balkanische und westeuropäische Parallelen beschreibt, ohne alle seine Angaben in ein einziges Schema hineinzupressen. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass er in der Zusammenfassung des Werkes mehr als 50 (!) thesenartig summierte Ergebnisse aufzählt: er gibt nicht eine einzige Schlussfolgerung, sondern unterstreicht viele-viele, eigenständige Zusammenhänge. Diese Dissertation gleicht vielen Bildern Breughels: Es werden mehrere Momente des Volkslebens als selbständig gezeigt, und im System des gesamten Werkes veranschaulichen diese kann noch weitere Zusammenhänge. Diese balancierende Übersicht ist Martins grösstes methodologisches Verdienst. Wie er auch am Anfang besagten Werkes schreibt, lernte er von Gyula Ortutay und Lajos Vargyas gleichermaßen. (An der Universität konnte er ausser ihnen auch noch von István Tálasi Impulse in bezug auf Volkstanzforschung bekommen.) In seiner Autobiographie erwähnt er immer voller Stolz, dass er an unserer philosophischen Fakultät in der Fachrichtung Ungarisch studiert hatte und dann den Abschluss in Ethnographie-Museologie machte. Er erwähnte auch immer, dass er später selbst bei uns lehrte. Wir sind dankbar für seine Treue, und auch wir wollen seinem Andenken, seinen wissenschaftlichen Zeilsetzungen treu bleiben. Solange es (auch) an mir liegt, soll an der Budapester Universität immer jene ungarische Schule der Folkloristik repräsentiert werden, deren unveräusserlicher Bestandteil die Volkstanzforschung ist, deren Rahmen für uns György Martin schuf und mit seinem Lebenswerk füllte.

EPILOG ZUR KREISTANZ-MONOGRAPHIE¹

Ernő PESOVÁR

H-1021 Budapest, Hűvösvölgyi u. 77, Hungary

Ein Werk von herausragender Bedeutung in György Martins Schaffen ist die grossangelegte Monographie Der ungarische Kreistanz und seine europäische Verwandtschaft.² Infolge ihrer Ergebnisse und Lehren ist sie ein Grundlagenwerk der universellen Tanzfolkloristik, das für die weitere Erforschung des Themenkomplexes unentbehrlich ist. Und zur weiteren Forschungsarbeit spornt nicht nur die Zusammenfassung des Bandes an, in der Martin die "noch ausstehenden Aufgaben" summiert, sondern auch die Reihe der inspirierenden Gedanken, die sich aus dem gewaltigen veröffentlichten Material und aus dessen Interpretierung ergeben. Für György Martins gesamtes Lebenswerk und innerhalb dessen für die Kreistanz-Monographie gilt also, was Bartók in seiner akademischen Antrittsrede über die anspruchsvolle Rolle von Liszts Kunst sagte: "er schnitt so viele neuartige Möglichkeiten in seinen Werken an, ohne diese selbst bis ins Letzte ausgeschöpft zu haben ...".³

Bevor ich gleichsam in einem Epilog-Fragment auf eine solche, von der Kreistanz-Monographie inspirierte Gedankenverknüpfung eingehe, will ich Bedeutung und Stellung dieser ungarischen Kreistanz-Tradition in der europäischen Tanzkultur unterstreichen und umreissen.

Es ist geradezu einzigartig, wie sich auf der Grundlage unserer Reigen jene formalen, inhaltlichen und funktionellen Eigenarten abzeichnen, die die typischsten Züge einer europäischen Tradition mit grosser Vergangenheit in organischer Einheit wahren. Der wichtigste unter diesen ist, dass der Kari-kázó (Kreistanz) der nach Gesang getanzte Reigen von Gleichgeschlechtlichen, und zwar von grossen Mädchen in der Frühjahrsfastenzeit ist.

Diese Gattung ist in der westeuropäischen Tanzüberlieferung nur noch in vereinzeltten Spuren vorhanden. Französischen tanzhistorischen Quellen zufolge hatten die nach Gesang getanzten Frauenreigen lediglich bis zum 14. Jahrhundert neben den gemischten Kettentänzen eine Rolle gespielt,⁴ während

die deutsche Tanzforschung das Aussterben dieser Tradition im 17. Jahrhundert ausmacht.⁵ Die Frauenreigen mit Gesang wurden also von den nach Instrumentalmusik getanzten gemischten Kreis- und Kettentänzen früh aus dem Tanzleben verdrängt. Und ebenso blieben die nach Gesang getanzten, aber gemischten Reigen nur in den Regionen an der Peripherie erhalten, in denen die Tradition hartnäckig gewahrt wurde, so auf den Färöer Inseln, auf Sardinien und in der Bretagne, wo dieser Tanztyp Symbol des Ausdrucks nationalen Selbstbewusstseins ist.

Erheblichere Zeugnisse des Mädchenreigens gibt es auf dem Balkan, wo er auch neben den nach Instrumentalmusik getanzten, gemischten Ketten- und Kreistänzen seine traditionelle Rolle bewahrt hat, und ebenfalls bedeutende Zeugnisse dieser Tradition in der ukrainischen und russischen Tanzkultur sind die als Frühlingsreigen getanzten Chorowodi. Und das gleiche können wir über die Reigen einer anderen beachtenswerten Region des Karpatenbeckens sagen, über die slowakischen Karička, die manche mit der ungarischen Tradition gemeinsame Züge wahren.

Auch dieser skizzenhafte Umblick deutet vielleicht — insbesondere im Vergleich mit Westeuropa — die Bedeutung unserer Kreistanztradition an. Bei dieser Gelegenheit will ich von der sonstigen Ritualfunktion unserer Kreistänze absehen und mich lediglich ihrer Rolle in einer Periode des Tanzlebens beim Frühjahrsfasten-Reigen der Mädchen zuwenden.

Über den auch in seiner Einfachheit monumental wirkenden und mitreissenden Karikázó schrieb Malonyay seine in der Sárköz gewonnenen Eindrücke nieder: "Er ist gar kein Tanz. Vielmehr der Überrest einer ertümlischen Zeremonie ..."⁶ Auf der Suche nach den Wurzeln dieses künstlerischen Erlebnisses stützten wir uns im folgenden auf die Tradition in Slavonien, Somogy und Sárköz, die die archaischesten Male des Karikázó wahren.

Dessen klassische formale Besonderheiten sind in diesen Regionen eindeutig mit den speziellen Karikázó-Melodien verflochten, die zum überwiegenden Teil alten Schichten unserer Volksmusik zuzurechnen sind. Und in diesem Gebiet offenbart es sich am überzeugendsten, dass es einer der wesentlichsten inhaltlich-funktionellen Züge des Karikázó ist, ein Mädchentanz in der Frühjahrsfastenzeit zu sein.

Über die Tatsache hinaus, dass er in der Fastenzeit üblich ist, kommt sein Wesen als Frühlingsstanz auch darin zum Ausdruck, dass er immer im Freien getanzt wird. In Slavonien auf der Strasse, der Lichtung, auf dem runden Hügel vor der Kirche;⁷ in Somogy auf dem Anger, der Wiese, im Kirchengarten, um die Obstbäume, vor der Schule, am Dorfrand; in Zselicség auf den

Brücken.⁸ In der Sárköz auf dem Marktplatz, dem Kirchplatz, und erst nachdem er dort verboten worden war, gab der Hof des Wirtshauses oder des Lesekreises den Schauplatz ab.⁹ Am Sonntag nachmittag begann der Reigen nach der Litanei, und das Abendgeläut setzte dem Tanzen ein Ende.

Der Platz unter freiem Himmel, die sich erneuernde Natur ist der Schauplatz der Kreistänze mit Gesang auf dem Balkan und in Osteuropa, auf der Wiese wird der österreichische Lassingtanz getanzt,¹⁰ und den gleichen Schauplatz haben die Kreis- und Kettentänze auf den westeuropäischen historischen Abbildungen. Aber auf die himmlische Wiese verlegt auch Fra Angelico den Kettentanz der Seligen auf seinem Werk Das jüngste Gericht.¹¹ Und das gleiche geht aus den Überlegungen der Dominikanerin im Sándor-Codex hervor, wenn sie die Antwort auf die Frage sucht, ob es denn im Jenseits Tanz geben werde. Dafür spreche ihrer Meinung nach "die Weitläufigkeit, Luftigkeit" des Ortes, wo es zu dem Tanz kommen werde, bei dem "auch Lieder gesprochen" würden.¹² Den gleichen Tanzschauplatz lässt auch der volkstümliche Dichter der Epoche des Minnesanges Neidhart von Reuental vor uns erscheinen, in seinem Gedicht Der meie der ist riche:¹³

"Muoter, lâtz âne melde
jâ wil ich komen ze velde
und wil den reigen springen
jâ ist ez lanc daz ich diu kint
niht niuwes hörte singen."

Ein bedeutendes historisches Zeugnis für einen anderen Schauplatz des Frühlingsreigens, für den umtanzten Baum, ist das Bild des Israel van Meckenem († 1503), auf dem niederländische Bauern dergestalt ihren Kettentanz tanzen.¹⁴ Der Baum, und zwar der Lindenbaum, ist das Zentrum auch jener Tanzszene, die in einem der Lieder der Carmina Burana beschrieben wird:¹⁵

"Jetzt schwärmen die Burschen
vereint umher
vergnügt sich die heitere Schar
der Mädchen.
Und unter der Linde
im Reigen der Venus
tanzen die Mutter
und ihre Tochter."

Zeugnisse des Reigens um den Lindenbaum finden sich auch in der Tanztradition des deutschen Sprachgebietes. So z.B. im Lindentanz der Österreicher zu Pfingsten, in welchem nach dem Kampfspiel der Burschen die festlich gekleideten Mädchen den Reigen um den Lindenbaum tanzen, während die

Burschen dazu singen und danach das allgemeine Tanzvergnügen folgt.¹⁶ Der feierliche Text des Lindentanzes zur Eröffnung lautet:

"Gib uns, Gott, eine gute Zeit,
den ersten Tanz haben wir begonnen.
Wer mit Gott ist, mit dem ist Gott,
allein Jesus ist Mariens Sohn ..."

Ausser der neu spriessenden Wiese, die die Erneuerung der Natur symbolisiert, und ausser dem Lebensbaum ist das Wasser ein dritter bedeutender Schauplatz der Reigen. Während in der ungarischen und slowakischen Tradition Brücke und Ufer der Platz des Karikázó sind, wird in der balkanischen Tradition der Reigen um die Quellen getanzt.¹⁷ Dem ähnelt die Variante des österreichischen Frühlingstanzes, des Lassingtanzes, die um die Tränke am Brunnen begonnen und auf der Wiese fortgesetzt wird.¹⁸ Der Text lautet wie folgt:

"Mir tänzn, mir tänzn den Lassing heut ein
ohne Strümpf, ohne Schuah, ohne Joppn is' fein.
Du Grasl, greans Grasl, lass dir's nit vadriassn,
a Bleamal, a Bleamal wachst unta mein Füassn."

Als Zusammenfassung der bisher vorgestellten Schauplätze können wir uns noch auf Lucas Cranachs (1473—1553) Das Goldene Zeitalter berufen,¹⁹ auf welchem Bild Menschen in paradiesischem Zustand ihren Reigen am Ufer, auf grüner Wiese um den Baum tanzen.

Die den Frühling begrüßende Rolle unseres Mädchentanzes zur Fastenzeit wird auch dadurch unterstrichen, dass er in vielen Fällen mit den Kettentänzen und Spielen organisch verknüpft ist, die das Einbringen des Frühlings signalisieren und das Dorf begehen. In Slawonien wurde der das Dorf begehende, mit bunten Tüchern gestaltete Kettentanz vom Reigen ("Rezálás") unterbrochen. Die den Reigen einführende Aufzugsform finden wir ebenso in Somogy, aber auch bei den Karikázó in Oberungarn. Und eine prägnante Form des Einbringens des Frühlings ist hier, dass am Palmsonntag, nach dem Austragen der Fastensuppe, die Mädchen vom Bachufer mit einem Umzugs-Kettentanz und einem diesen unterbrechenden Karikázó ins Dorf zurückkehren.²⁰

Als eine andere, mit der genannten einem gemeinsamem Stamm entspringende Funktion unseres Frühlings-Mädchentanzes können wir seine in den Spielen erfüllte Rolle interpretieren. Während die grossen Mädchen im Hochstaat auf sich aufmerksam machen, in dem zu Liebesliedern und Burschen-spottversen getanzten Karikázó, prahlen die Burschen in verschiedenen Wettkampf- und Sportspielen mit ihrer Männlichkeit.²¹ Auf die Verbreitung und

die historische Vergangenheit dieses Brauchs weisen nicht nur der schon zitierte österreichische Lindentanz, sondern auch historische Quellen. Eine französische aus dem 12. Jahrhundert berichtet: Während die Frauen zu Gesang den carol (also den Reigen) tanzten, unterhielten sich die Männer mit Kampfspielen.²² Und diese Rolle der Spiele als "Garten der Liebe" wurde dadurch vervollkommen, dass dem Karikázó zusammen mit den Burschen Partnerwahlspiele folgten, und zwar nicht nur in Südtransdanubien, sondern auch im Brauchtum im Norden sowie in der ukrainischen und russischen Tradition. Es ist also kein Zufall, dass in der Illustration des Rosenromanes der gemischte Reigen vor dem Genius der Liebe getanzt wird. Zur Charakterisierung dieser Stimmung können wir getrost folgende Zeilen aus den Carmina Burana zitieren:²³

"Siehst du meine Wunde nicht, die doch jeder siehet?
Ach, fünf Jahre ist es her, und das sechste fliehst,
dass ich dich im Reigentanz sah auf einem Feste,
warst du doch die schönste da, warst die allerbeste."

Neben den bisher angedeuteten Schauplätzen und Funktionen des Karikázó verdienen unsere Aufmerksamkeit Angaben, die auf Reigen im Kirchgarten und auf dem Kirchplatz verweisen. Das historische Vorbild finden wir in den Verboten der verschiedenen Konzile. Auf dem Konzil 826 zu Rom hiess es:²⁴

"Es gibt Leute, und zwar besonders Frauen, die an heiligen Festen daran finden, zur Kirche zu kommen, um zu tanzen, schändliche Lieder zu singen und Reigentänze aufzuführen, ganz nach der Art der Heiden."

Wie auf zahlreichen anderen Konzilen²⁵ wurden die Pfarrer auch auf dem Konzil 1279 zu Buda angewiesen, nicht zu dulden, dass das Volk im Kirchgarten, im Kirchhof zu tanzen beginne. Diese Verbote zeugen nicht nur von der grossen Vergangenheit des Brauchtums, sondern auch von der Vergeblichkeit der Erlässe.²⁶ Es genügt, den Bericht über das Osterfest im mittelalterlichen Paris in Erinnerung zu rufen. Auf dem Platz vor der Notre Dame fand der Schinkenmarkt statt, der Schinken wurde dann in der Kirche verzehrt, und dem Essen folgte der Tanz, der Kreistanz (rond), der häufig zu Zügellosigkeit ausartete.²⁷ Vielfach behielt jedoch die Kirche selbst den Reigen in der Liturgie bei; in Spanien blieb dies lebendiger Brauch bis in die jüngste Vergangenheit.²⁸

Aus Zeitpunkt, Schauplatz und Funktion unserer Kreistänze sowie aus den mit diesen im Einklang stehenden historischen Zeugnissen läge die auch

heutzutage noch übliche, schematische Schlussfolgerung auf der Hand, sie seien eigentlich Überreste eines magischen Fruchtbarkeitsritus. Ihre in der Kultur des Mittelalters eingenommene Stellung und Rolle weisen demgegenüber gerade darauf hin, dass die in dieser Tradition vorhandenen archaischen Elemente um neuen Sinn und Inhalt im Symbolsystem des christlichen Mittelalters bereichert wurden. Ein Zeichen dafür ist, dass die Rolle der Reigen bei der Begrüßung des Frühlings mit der Naturbetrachtung des Mittelalters im Einklang steht. Mit der dichterischen Auffassung, die im süßen Rausch des Frühlings von der Erneuerung der Natur und der Liebe spricht, so wie es z.B. der Franzose Colin Muset Anfang des 13. Jahrhunderts in seinem Gedicht *Ancontre le tens novel tat*:²⁹ "Wenn der Frühling naht / prickelt mein Herz vor Lust / um die Osterzeit / dichte ich ein Tanzlied."

Allgemein gilt es also für die Dichtung im Mittelalter, was Tibor Kardos im Nachwort zu den *Carmina Burana* wie folgt formulierte: "Der Frühling der Vagantendichtung tritt als kosmische Kraft ein, und einzig und allein diese bedeutet Natur."³⁰

Als Nachleben dieses Gedanken verweben also unsere *Karikázó* die Begrüßung des Frühlings in der Dichtung der Bewegung. Für nicht massgeblich halte ich die im Volke verbreitete Erklärung, zur Fastenzeit dürfe man darum den *Karikázó* tanzen, weil er in Wirklichkeit gar kein Tanz sei. Meiner Ansicht nach ist er mehr als der Tanz im heutigen Sinne. Er ist in einer sakralen Periode die apokryphe Zeremonie, der profane Psalm der Erneuerung der Natur, der Wiedererstehung des Lebens. Seine Rolle in der Karwoche stimmt meiner Ansicht nach nämlich mit der sehr früh herausgebildeten Oster-Auffassung der katholischen Kirche überein. Deren Vorgeschichte summiert László Vanyó, wenn er berichtet, dass in der urchristlichen Kirche bereits im 2.—3. Jahrhundert eine Auseinandersetzung über die Auslegung des Osterfestes stattgefunden habe und "Für die Vertreter Kleinasiens Ostern das Fest des Leides, des 'pathos', für die Römer hingegen das Fest der Auferstehung, der 'anastasis'" gewesen sei.³¹

Ebenfalls die Mentalität des Mittelalters bewahren unsere im Kirchengarten, auf dem Kirchplatz getanzten *Karikázó*. Hierbei sollten wir der befreiten Atmosphäre gedenken, die im Mittelalter die Kirche zum Schauplatz gesellschaftlichen Lebens oder gar des grotesken Vergnügens (z.B. der Narrenmessen) gemacht hatte.³² Im Falle unserer *Karikázó* ist jedoch vielleicht eher die von Eliade vertretene Auffassung gültig. Seiner Meinung nach ist die Kirche ein solches Zentrum des sakralen Raumes, das die Ebenen durchbricht und dadurch eine Verbindung zwischen den kosmischen Ebenen (Erde und Himmel) herstellt.³³

Zeitpunkt des Reigens sowie die ebenfalls symbolischen Schauplätze und Gegenstände, so die sich erneuernde Natur, der Lebensbaum, das Wasser des Lebens, die Kirche und auch der Tanz selber bekommen dann einen Sinn, wenn wir sie alle ins Symbolsystem des mittelalterlichen Denkens einfügen, so wie von Huizinga formuliert: "Jegliches Ding, jedes gewöhnliche Geschehen steht mit dem Heiligsten in geheimnisvoller Verbindung und wird dadurch veredelt."³⁴ Und in diesem Geist bekommt es auch einen Sinn, wie sich im Falle des Reigens eine archaische Tradition ins Weltbild des christlichen Mittelalters einfügt. Auch darauf gibt Huizinga eine Antwort in seiner genialen Arbeit *Die Dämmerung des Mittelalters*, wenn er das Wesen des Symbolismus der Zeit zusammenfasst: "Das Mittelalter vergass niemals, dass alle Dinge absurd wären, wenn sich ihr Sinn in ihrer in der Welt der Erscheinungen eingenommenen Funktion und Stellung erschöpfte, wenn sein Wesen nicht in eine andere Welt, jenseits der unsrigen hinüberreichte."³⁵

Anmerkungen

¹Vorliegende Studie erschien erstmals in der Zeitschrift *Iskolakultúra* (Vol. II. 1992/21. pp. 83–86).

²MARTIN, György: *A magyar körtánc és európai rokonsága* (Der ungarische Reigen und seine europäische Verwandtschaft). Budapest, 1979

³BARTÓK, Béla: *Liszt-problémák* (Liszt-Probleme). In: SZÜLLÖSY, András (Hrsg.): *Bartók összegyűjtött írásai I.* Budapest, 1966, 701.

⁴LOUIS, Maurice A.-L.: *Le folklore et la danse*. Paris, 1963, 59.

⁵GOLDSCHMIDT, Anne: *Handbuch des deutschen Volkstanzes*. Textband. Berlin, 1967, 35.

⁶MARTIN, György: *A Tolna megyei néptáncok kutatása* (Die Erforschung der Volkstänze im Komitat Tolna). In: BODAI, József (Hrsg.): *Tánc kutatás és táncgyománny a Dél-Dunántúlon*. Budapest, 1981, ff. 21.

⁷BERKES, Eszter: *A szlavóniai magyar népszízet táncgyománnyai* (Tanztraditionen der ungarischen Volksinsel in Slawonien). *Tánc tudományi Tanulmányok 1967–1968*. Budapest, 1969, 128, 133.

⁸MAÁCS, László: *Somogy táncélete* (Tanzleben in Somogy). In: MORVAY, Péter—PESOVÁR, Ernő (Hrsg.): *Somogyi táncok*. 1954, 40–41.

⁹KATONA, Imre: *Sárköz néprajza* (Ethnographie der Sárköz-Region). *Néptáncosok Kiskönyvtára* 6–7. Budapest, 1963, 15.

¹⁰WOLFRAM, Richard: *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. Salzburg, 1951, 58.

¹¹MARTIN, György: op. cit. Abb. 15.

¹²PESOVÁR, Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai* (Die Jahrhunderte der ungarischen Tanzgeschichte). Textband. Budapest, 1972, 7.

¹³NEIDHARTS Lieder. Herausgegeben von Moriz Haupt und Edmund Wiessner. 2. Auflage. Leipzig, 1923, 4. (I.4.5–10.)

¹⁴BECKER, Marie Luise: *Der Tanz*. Leipzig, o. J. Abb. 35.

- ¹⁵Carmina Burana. Herausgegeben von Michael KORTH. München: Heimeran 1979, 116. Virent Prata hiemata ... (3).
- ¹⁶WOLFRAM, Richard: op. cit. 62–63.
- ¹⁷MARTIN, György: op. cit. 260, 293.
- ¹⁸WOLFRAM, Richard: op. cit. 58–59.
- ¹⁹Alte Pinakothek, München.
- ²⁰Varyarc. Filmarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Ft. 339.
- ²¹PESOVÁR, Ferenc: A magyar nép táncélete (Tanzleben des ungarischen Volkes). Budapest, 1978, 27–35.
- ²²Louis, Maurice A.-L.: op. cit. 59.
- ²³Carmina Burana (FISCHER, Carl—KUHN, Hugo—BERNT, Günter). Artemis Verlag, Zürich und München, 1974, 255. Si linguis angelicis... (12).
- ²⁴GOETZ, Hans-Werner: Der kirchliche Festtag im frühmittelalterlichen Alltag. In: Feste und Feiern im Mittelalter. (Herausgegeben von ALTENBURG, Detlef, JARNUT, Jörg und STEINHOFF, Hans-Hugo.) Sigmaringen, 1991, 57.
- ²⁵LOUIS, Maurice A.-L.: op. cit. 79.
- ²⁶PESOVÁR, Ernő. op. cit. 25.
- ²⁷LOUIS, Maurice A.-L.: op. cit. 73.
- ²⁸MARTIN, György: op. cit. 15.
- ²⁹Les chansons de Colin Muset. Editées par BÉDIER, Joseph. Paris, 1938, 18.
- "Ancontre le tens novel
Ai le cuer gai et inel
A termin de Pascar
Lors veul faire un triboude!"
- ³⁰Carmina Burana (Hrsg.: KARDOS, Tibor). Budapest, 1979, 274.
- ³¹VANYÓ, László: Az ókeresztény egyház és irodalma (Die urchristliche Kirche und ihre Literatur). Budapest, 1988, 341–345.
- ³²LEVER, Maurice: Korona és csörgősipka (Le sceptre et la marotte). Budapest, 1989, 7–17.
- ³³ELIADE, Mircea: A szent és profán (Das Heilige und das Profane). Wesen des Religiösen. Budapest, 1987, 57.
- ³⁴HUIZINGA, Johan: A középkor alkonya (The Waning of the Middle Ages). Budapest, 1976, 155.
- ³⁵HUIZINGA, Johan: op. cit. 151–152.

IMPROVISATION IN HUNGARIAN FOLK DANCE:
TOWARDS A GENERATIVE GRAMMAR OF EUROPEAN TRADITIONAL DANCE

William C. REYNOLDS

Bindeballevej 129, DK-6040 Egtved, Denmark

I was privileged to discuss the contents of this paper with György Martin in conversations up to August 1982. This was to be our last personal conversation. Martin clearly understood the issue, which was one of the key interests he intended to pursue, and urged me to go forward with the concepts involved.

I must insert here that, to me, the most vital personality characteristics of György Martin were his seriousness, his commitment, and, perhaps most importantly, his openness and immediate readiness to stimulate others to pursue their ideas. All who knew him were touched by this genuine enthusiasm. For Martin, academic work was not an egotistical grasping at intellectual property but a community project for the benefit of everyone involved.

While it is of course right and proper to honor Martin in this volume, we must also recognize that work in our field must go on. Martin himself knew that he had not solved all problems for all times (and, like all of us, he had his personal goals and prejudices). The torch must be passed, which is done not by following but by carrying it forward. The field of dance ethnology is in many ways still in its infancy, and we stand in the shadow of more advanced and rapidly developing fields. We must get moving, sadly without Martin, but I am sure he would have been the first to give us a push in the direction of our choice.

(Earlier versions of the present paper have been read and commented upon by Ernő Pesovár, László Felföldi and János Fügedi, all involved with continuing the work of Martin. Valuable comments were also given by Anca Giurchescu and Egil Bakka. This paper is a highly reduced version of the core ideas of this topic.)

1. Why this paper?

A primary characteristic of Hungarian folk dance, long noted by observers and scholars alike, is improvisation—one dancer will perform with a seemingly endless range of variation, and several dancers can dance simultaneously with all participants doing apparently quite different movements (for historical background see MARTIN 1980, RÉTHEI PRIKKEL 1924 and PESOVÁR 1972). This type of dancing seemed so chaotic that early writers abandoned any attempt to explain or find structure in these dance forms.

Nevertheless, the full creativity and aesthetic expression of these dances can only come out when done in their original, improvised forms. Failure to capture the structure of improvisation freezes dances into fixed forms, equivalent to repeating identical sentences by rote rather than learning to speak the language (or to studying pressed flowers rather than living plants). An adequate theory of improvisation is essential not only for a valid description of these dances but also for their proper perpetuation. The academic study of dance must not extinguish genuine content of the object studied—valid theory must completely and correctly fit the objects it studies.

The author's first exposure to traditional improvised dance took place in 1977 in Sárospatak, Hungary, in dance courses taught by Sándor Timár. For these courses the author was co-organizer and was assigned the task of producing the Kinetography Laban for the dances taught. The challenge of producing valid notation of improvised forms forced the development of novel notation techniques (summarized in REYNOLDS 1989) and similarly stimulated development of the ideas of this paper. This paper was written to explain a phenomenon clearly understood and easily carried out by traditional dancers — but which was apparently beyond then existing theory of dance ethnology.

2. Background

Improvisation builds upon the foundation of dance structural analysis, and leading work in this area came from Hungary (SZENTPÁL 1958, MARTIN and PESOVÁR 1961, 1963, etc.). Structural analysis also became the central topic of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, founded in 1962. This group began with the inclusion scholars from seven countries of Eastern Europe and functioned with the strong influence of Hungarian researchers, especially

György Martin. A first published result of this collective work appeared in the Yearbook of the IFMC, Vol. 6, 1974. All of this early work, however, did not touch upon improvisation, and for this group the topic remains a major extension of the established theory of dance structural analysis.

Apparently only one early publication (GIURCHESCU 1968) refers to improvisation in dances of south-eastern Europe. This short paper (5 pp.), available only in Romanian, was later expanded in Giurchescu 1983.

In the same year that the present author was confronted with Hungarian dance improvisation, 1977, Martin published his first paper on the topic, at this point a description of a single improvised dance. In 1980 Martin published the first attempt at monographic coverage of improvisation in European folk dance. Thus, by 1982 the topic had become central to Hungarian dance ethnology. Nevertheless, the task of fully valid description of improvisation seemed elusive, and Martin had no comprehensive solutions at that time. (Careful reading of MARTIN 1977 and 1980 detects many points on the outline of topics of improvisation; because of the briefness of these papers, however, most points call for elaboration and extension, and in some cases constructive criticism. Even this paper cannot elaborate on all of these issues.)

Also in the early 80s improvisation in traditional music, which should be sufficiently similar to improvisation in dance to create valuable spin-off, received more focused attention. A Symposium on Improvisation in the Performing Arts, held in 1983 at the East-West Center in Honolulu, Hawaii, revealed in Pacific and Asian genres types of improvisation seeming similar to types in European music and dance. Some edited papers from this symposium, including, unfortunately, only one paper on dance, that of Kaeppler, were published in the Yearbook of the ICTM, Vol. 19, 1987. In the same year the first of two sessions of the European Seminar for Ethnomusicology were held, focusing on improvisation in traditional music. These sessions resulted in the 1987 publication *L'improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*. This wave of interest, however, seems to have subsided.

In traditional dance, since 1982 the topic of improvisation has received only scattered attention (such as KAEPLER above and GIURCHESCU 1983, as well as VAN ZILE 1986, HALL 1983 and BLOM 1989). The much smaller number of scholars of traditional dance, coupled with the lower level of development of technical description of dance prevented the rapid assembly and development of this issue compared to traditional music.

The papers by Martin, Giurchescu, Kaeppler etc. all express that improvisation exists, that is a matter of combination of existing motifs rather than the totally individualistic, free improvisation of "modern dance", but none of these papers seems to have gone beyond the basic recognition of the existence of improvisation. All of these papers — including seminal ones by Dr. Martin — have reached a clear barrier which none has penetrated — the barrier of valid description of dance generative grammar. An adequate theory must be able not only to detect structural units but to specify the actual generative process, both structurally and aesthetically. The limited aims of the present paper are to show why this barrier appeared and then how to break it.

3. Additional limitations of this paper

(1) This paper must focus on some core issues of the pure syntax of dance structure; kinetic, lexical and morphological components of generative grammar must await another occasion. Similarly, functional issues of the aesthetics or psychology of improvisation and of meaning conveyed (that is, the semantic and pragmatic correlates to grammar) must also await another occasion. This limitation is not merely practical but theoretically fundamental. To quote Chomsky:

Clearly the description of intrinsic competence provided by the grammar is not to be confused with an account of actual performance, as Saussure emphasized with such lucidity. The actual use of language obviously involves a complex interplay of many factors of the most disparate sort, of which the grammatical processes constitute only one. It seems natural to suppose that the study of actual linguistic performance can be seriously pursued only to the extent that we have a good understanding of the generative grammars that are acquired by the learner and put to use by the speaker or hearer. The classical Saussurian assumption of the logical priority of the study of langue (and, we may add, the generative grammars that describe it) seems quite inescapable. (1970)

One must know what one has before one can discuss why one has it.

(2) In related vein, this paper cannot attempt a comparison of music with dance improvisation, and thus will not draw from the literature of music improvisation; relationships in improvisation between the two will more likely be much closer at the aesthetic rather than the technical level.

(3) The outline of the theoretical and methodological issues of dance structural analysis is long indeed (for example, 37 items in REYNOLDS 1991).

One of these topics is improvisation, but improvisation correlates with most, if not all, of the other topics, yielding an even longer list. A short paper such as this one conspicuously cannot deal with all of these topics. A list of key extensions will close this paper.

(4) Cross-cultural, cross-genre, and historical comparisons. Available literature suggests that processes of improvisation may be similar in culturally unrelated dance cultures and genres, confirming certain biologically determined dance behavioral characteristics. Research so far, however, has been limited to single cultures. Thus, assumptions of universality, which by no means can be automatically rejected, are almost certainly premature; much more comprehensive and detailed study is necessary to validate claims of universality. Relatively culturally distant dance genres, such as American square dance and Javanese dance, offer immediate possibilities for comparison (for example, HOLDEN and LITMAN 1961, and WOODWARD 1975).

(5) In sum, this paper must be limited to some specific extensions of theory required for Hungarian folk dance, mainly crucial extensions to Martin's papers of 1977 and 1980. This paper cannot attempt a review of existing literature on dance structural analysis nor improvisation. A more elaborate synthesis and criticism of the literature of the topic must wait another occasion.

4. The Barrier

Ideally we should begin here by viewing an example dance, either in live or on film/video. The printed page prevents this. The reader, therefore, is asked to imagine a dance. This starts at a particular point in time, runs about 3 minutes, and ends. We can now switch to published notation corresponding to what we might have seen. The first example is from SZENTPÁL, Olga 1958 (highly reduced).

Examining this notation we firstly notice a highly complex form, but with conspicuous repetition of parts. Most importantly, however, we see in the notation, as we expect, that the dance begins, runs its length, and ends — there is no sign of possible variation in structure, no sign of possible choice to the performer. What is written is just what we have seen, either live or on film, running in continuous time.

The complexity of the dance can be clarified by reduction to a structural diagram. To achieve this the first step is identification of units present, most basically dance motifs (those units which have clear identity

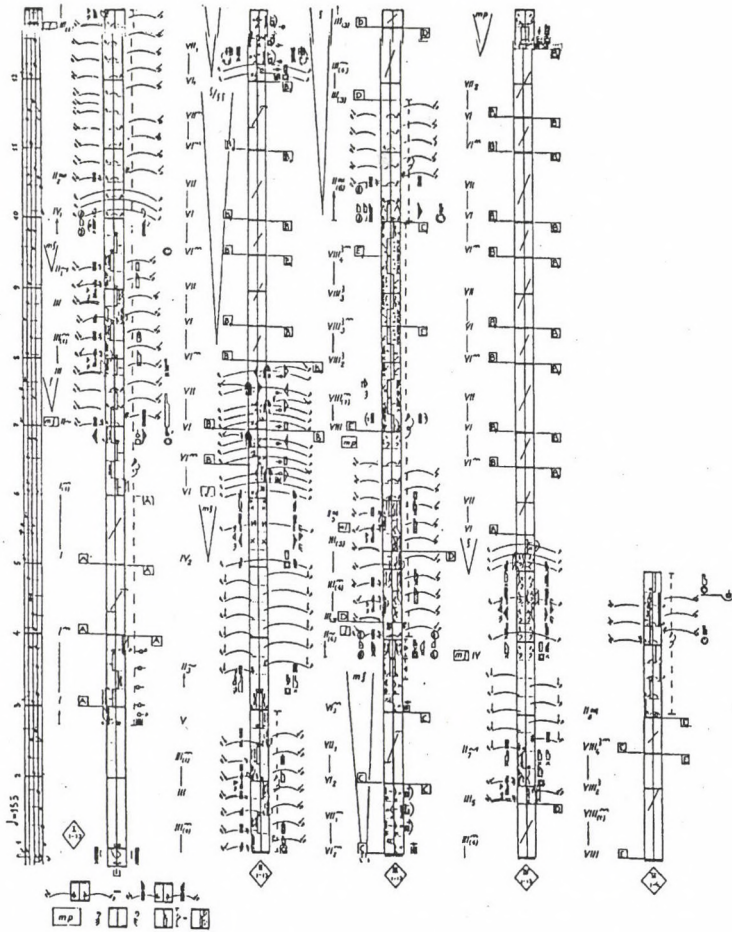


Fig. 1. "Polgári csárdás" (Chardash from Polgár) Part 1,
 men's solo dance. Film number: MTA Ft 272, Dancer: Károly Ágoston (age 54),
 Place of filming: Mezőcsát (Borsod county) Hungary,
 documentators: Lajos Erdős, Judit Mező, Eszter Berkes.
 Transcription by Olga Szentpál. First publication: Szentpál O. 1958

and are repeatable) (for issues of motif identification see MARTIN and PESOVÁR 1963, ICTM Syllabus 1974, SZENTPÁL, Mária 1981). (An adequate theory of dance generative grammar will have radical effect on definition of dance units. We will return in this paper to definition of units after a formulation of generative grammar.) The surface complexity of the whole dance in fact reduces to only 8 motifs, as notated on the diagram provided.

Once the component motifs are isolated then the structure of the dance can then be written much more simply as the sequence of its motifs (line labelled Motive) (only first half of diagram reprinted here).

In this diagram, as in the notation, we see no variation, no choice. We see only the one sequence as actually performed.

Now, it could be that this dance is not improvised, that it is a fixed form dance instead. For two reasons this is doubtful. Firstly, experience with Hungarian folk dance tells us strongly that this dance is improvised. Secondly, in the upper left corner we read "choreography-improvised". Thus, neither experience nor the notation itself fit the dance as presented on paper. We see no improvisation and would have no idea how to produce improvisation from the data given.

Why do we have only this notation? In the lower right we read "dance situation—film recording". Apparently the notation of this dance was carried out in a film archive; and it is likely that the notator/writer had not observed the dance in live performance.

In Martin's seminal article of 1977 we find an even more complex piece of notation (between pages 40 and 41). But again, as with Szentpál, what we have is the exact notation taken down from film, notation of one performance of the dance. No sign of improvisation is available in the notation and we have no idea how to produce new improvised versions. This dance is definitely improvised — this is the topic of the paper.

Both articles go on to identify motifs, motif components, dance sections, rhythmic dynamics, movement dynamics, and overall dance structure (Rhondo form etc.). Neither, however, genuinely touches on the actual grammatical process of improvisation.

Both articles consequently refer to their notated example as "the dance", and indeed in this section we have done the same. The problem is that this is not true. That which we have before us are not "the dances" but single performance of the dances. A barrier has been reached by these papers — limitation solely to description of performance. Whole books of

"dances" have been published, generated solely from films of single performances (for example PESOVÁR and LÁNYI 1975).

5. What is Improvisation? Where Can We Derive the Theory We Need?

The term improvisation implies great freedom of choice, and, as noted, early observers of Hungarian folk dance described dances as totally chaotic. Careful study, however reveals that this chaos is actually distinctly structured. Improvisation in Hungarian dance is primarily a matter of selection of motifs then their assembly into more complex units. (This point seems to be agreed by the several writers on dance improvisation.) Motifs are relatively stable, recognizable, and repeatable units of dance movement (seemingly analogous to words of language). Motifs are then combined into larger, more complex structures (seemingly analogous to grammatical sentences of language). Such improvisation is by no means totally free: the number of motifs belonging to one dance is clearly limited, and the number of allowable grammatical structures is also limited.

Additional types of improvisation, such as personal modification within motifs (morphological) and addition of motifs from outside an established set (lexical), are of a different order than the syntactic improvisation of focus in this paper. These changes, contribute significantly to dance evolution. These changes can be detected, however, only through comparative and longitudinal studies. In this paper we will limit ourselves to syntactic improvisation.

Now, in any one performance of a dance (live or on film/video) by no means will all of the possible motifs be used, and further, not all of the possible combinations of motifs will be included. (This point is made by Martin in both papers on improvisation.) In viewing a single performance one simply has not seen the whole dance. Each performance may be quite different from any other.

Since film records only the single performance it clearly cannot show the whole dance, and notation — if done from film — will show the identical limitation. Thus, we must recognize that the Szentpál and Martin examples show only one performance, neither shows the whole dance in question. While film can record more details than we can remember from live performance, it obviously cannot record that which was not done. We are forced to recognize that a single film cannot record the true, underlying structure of improvised dances.

We can rephrase this problem theoretically: the concept of "a dance" must be separated from single performances of "the dance". To avoid the ambiguity of the term "performance" the term "instance" is proposed. An instance shows only the surface structure of a dance — the real and complete dance itself exists only in a structure underlying all instances.

To validate a dance based theory of dance improvisation we can most readily borrow from three bodies of theory: aesthetics, linguistics, and mathematical theory of games.

(a) Western aesthetics — work versus performances

The distinction between work and its performances has long been an issue in western aesthetics, with primary focus on music. For dance this distinction received clear formulation by Goodman 1968. Issue with Goodman was taken up by Armelagos and Sirridge 1971, and further considerations were added by Van Zile 1985. While the issues raised in these writings might be extendable to include improvisation in traditional dance, these publications focus exclusively on western composed elite forms (ballet/modern), and the central issue has been the distinction between original intention in the mind of a choreographer and perhaps recorded in a score, and personal deviations/additions unavoidable or even desirable when performed by persons other than the choreographer. In traditional dance of the type focused on in this paper the distinction between choreographer and performer does not exist, and no printed score is in question. Thus the central problems of western elite genres are absent from our concerns. Nevertheless, the central concept of the distinction between some deeply lying original concept of "a dance" work and the various possibilities of performing that work is parallel to the concept sought in this paper.

While further comparison with the concepts of western aesthetics could prove useful in validating and extending the general concepts of this paper, this theory is not adequate to deal with the technical details of improvisation detected in Hungarian folk dance. For more specific theory we must look further.

(b) The linguistic analogy — step one: descriptive versus generative grammar

Comparison of language with other components of culture has been a well established approach in anthropology/ethnology for some time, going back

to Durkheim and Levi-Strauss, and drawing on classical linguistics such as Saussure, Whorf and Sapir. In European dance research use of linguistic concepts has been implicit in Hungarian work, and has been expressed explicitly by GIURCHESCU (1973) and WILLIAMS (1976). Outside Europe, Kaepler has been the most cogent exponent of the analogy between language and dance (KAEPLER 1972, 1978, 1986).

The type of dance improvisation on which we focus seems analogous to the creative assembly of sentences in language. Language provides a set number of words and a set number of rules for their assembly. Both are provided by the community of speakers, and radical individual changes to either words or grammar risk breakdown of communication. Because of this similarity the central models for the theory we need seem immediately derivable from linguistics.

Nevertheless, language and dance are quite different forms of human behavior, and the analogy between them must be regarded critically. We can expect reliable analogy on at the most general level. Even an essay of dis-analogies, however, is beyond the scope of this paper and must wait another occasion. Briefly outlined, major differences between dance and language are:

(1) Language is monophonic and thus does not require theories comparable to counterpoint and harmony in music; dance is polykinetic, and thus will require theories corresponding to counterpoint and harmony.

(2) Language is relatively discontinuous, and determination of words is relatively straightforward; dance is continuous, and determination of units is quite problematic.

(3) Language is mono-perceptual (hearing only); dance is poly-perceptual, involving seven separate sensory systems.

(4) Language functions primarily for communication external to the human body; dance has primarily an experiential, internal function.

(5) Most importantly, language is a system of abstract representation; speech sounds are highly arbitrary signs standing for external objects — dance is non-representational; dance movements are not abstract signs which stand for something else. Thus cogent argument can be made that dance is neither semiotic nor symbolic. (Additional examples of breakdown of the linguistic analogy will be given in section 9.)

This very brief outline of main points should be sufficient to indicate the range of problems to be encountered when applying language analogies to dance. Of course, even though we may find a great majority of points of dis-analogy between language and dance, the continued testing of

linguistic theories against dance facts should prove useful, at least negatively. To quote Chomsky:

By pushing a precise but inadequate formulation to an unacceptable conclusion, we can often expose the exact source of this inadequacy and, consequently, gain a deeper understanding of the ... data. More positively, a formalized theory may automatically provide solutions for many problems other than those for which it was explicitly designed. Obscure and intuition-bound notions can neither lead to absurd conclusions nor provide new and correct ones, and hence they fail to be useful in two important respects. (1957)

Tests of dance theory against Chomsky's own theory will be the most demanding and, hence, likely the most productive.

As with western aesthetics above, linguistic theory also quickly becomes less and less applicable as we begin a technical description of dance behavior; large-scale theories, however, remain more useful analogies for dance. In this direction, one theory which has stimulated a majority of research and debate in linguistics of recent decades is the distinction carried out in detail by Chomsky and company, the distinction between descriptive and generative grammar. Chomsky acknowledges his debt, however, to Saussure, who posed the same theoretical point in his classic distinction between language (langue) and speech (parole). When observing and recording language one is recording speech behavior; the model from which that behavior is derived, however, is purely mental, the concepts of language which speakers carry as rules.

Collecting sentences and analyzing their structure produces a description of behavior; the really interesting task, however, is the determination of the grammatical rules which prescribe production of possible sentences. For this grammar Chomsky chose the term "generative" grammar. This is exactly the point of distinction revealed by our first examples above: a film of dance, or notation from film, produces only a superficial description of one instance equivalent to the diagramming of individual sentences. The task demanded by dance improvisation is the determination and description of the dance itself — the model from which improvised instances can be generated. We wish to understand the "language" being used, not merely record individual "speech" acts.

This distinction, however, is by no means original to linguistics — all forms of behavior consist of both an observably physical component and a non-observable mental component. This distinction has been the core of both theoretical and methodological debates in psychology since its declara-

tion of independence from physiology. The same distinction has been explored thoroughly in the area of philosophy called "action theory" (GOLDMAN 1970). Both fields have taken the issue to levels of sophistication equal to if not beyond that of linguistics, and far beyond that of anthropology.

Going beyond broad theoretical similarities, coming down to technical details, the analogy between language and dance lands in a rat's nest of complications and contradiction. There is no room in this paper even to start to sort out these differences. Fortunately a third body of theory is more immediately applicable to dance, starting already at a more detailed level.

(c) Mathematical Theory of Games

One theoretical area which seems most immediately applicable to dance already at a detailed level is mathematical game theory — dance grammar may prove more akin to poker than to poetry. (The general cultural concept of dance as a form of play was crystalized by Huitzinga in 1944; this general concept, however, lies far from the mathematical theory of games.)

Since the mathematical theory of games evolved totally independently from linguistics, the correlation between linguistic theory and game theory will provide comfortable sense of validity for our analysis of dance improvisation. A concise outline is provided in Von Neumann and Morgenstern (1944), p. 49; one should think here of games such as chess, poker, or Monopoly:

First, one must distinguish between the abstract concept of a game, and the individual plays of that game. The game is simply the totality of the rules which describe it. Every particular instance at which the game is played — in a particular way — from beginning to end, is a play.

Second, the corresponding distinction should be made for the moves, which are the component elements of the game. A move is the occasion of choice between various alternatives, to be made either by one of the players, or by some device subject to chance, under conditions precisely prescribed by the rules of the game. The move is nothing but this abstract "occasion", with the attendant details of description — i.e. a component of the game. The specific alternative chosen in a concrete instance — i.e. in a concrete play — is the choice. Thus the moves are related to the choices in the same way as the game is to the play. The game consists of a sequence of moves, and the play of a sequence of choices.

Finally, the rules of the game should not be confused with the strategies of the players. Exact definitions will be given subsequently, but the distinction which we stress must be clear from the start. Each player selects his strategy — i.e. the general principles governing his choices — freely. While any particular strategy may be

good or bad — provided that these concepts can be interpreted in an exact sense — it is within the player's discretion to use or to reject it. The rules of the game, however, are absolute commands. If they are ever infringed, then the whole transaction by definition ceases to be the game described by those rules. In many cases it is even physically impossible to violate them.

This description fits improvised folk dances very closely; the terms, however, are not so practical for dance. The following is a proposed revision:

(1) One must distinguish between the abstract concept of a dance and individual instances of a dance.

(The terms "work" and "performance" could be used; the term "work", however, implies the fixed forms of composition, and "performance" is ambiguous. The term a dance, given ordinary usage, also remains dangerously ambiguous, and a more precise distinction of terms would be useful. The term "model" would imply a single fixed form, which is incorrect.)

A dance is the totality of rules which prescribe possible instances. Each time a dance is enacted — in one particular way — from beginning to end, is an instance.

A dance, or a dance work, is a totally abstract concept. One cannot see or perform a dance, a dance exists only in the cognition of dancing people. Only instances are seen or performed. Dances cannot exist in real time.

(2) Choice points are the determining factors of dance structure. Choice points are the rules of choice available in a dance for various alternative assemblies of dance units. "A choice" is a specific alternative chosen in the performance of an instance.

A dance consists of a series of choice points; an instance consists of a series of choices.

Presence of improvisation, that is of choice points, means that valid dance description must be non-linear. Description solely as linear linking must be invalid.

(3) The rules of a dance are the total of possible units and modes of assembly belonging to a dance, specified within set temporal and human sample sizes. Rules of a dance evolve in time.

Strategies are the attitudes towards choices displayed by individual dancers over one or many instances; strategies also evolve in time. Strategies add the statistical level of probability to rule determined possibilities.

Strategies are not totally free, but are determined by interaction of dance structure with psychological attitudes of the dancer. Strategies, thus, provide key insight into dance creativity and aesthetics.

We can now tabulate various approaches to our topic as follows:

a dance (a work)	an instance (a performance)
series of choice points (syntax)	series of choices (pragmatics)
determined by rules (possibilities)	determined by strategies (probabilities)
which determine sub-structures (runs, sections, etc.)	which potentially reveal sub-structures
prescribed by generative grammar (deep structure)	described by descriptive grammar (surface structure)
analogous to langue mental	analogous to parole physical

(This table integrates central theory of Goodman, Newmann and Morgenstern, Chomsky and Saussure, as well as some derivations therefrom.)

(d) The Concept of a "Run"

The above theory is general to all types of games. Specific games, however, will include additional rules. One rule common in board games will have immediate application to improvised dance: the rule of starting over at a set place (example, passing GO in Monopoly). Linguistics has no comparable concept (one further example of absent parallelism between language and dance). In improvised dances this rule appears as cyclic choice points with set opening motifs. Such cycles clearly stand out in motif tables of instances. For example, in Martin 1977, p. 51 we see 12 repetitions, each starting with motif 15 (with one exception). Szentpál 1981 also shows 12 repetitions (Fig. 3).

Martin in 1977 labels these units as "sections". This word choice, however, seems problematic. Strictly, sections should be distinctly different divisions of a larger whole; in our example improvised dances, however, we have the same unit, repeated with variation, restarting with a set opening motif. In Martin 1980 and later unpublished writings he adopted the Transylvanian usage "pont" or "point" for repetitive units common in traditional dance. The concept of "pont", however, is uniquely tied to the music

A KALLÓ

1	5	3	3	3	3	2	4	3	2	2	3	3	2	5	3	3	4	3	2	2	2	3	2	3	3	3	2	4	3	4	4	4	2	4	3	3			
m	n	b	e	d	a	e	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d
I	K	-	-	-	K	-	-	-	G	Z	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
II	K	-	-	-	K	-	-	-	G	Z	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
III	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
IV	K	-	-	-	K	-	-	-	G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
V	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
VI	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
VII	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
VIII	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
IX	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
X	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
XI	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
XII	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
XIII	K	-	-	-	K	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

Fig. 3. Analysis of motives in Ferenc Kalló's "Legényes" (Lads' Dance) by Mária Szentpál (Szentpál M. 1981).

The Legényes was the focus of Martin's paper of 1977

and dance structures of Transylvanian men's solo dances and seems not immediately transferrable to other dance types. In this paper the term "run" is proposed for this type of repetition which is a re-start from the beginning of the structural model. Each instance will then consist of a number of runs, and each run is a variation on the underlying dance structure. The dance can consist of a number of sections (which will be defined below and illustrated in a subsequent example).

From the above theory we can now see that dance units can only be defined within the valid generative structure of single dances. Units cannot be defined in any way solely by their movement content, rather by evidence of structural choice points. Given this principle we derive the following definitions of units:

(1) A "motif" is the minimal unit which cannot be subdivided within "a dance"; once a motif is begun it must be completed without choice (i.e. without internal variation). "Variant" motifs can be substituted in whole for their base motifs, in which case they must have the same length and the same entry/exit structure as their base motif. Many motifs may be more or less related without being true variant motifs.

(2) A "section" is a group of motifs with internal generative structure (internal choice) but which can only be entered or exited as a whole.

(3) A "run" is a re-start of content from the beginning of the structurally defined initial motif.

Corollary: dance motifs, as well as other units, can have definition only within the structure of single "dances". Identical movement sequences may not have different unit definition in different "dances". In other words, motifs are in fact not analogous to words, and because of this basic

difference between dance and language we must logically conclude that catalogs of motifs, theoretically parallel to work dictionaries, cannot be constructed. Dance has no standard "vocabulary" common to many expressions.

6. Why has dance been halted by the barrier of generative grammar? And what methods are needed for penetrating that barrier (i.e. for achieving adequately valid data of the process of improvisation)?

As seen in our first examples above, an immediate reason for being stopped at the level of descriptive grammar and failing to progress into generative grammar is the tendency to rely on film as a recording technique. Since film can only record instances, its use limits us to surface description only -- we must conclude that sole reliance on film as the data medium of dance necessarily produces incomplete, hence, invalid description. (This should not be taken to imply that film should be abandoned as technique, only that qualifying methods must be added to film data. In addition to obscuring improvisation, film is also limited in a number of other ways as a medium of recording dance; see REYNOLDS 1990.) This reliance on film may well be due to following too faithfully the model of ethnomusicology, which tends strongly to use sound recordings as primary data (Martin's work was strongly influenced by musicological methods). This method in music, of course, will be equally faulty in detecting improvisation.

Even so, Martin and others were highly experienced field workers and by no means limited themselves to film alone, which means that the barrier must also be genuinely theoretical. Only by formulating and carrying out a valid theory of generative grammar of dance will we be forced to develop methods adequate to pass through the barrier.

Going beyond film, and comparing dance with linguistics, we must also recognize that no amount of mere observation or field work examining only surface structures (that is filming, notating, describing performance) can assure valid and complete data, just as no collection of sentences, no matter how large, can guarantee a complete data on grammar of a language. While large collections of surface structures (runs or instances) would reveal more than single recordings of runs or instances, and while statistical reliability is theoretically achievable, this procedure remains highly impractical. More direct and efficient methods will be necessary.

One distinction which seems appropriate to the issue of detecting adequate data for improvisation is the etic-emic issue. The discussion of this distinction in anthropology, however, is long and unresolved (see HEADLAND 1991), and this paper cannot attempt even basic review of this issue. From another point of view, however, since the true nature of "a dance" can exist only as a mental model or structure in the mind of the dancer, necessary data obviously can be detected only by applying techniques which reveal that model. In this sense, the most appropriate methods will be those of psychology, methods which seek to relate behavior to mind. It is not enough merely to observe behavior but to elicit mental data by psychological means. In simple term this means questioning. With dance this will not be limited to verbal questioning but will include movement questioning, that is, eliciting limits of acceptable structure by demonstrating these limits. (This technique has been used but not incorporated into theory in European publications to date, and seems to be the procedure of ethnoscience adopted by Kaepler in her early research (1972). Her usage, however, was determination of the allowable limits of performance for dance units, and did not at that time extend to elicitation of grammatical structures.)

While film can serve as adjunct to dance research we must guard against its limitations, and the only fully adequate technique is to learn the structure and improvisation rules oneself. This can be either via participatory performance or movement questioning techniques.

Such procedure will require a certain minimum time for achievement of fully valid data, and this time is definitely longer than the real time of performance.

It may be argued that just to achieve description of one dance the suggested procedure requires a great deal of work. Nevertheless, our description must not distort reality; the object to be described itself dictates the amount of labor required to achieve that description. To this point Martin had a motto which he thought should be the motto of our field, a quotation from Daniel Berzsenyi:

"No craft can reveal its secret laws and arrange them, self-imposed are its rules, self-limited by its zeal." (Quoted in MARTIN 1980.)

This quotation is essentially a restatement of one of the two key criteria of all scientific work, the criterion of validity. This means that the objects we study necessarily determine our description, as well as the methods we must use to achieve that description. By extension this determines how hard we must work to achieve adequacy. We must not let our techni-

ques, personal limitations, or convenience set the limits of our work. If we do we are imposing ourselves on our material. We must supply that labor to make our descriptions as correct to reality as possible.

7. Once valid data is achieved, how can that data be displayed in practical form?

We have now seen that film can record only instances or individual performances, and cannot fully capture "a dance" itself; and we have seen what methods must be used to acquire full data of "a dance". Once we acquired this data we then must ask how we can display it in clear and usable form.

A special film might be constructed showing each individual motif and all possible ways of combining such motifs. Such filming, however, would be long, complicated and decidedly problematic for source persons. More seriously, since film remains linear in time it is conspicuously inadequate in showing genuine grammatical structure, which is necessarily non-linear. The previous example notations, which were taken down from film, display the problem of running in strict linear order; they can not show possible combinatorial variation. (See REYNOLDS 1990 for further effects of this liberality.)

For comparison, the study and display of language grammar is not carried out using recorded speech, instead, a special form of written notation is used. For dance grammar we will need to develop notation which corresponds in function to grammatical notation of language grammar. Having agreed at the very beginning that dance improvisation consists of limited collections of motifs which are combined by a limited set of rules, our notation task begins with layout of motifs. We will then need graphics which show possible lines of connection of motifs. Figure 4 is the original piece of notation which challenged the author to develop notation for improvised dances. (This example was chosen because it reveals a wide range of improvisational, structural characteristics. Many other dances are simpler, and extended comparison among dance may reveal principles in addition to those detected with this example.

Figures 4a-b simply shows main motifs of the dance, plus possible simple internal variations. No structural choice points are given. Figure 4c, however, shows a more complex part of the dance, and here in addition to

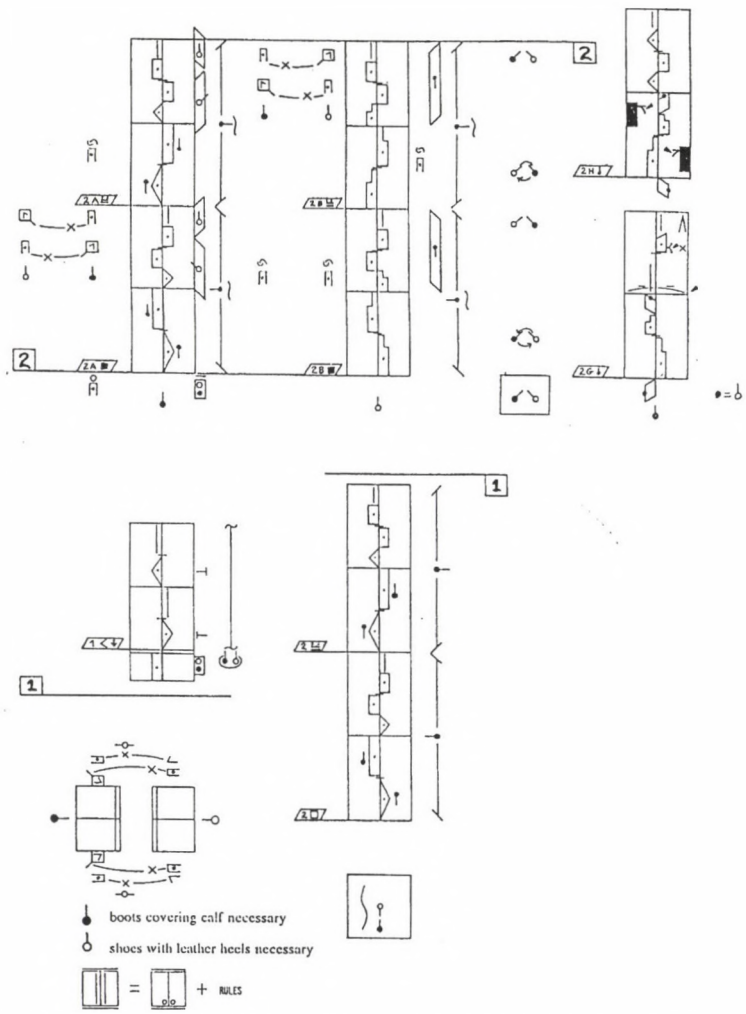


Fig. 4a. Motives of Mezőségi lassú csárdás (Slow Chardash from Mezőség).
 Dancer: Sándor Imár, place of documentation: Sárospatak, Hungary,
 notation: William C. Reynolds

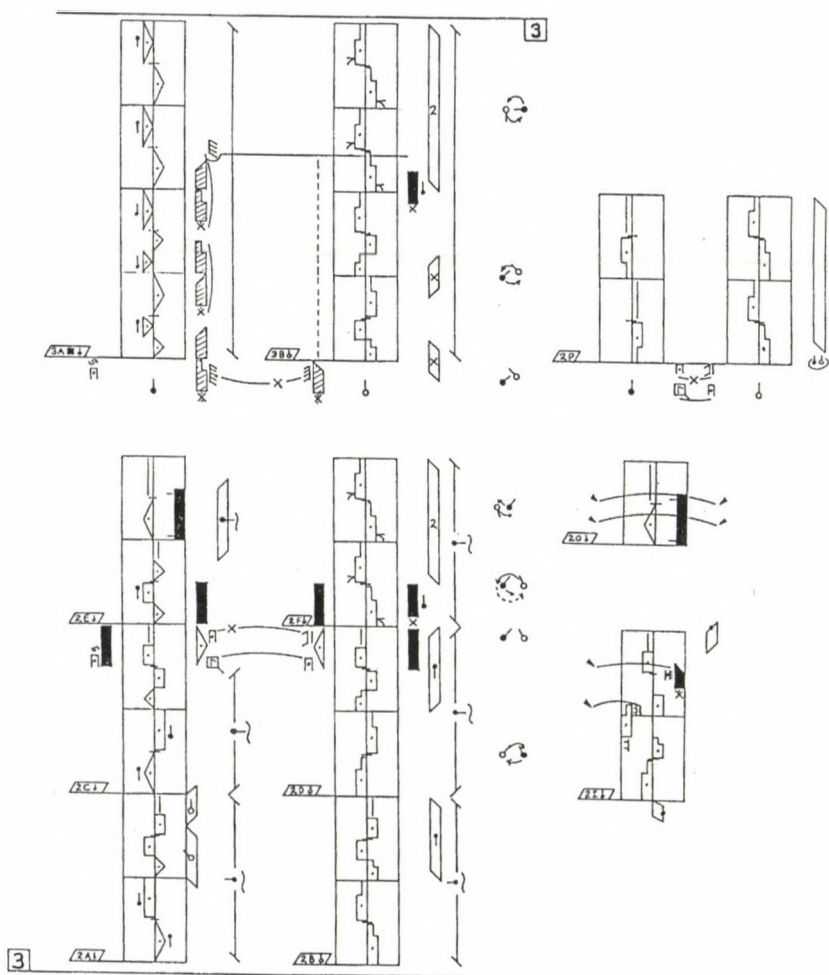


Fig. 4b. The same as Fig. 4a

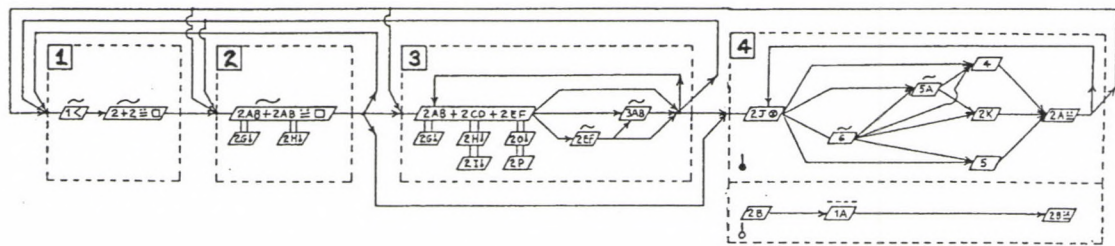


Fig. 4d. Structural analysis of the dance Fig. 4a-b

laying out motifs arrows are used to show possible paths of choice. This section of the dance includes 7 motifs — but these motifs can be combined in 14 different ways, yielding 14 possible versions of this section.

For simplicity in showing structure, motifs can be noted by their code number, then displayed with possible lines of choice, as in Figure 4d. This diagram shows the whole improvisational structure of this dance. We have escaped the time linearity of film, of real time performance, and have captured the cognitive map, the generative grammar, which determines all instances of "a dance".

This diagram is non linear, firstly, because it must show simultaneously possible choices. These can be either internal variation (as with motifs 2G, 2H, etc.) or structural choice of motifs (for example, following motif 2J one may choose among the four motifs 4, 5a, 6, 5). The sections of the dance, which are likely only vaguely visible in live performance, appear as larger scale choice lines (for example, at the end of section 2 one may go to section 4, back to section one, or skip section 3 and go on to section 4). The sections themselves appear as units which cannot be interrupted by external choices (that is, once one has entered a section one must complete that section before choosing or returning to another section).

We must conclude that linear diagram, notation included, can show improvisation. Linear diagrams can only be descriptive of the surface grammar of instances.

Such a diagram, as with language generative grammar, so far only states what is possible, what may be done. This is the pure syntax of the dance. The next level will add more information specifying which structures are genuine, acceptable, aesthetically superior, that is which combinations are probable. This takes us into the semantics and pragmatics (or psychology) of dance improvisation. Just as one can construct grammatical sentences which are meaningless (e.g. Furious carrots run greenly). One can construct grammatical, but unacceptable runs of a dance.

At this point, however, we have achieved the limited goal set at the beginning of this paper — practical description of the syntax of improvised dances. Additional layers can only be listed as future extensions below.

8. Extensions 1: Sample Size — Three Dimensions

Any study of human behavior requires careful specification of sample size. The basic definition (1) is the range of individuals included; which

ranges from the study of single individuals (autolect), to groups (dialects), to whole cultures, to cross cultural study. (2) Sample size also has a temporal dimension, departing from momentary, contemporary study into either longitudinal or historical studies. Both autolect and dialect change in time. (3) For the performing arts a third dimension must be included, that of the range of coverage within one performance genre, ranging from study of single dances, through dance types, up to whole repertoires.

Any study of improvisation must be carefully placed on these three dimensions. The most basic level will be the study of a single dancer, with a single dance, within a most limited time span. The theory and method of improvisation required at this level must be thoroughly clear before progress to more complex levels can be carried out. Keeping sample size clearly in mind will greatly reduce confusion with the issue of improvisation.

We have seen that valid description of even a single dance requires statistical methods and description. Progressing to the higher level complexity of expanded sample sizes will require even more statistical treatment than required by individual dances.

9. Extensions 2

Adequate description and prescription of dance improvisation is not only required by the scientific criterion of validity but is the necessary starting point on the path of a number of fascinating topics, parallel to the stimulative role of generative grammar in linguistics. The following is an outline of some principle directions of extension for this paper. Most of these directions, however, have no linguistic parallel and must be developed theoretically and methodologically specifically for dance.

(1) Frequencies of units and choice points. Filling out of structural possibilities with probabilities. Statistics step two.

(2) Functions of units and choice points. (For examples see REYNOLDS 1989.) Leads into the natural aesthetics of dance creation. While this topic is analogous to parts of speech in linguistics, the functions of dance units clearly depart radically from language units.

(3) Motif morphology and aesthetics of internal variation.

(4) Aesthetics of run and instance structures.

(5) Individual differences in improvisation strategies.

(6) Improvisation as a key to dance evolution/history

- (a) mutation versus diffusion,
- (b) individual and communal evolution and their interaction.

(7) Dance creativity and natural aesthetics. Dances not as fixed products but as processes of individual creativity. Inevitable radical differences between anthropological and psychological approaches to dance. Necessity of dealing with individuals rather than vague concepts such as "culture".

(8) Recovery of improvisation from existing filmed or notated dance instances.

(9) Apologies to film and specification of its qualified uses (WCR 1990).

(10) Dancer and audience interaction in improvisation.

(11) Reasons for suppression of improvisation.

The author hopes that the few basic ideas included in this paper may prove a stimulus for future discussions among the group of scholars in dance ethnology, hopefully all working under the influence of the spirit of György Martin.

Literature

- ARMELAGOS, Adina - SIRRIDGE, Mary 1971: The identity crisis in dance. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, pp. 129-139.
- BLOM, Jan-Petter 1989: Structure and meaning in a Norwegian couple dance. In: *Proceedings of the 16th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Budapest: in Print.
- Chomsky, Noam (1957) 1963: *Syntactic Structures*. 'S-Gravenhage: Mouton.
- CHOMSKY, Noam 1970: Current issues. In: *Linguistic Theory*. The Hague: Mouton.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1916) 1949: *Cours de Linguistique Générale*. 4th ed. Paris: C. Gally and A. Sechahaye.
- GIURCHESCU, Anca 1968: Aspecte ale fenomenului de improvizație în dansul popular românesc. In: *Revista de Ethnografie și Folclor*, Tom. 13, no. 3, pp. 229-234.
- GIURCHESCU, Anca 1973: La danse comme objet sémiotique. In: *Yearbook of the IFMC*, vol. 5, pp. 175-178.
- GIURCHESCU, Anca 1983: The process of improvisation in folk dance. In: *Dance Studies*, Vol. 7, pp. 21-56.
- GOLDMAN, Alvin 1970: *A Theory of Human Action*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press.
- GOODMAN, Nelson 1968: *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- HALL, Frank 1983: Improvisation and fixed composition in clogging. In: *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, Vol. 3, No. 4, pp. 200-217.
- HOLDEN, R. - LITMAN, L. 1961: *Instant Hash*. Cleveland, Ohio: Litman.

- HEADLAND, Thomas - PIKE, K. - HARRIS, M. 1991: *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park: Sage Publications.
- HORROCKS, Geoffrey 1987: *Generative Grammar*. London: Longman
- ICTM Study Group on Ethnochoreology 1974: Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance. In: *Yearbook of the IFMC*, Vol. 6, pp. 115-135.
- KAEPLER, A. 1972: Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. In: *Ethnomusicology*, Vol. 16/2, pp. 173-217.
- KAEPLER, A. 1986: Cultural analysis, linguistic analogies, and the study of dance in anthropological perspective. In: *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllister*. Detroit: Monographs in Musicology, No. 9.
- KAEPLER, A. 1987: Spontaneous choreography: Improvisation in Polynesian dance. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 19, pp. 13-22.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva 1973: *Grundlagen für die Formanalyse der Volkstänze*. MS. Available from ICTM Sub-study Group on Dance Structural Analysis.
- LORTAT-JACOB, Bernard (ed.) 1987: *L'improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*. Paris: SELAF. Series *Ethnomusicologie*, No. 4.
- MARTIN, György 1977: Struktur eines improvisativen Männertanzes. In: *Studia Musicologica*, Vol. 19, pp. 39-62. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MARTIN, György 1980: Improvisation and regulation in Hungarian folk dances. In: *Acta Ethnographica*, Vol. 29, pp. 391-425. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MARTIN, G. - PESOVÁR, E. 1961: A structural analysis of the Hungarian folk dance. In: *Acta Ethnographica*, Vol. 10, pp. 1-40. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MARTIN, G. - PESOVÁR, E. 1963: Determination of motive types in dance folklore. In: *Acta Ethnographica*, Vol. 12, pp. 295-331. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- PESOVÁR, Ernő 1972: *A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Chrestomathy.
- PESOVÁR, Ernő 1980: The structural characteristics features of the Hungarian recruiting dance. In: *Acta Ethnographica*, Vol. 29, pp. 75-89. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- PESOVÁR, E. - LÁNYI, A. 1975: *A magyar nép táncművészete: Néptánciskola*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- RÉTHEI PRIKKEK, Marián 1924: *A magyarság táncai*. Budapest:
- REYNOLDS, William 1989: Notation requirement for dances with improvised structure. In: *Proceedings of the 16th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, Toronto, 31 July-11 August.
- REYNOLDS, William 1990: Film versus notation for dance: basic perceptual and epistemological differences. In: *Proceedings of the Fifth Hong Kong International Dance Conference and Second International Congress on Movement Notation*, Hong Kong, 15-28 July, pp. 151-164. Hong Kong: Hong Kong Academy for Performing Arts.
- REYNOLDS, William 1991: *Dance Structural Analysis - Introduction and Conclusions to the Roundtable*. Budapest, 1990. Denmark: ICTM Sub-study Group on Dance Structural Analysis.
- SZENTPÁL, Mária 1981: A magyar néptánc elemzés néhány problémája (Some problems of Hungarian folk dance analysis). In: *Tánc tudományi Tanulmányok, 1980-1981*, pp. 159-231. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége.
- SZENTPÁL, Olga 1958: Versuch einer Formanalyse der Ungarischen Volkstänze. In: *Acta Ethnographica*, 7, pp. 257-336. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- VAN ZILE 1985: What is the dance? Implications for dance notation. In: *Dance Research Journal* 17/2 and 18/1, pp. 41-47.

- VON NEUMANN, J. - MORGENSTERN, O. 1944: *Theory of Games and Economic Behaviour*. New York: John Wiley and Sons.
- WILLIAMS, Drid 1976: Deep structures of the dance, 1. Constituent syntagmatic analysis. In: *Journal of Human Movement Studies*, Vol. 2, pp. 123-144.
- WILLIAMS, Drid 1976: Deep structures of the dance, 2. The conceptual space of the dance. In: *Journal of Human Movement Studies*, Vol. 3, pp. 155-181.
- WOODARD, Stephanie 1975: Evidence for a grammatical structure in Javanese dance: examination of passage from Golek Lambanghsari. In: *CORD Dance Research Journal*.

THE DANCE SYMBOL AS A MEANS OF COMMUNICATION

Anca GIURCHESCU

Kornblomsvej 8. Ith., 2300 Copenhagen S DK

I feel honoured, and I am deeply thankful for being invited to attend this Memorial Symposium. For me, György Martin was not only the prototype of an exceptional scientist, but also a person, a friend of a very special and rare quality: a great and strong personality, doubled by generosity and sensitivity. For admiring the scientist, and loving the man, I am here, to share with you, in his memory, some ideas on dance, conceived as a complex phenomenon, where anthropological, ethno-choreological, and aesthetic-analytical perspectives are integrated.

The Nature of the Dance Symbol

Dancing is a creative process by which the dancer changes the common concepts of time, space and energy. Dance has an ecstatic function which takes the dancer "out of himself", removes him from everyday life, and transfers him to a virtual world. The dancer becomes a very sensitive medium, able to express and transmit feelings, experiences, ideas which, at a deep level of significance, are not verbally translatable.

Dance exists only in performance situations and thus, the dancer, seen as a psychosomatic entity, is the "soul and body" of dance.¹ He is the dancer (BLACKING 1984). The simple fact that dance is not reducible to any other form of human activity reveals its significance and justifies its existence. Therefore dance has always been an important symbolic instrument in ritual and ceremonial contexts, in art events, in human contacts and in communication.²

Dance as Means of Communication

Humans are not only "homo faber", but also "homo communicans". People dance, both to express themselves, and to come in contact with fellow people, and with the surrounding world.

Thus, in any dance process two communicative circuits develop simultaneously: 1. a short internal circuit, and 2. a long external circuit (GIURCHESCU 1973: 178).

1. The internal communicational circuit relates the dancer to himself. In other terms, the dancer both sends and receives the transmitted message. The content of the dance performance is the physical, emotional and mental perception of the body rhythm, as experienced by the dancer himself. I have named this psychosomatic state (which is difficult to express with words) the "state of dancing". (Expressions such as to fly, to whirl, to float, to be "taken by the dance", etc., have been used to describe the "state of dancing".) The quality and emotional intensity of this "state" convey in turn, expressiveness and intensify the communicative power of the dance movements.

2. The external, communicational circuit, having as starting point the same dancer, affects an indefinite number of co-dancers, musicians, and the audience. The internal and external communication circuits cannot in fact be segregated. They may be conceived as a network of transmitted and received inputs via different channels, such as audio-visual, kinesthetic, emotional, conceptual, which make up altogether, a unitary and unique dance process. A univocal relationship exists between the emotional intensity of a dance experience and the expressive power of the dance performance. For example, if technical skill alone replaces the emotional involvement (as in some staged performances), the internal circuit is cut off, and communication is established only along the external circuit between dancers and spectators. The lack of personal commitment and emotional excitement results in "empty" stereotypes.

In this intricate communicative relationship each participant (dancer and spectator) acts simultaneously as an individual (with his psychosomatic particularities) and as a member of a social group. Thus, dance is both biologically and culturally determined. Out of this relationship a range of basic oppositions arise, such as: individualization vs. socialization, improvisation vs. homogenization, creation vs. reproduction, ability vs. competence, pattern (type) vs. variant.

Depending on the given social context, dancing may function as a means of communication between people (1), between people and the natural environment (2), and between the world of humans and a supernatural, mythical world (3).

(1) On the social level, dancing mediates interaction between individuals, between individual and group, and between groups structured according to criteria such as age, gender, marital status, ethnicity, religion, profession, etc.

(2) In relation to the physical environment, dancing is used as a symbolic "instrument" to induce a desired effect. For example, in Romania, children "stamped the heat out of earth" to hasten the coming of spring; high jumps were meant to enhance the growth of hemp; and in early spring, the vineyards were fertilized by men dancing and rolling on the ground. The surrounding space is shaped and structured via geometrical dance forms, which carry symbolic meanings as for example, the circle.

(3) In ritual contexts, the dance symbol mediates the relationship with the ancestors, with the dead members of the family, with mythical beings (as, for example, the spirits of nature), with demons and with God, in order to invoke their protection, and beneficent powers. Conversely, the function of dance may also be to exorcise evil spirits.

The world of dance may be divided into three main categories with reference to the type of communication. These are not clear cut however, and may exist side by side:

— The participatory type, where performers and audience are not formally segregated, as is the case in social dance events, where virtually everybody can join the dancing.

— The representational type, characterized by a clear distinction between performers and spectators. Normally their roles are not interchangeable, as for example, in art dance and staged folk dances.

— The esoteric type, where communication takes place in a ritual context, between real performers and postulated, invisible receivers of a secret message. (A typical example is the healing ritual Căluș of Southern Romania.)

The Structure of the Dance Symbol

In the process of communication, dance never functions in isolation. The dance symbol is multi-dimensional. It incorporates several extra-choreographic elements, such as: facial expression, pantomime, music, verbal utterances, texts/poetry, props, costumes, scenography, proxemics, rules of behavior, etc. which interact, thereby producing a meaningful and unique message. Each of these constituents can, for theoretical and analytical purposes, be studied as autonomous means of human expression.

The hierarchy of the importance of the component elements is changeable. Consequently, dance is not always of primary importance. In a given context, it may function only to support those expressive elements which are the principal carrier of meaning (for example masks, texts, songs, gestures, etc.).

To summarize: dance has a polysemic character which arises at the point where, in its very "texture", choreographic features are combined with other expressive elements, and where dancing, as part of a cultural system, is related to other cultural activities.

A central focus of inquiry is the significant unit of dance. Depending upon circumstances and type of communication, this unit can be a well defined dance (as the Bride's dance in a wedding context), a fragment of a dance only, or the activity of dancing in general, as opposed to musical or theatrical activities. For example, communal dancing often opens or closes, via group consent, a ritual or ceremonial act. The symbolic significance of dance can also reside in certain movement, gestures, or in the factors of dance such as: rhythm, formation, direction in space, intensity, etc. As for example:

- Pirouettes under a person's hand signify "taking into possession" or protection (in Rumania and France).
- Circling an object or a person has rich significance, such as invocation, protection, transfer of power, delineation of a sacred space.
- Emphatic and ostinato rhythm may symbolize supernatural power and induce trance.

The Levels of Dance Meaning

Because of its multi-dimensional structure the dance symbol has not only one, but several levels of meaning. Therefore dance should be analysed and interpreted in all the complexity of its internal (textual) and external

(inter-textual) structure. The semiotic levels of dance are the following (GIURCHESCU 1989: 40):

- a deep level related to the psychosomatic perception and self-explanation of the dance experience expressed in rhythmic movement patterns, and translated metaphorically as feelings, moods, intentions, ideas;

- a conceptual level, referring to knowledge of dance, ideology, world view;

- a social level, where dance symbols serve as metonyms for social status (gender, age, profession, etc.), and social interaction;

- a ritual or mythical level, where symbols have "pragmatic" instrumental function. They are meant to influence the natural and the supernatural environment.

These levels exist and interact in each dance performance. However, they are not of equal importance and focus may change from one level to another, depending upon context and the processes of change.

The Meaning of the Dance

The semiologist Algeirdas Julien GREIMAS argues that the deep significance of a dance is connected solely to the dancer himself, as it is only Man who makes sense of his actions (1975: 81). Thus, dance is not the repository of meaning, but produces meaning each time it is performed. Consequently, a basic methodological requirement is to investigate the dancers point of view about their own dance performance, both conceptually and psychologically.³

The meaning of some dances are more or less explicit, as they can be "translated" by words, by dramatic texts, by poetry, or pantomime. Gestures may create iconic symbols (images), and may be codified (such as Mudra in the Indian Kathakali dance style).

Conversely, it is very difficult to "talk" about meaning when dance is referred to as pure choreographic product, having a purpose in itself. However, the simple fact that dancing occurs, endows it with meaning for both performers and spectators. The most general and profound level of significance, for any kind of dance, can be reached analytically only if dance is abstracted from the social context.

"Summarizing a thesis means to keep the essential. Summarizing an art creation means to lose the essential" (VALÉRY 1936: 158). In these terms,

dance may be understood as an artistic process with expressive function, and emphasis will be on its form. This means that dancing makes sense out of its own choreographic features, which are implicit and essential to its existence.

According to A. J. Gheimas, the dance process can be conceived as an organized kinetic activity, governed by an "algorhythmic" program which can only be understood through its virtual project (its main purpose).⁴ As opposed to verbal language, the structural units of dance are not significant by themselves, and do not function as "words" in a sentence.⁵ They acquire significance only as part of the program and only in relationship to the general project. (Repetition is basic in dance, but meaningless in verbal communication.)

Comparative studies show that similar projects may be carried out via a diversity of programs, while other projects are univocally related to a single program. This phenomenon explains the great variety of dance forms and styles.

Transformation of the Dance Symbol

A dance system changes, new symbols are created and traditional ones are modified, because people's world view, needs of expression, social relations, economic, political, or environmental conditions change. The process of dance transformation and self-regulation incorporates both the tendency for stability and organization, and the opposite tendency for instability and individualization (SHUKMAN 1978: 201—202).⁶ The capacity of structures to incorporate new, even antithetical elements gives them viability and resistance in time. Conversely, rigid structures often disintegrate and finally disappear.

Since different levels of culture change at different speeds (WINNER 1976: 115), comparative studies showed that diachrony within synchrony is one of the main traits of any dance system. Thus, traditional and modern symbols function side by side, and members of the same social group may share not only one but several dance forms such as: folk dance in traditional settings, folklore on stage, ballroom dancing, and dance in educational contexts.⁷

Due to its polysemic character and its "universality", dance is used and frequently manipulated, through selection and adaptation, as a powerful symbol in political, ideological, commercial, art or scientific contexts.

The purpose of this paper has been to give some general thoughts concerning the nature, structure and significance of the dance symbol. It is obvious, however, that each of the ideas presented could be further developed, and their viability and degree of generality need to be tested through comparative research into different forms of dance and in different cultural settings.

Notes

¹Drid Williams makes the following important, specification: "The 'body object', i.e. the material 'thing' ... is external to the code of actions, which is non-material, internally motivated and cognitively based... A human being is thus a 'code-generator'. In a semasiological context, the body is seen, not as a 'mechanism' but as a 'code transmitter'" ("On structures of human movement: a reply to Gell", *Journal of Human Movement Studies*, Vol. 6 (4): 317, 1980).

²To illustrate the symbolic function of dance in different social contexts, the following video-clips were shown:

- Hora, a traditional dance event performed by the Vlachs, a Rumanian speaking population from north-eastern Serbia, who emigrated to Denmark in the mid 60's. Recorded in Odense, 1988.
- The dance event Hora in the process of change. Recorded in Hillerød, Denmark, 1989.
- The stage performance called by the Vlachs "Folklore". Recorded in Hillerød, 1989.
- Vlach wedding recorded in Grabovica, north-eastern Serbia, 1990.
- Hora de pomană, a ritual dance for the celebration of the dead. Recorded in Camenica mare, north-eastern Serbia, 1991.
- Dances with masks (goat, bear, hors, the "ugly ones") for New Year. The dance functions as support for other means of expression. Performed by a team from Voinești, district Vaslui, Rumania, 1990.
- The Căluș ritual where dancing functions as a medium for communication with the supernatural world, for inducing trance, for protection and healing, and for invoking fertility. Recorded in Birca, district Dolj, 1959 and Osica de Sus, district Olt, 1992, Rumania.

³If natural language is considered the basic model for all other non-verbal systems (including dance), then only the verbalized interpretations offered by the performers themselves can lead to meaning in dance. All answers are important, even when they are different or contradictory, if considered with critical distance by the researcher: "An observer cannot always determine a subject's intention and a subject's self-report could be a lie, or a mistake in addition to being the truth" (HARPER, Robert, WEISS, Arthur N., MATARAZZO, Joseph D.: *Nonverbal Communication: The State of the Art*, New York: John Wiley & Sons, 1972: 17).

⁴"The project of the gestural program constitutes its significance (signifié) — which cannot be verbalised — and the gestural sequence which covers this significance is the signifier (signifiant)" (GREIMAS 1975: 101).

⁵For example, folk dance is highly formalized and rather desensitized: meaning can be expressed by a program of variable dimensions (made up of several units) without changing the basic significance.

⁶This relationship gives rise to a series of inquiries into: individual/group, tradition/innovation, language/speech, competence/performance.

⁷For example, in 1976, people over 40 from a Rumanian village considered the urban "up-to-date" dances — performed by young commuters — as meaningless practices, characterized as "disorganized, wild jumping". Conversely, for the young people "modern" dancing served a precise function: it symbolised the change from the old rural culture (expressed by folk dance) to the new urban culture.

Literature

- BLACKING, John 1984: Dance as cultural system and human capability: An anthropological perspective. In: ADSHEAD, Janet (ed.): *Dance a Multicultural Perspective. Report of the Third Study of Dance Conference*. Guilford: University of Surrey, pp. 4-21.
- GIURCHESCU, Anca 1973: La danse comme objet sémiotique. In: *Yearbook of the IFMC 5*: 175-178.
- GIURCHESCU, Anca 1989: A question of method: Contextual analysis of dancing at the Vlach 'Hora' in Denmark. In: TORP, Lisbet (ed.): *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*. Copenhagen: Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethno-choreology, pp. 34-43.
- GREIMAS, A. J. 1975: *Despre sens. Eseuri semiotice*. București: Univers (orig. *Du sens*, Paris: Seuil, 1970).
- SHUKMAN, Ann 1978: Lotman: The dialectic of a semiotician. In: *The Sign. Semiotics Around the World*. Michigan Slavic Publications, 9: 194-205, Ann Arbor.
- VALÉRY, Paul 1936: *Variété*. Paris.
- WINNER, Irene Portis - WINNER, Thomas G. 1976: The semiotics of culture texts. In: *Semiotica*, 18 (82): 101-156. Netherlands: Mouton.

DIE Erforschung der Quellen zur Untersuchung
des polnischen Volkstanzes

Grażyna DABROWSKA

Polskie Towarzystwo Ethnochoreologiczne,
ul. Elektoralna 12 WOK, Warszawa, Polska

Das Problem der Erforschung von ethnochoreologischen Quellen sowie anderen Wissenschaftszeugnissen von Interesse für die Tanzfolklore ist beim gegenwärtigen Entwicklungsstand der Lehre über den Tanz von besonderer Bedeutung. Das Thema der Dokumentation¹ des Volkstanzes habe ich oftmals behandelt, jetzt möchte ich mich mit dem heute schon ganz vergessenen und überhaupt in der Literatur wenig bekannten Materialienkomplex befassen, den ich während meiner Arbeiten in der Bibliothèque de l'Opéra in Paris fand, als ich im Jahre 1979 dort weilte. Es geht hierbei um eine fast legendäre Gruppe polnischer Exponate, die die Volkstänze betreffen und die für die Weltausstellung in Paris 1937 bestimmt waren.

Bevor ich aber dazu übergehe, dies zu präsentieren, scheint es mir unbedingt notwendig zu sein, einige geschichtliche Einzelheiten anzuführen.

Im Jahre 1932 wurde in Paris das Internationale Tanzarchiv ("Les Archives Internationales de la Danse") gegründet. Es war eine Stiftung von Rolf de Maré, bestimmt zum Gedächtnis des Ballettschaffens des glänzenden schwedischen Tänzers Jean Berlin (1893-1930) und des schwedischen Balletts, das in den Jahren 1920-1930 im Théâtre de Champs Elysées wirkte. Das Archiv des Tanzes, vom Stifter selbst geleitet, machte sich zum Ziel, Materialien über den Tanz — im weiten Sinne — zu sammeln und mit den Tanzhistorikern sowie Tänzern und insbesondere den grossen Künstlern zusammenzuarbeiten. AID war in dieser Zeit die einzige Stelle dieser Art in der Welt, sie knüpfte und unterhielt die Kontakte mit vielen Korrespondenten in der ganzen Welt. Sie rühmte sich der Zusammenarbeit mit französischen Wissenschaftlern und des Entgegenkommens französischer Behörden. Seit ungefähr der Hälfte der dreissiger Jahre wurde für AID die Tanzfolklore Gegenstand besonderen Interesses. Es wurde eine separate Abteilung für die Volkstänze geschaffen, wo es gelang, einmalige Dokumente über die französischen Volkstänze zu sammeln.

Bestreben der Archivleitung wurde bald die Erweiterung dieser Abteilung und seine Bereicherung mit Materialien, Dokumenten und Exponaten aus ganz Europa. Es entstand auch der Gedanke, in den Sälen von AID eine ständige Ausstellung europäischer Volkstänze zu organisieren, die schliesslich zum Museum der Volkstänze werden sollte. Man war sicher, dass eine Institution dieser Art zur Studienstätte vieler Folkloristen und Forscher des Volkstanzes werde, und dank entsprechend organisierter und geordneter Sammlungen als Labor dienen könne, in dem man an Ort und Stelle, in Paris, Einleitungsarbeiten vor Beginn der Feldforschungen durchführen könne. Der Anstoss und günstige Augenblick für die Realisation der so weit gediehenen Überlegungen wurde bald die Grosse Weltausstellung, die in Paris 1937 stattfinden sollte. Man nahm sich vor, dies völlig auszunutzen. Es wurde also eine spezielle Broschüre — Informationsschrift² veröffentlicht und in alle europäischen Länder geschickt. Ziel der Broschüre war "die Tanzgeschichtler und Praktiker mit der Idee der projektierten Ausstellung der Europäischen Volkstänze sowie der Weise, die Exponate vorzubereiten, bekannt zu machen, damit alle die Gelegenheit haben, sich an der Ausstellung zu beteiligen". Die Eröffnung der Ausstellung war für den 15. März 1937 vorgesehen und sollte mit der Grossen Weltausstellung "eng verbunden sein". In der Broschüre befindet sich eine kurzgefasste und zugleich genaue Instruktion hinsichtlich der Art und Qualität von Exponaten, die auf der Ausstellung berücksichtigt werden. Es befanden sich dort viele Abbildungen und Fotos, die die Einzelheiten der technischen Lösung von Planschen, Zeichnungen, Karten, Musikaufnahmen berücksichtigten. Es wurde Foto- und Phonoservice besprochen (Schallplatten mit der Musik, die die Volkstänze begleitet), genau beschrieben wurde auch die Ausführung von Puppen, die in Miniaturkopien authentischer Volkskleidung angezogen (Skala 1:10) in Gruppen gestellt wurden und für den eigentümlichen Tanz der jeweiligen ethnographischen Region, in irgendeinem Moment der Tanzbewegung gehalten, zur plastischen Widerspiegelung der Tänze werden sollten.

Es ist die Zeit, an dieser Stelle die Frage zu beantworten, wie es bei dieser Ausstellung zur Präsentation der polnischen Volkstänze kam. Es ist bekannt, dass es zu dieser Zeit in Polen keine Institution gab, die sich mit der systematischen Dokumentation und wissenschaftlichen Erforschung der Volkstänze befasste. Es ist zu erinnern, dass etwas Aufmerksamkeit den Volkstänzen in ihren wissenschaftlichen Arbeiten Professor Cäsaria Baudouin de Courtenay-Jędrzejewich widmete, damals Leiterin des Lehrstuhls für Ethnographie an der Warschauer Universität. Sie eben nahm die Aufgabe auf sich, polnische Exponate für die Ausstellung vorzubereiten. Die Sache war

nicht leicht. Es wurde damals in Polen — wie oben gesagt — keine Dokumentation über die Volkstänze geführt³ — ausser individuelle Beschreibungen. Man musste also eine Gruppe von Mitarbeitern organisieren, die den wissenschaftlichen Prinzipien und den Forderungen von AID nachkommen konnte. Die "Tanzmodelle", wie man die "tanzenden" Puppen nennen konnte, sollten nämlich "eine realistische Kopie der Wirklichkeit im Bereich der Bewegung sein und ihre treue Darstellung". Man sollte genauer sagen — einer Phase der Tanzbewegung. Professor Cäsaria Jędrzejewich schrieb in einem ihrer Artikel: ... "Es ging uns um die genauestens abgespiegelte Wahrheit der Kulturwirklichkeit (...), als wir in der Anstalt für Ethnographie das Material zur Wiederbildung in Miniatur der Volkstrachten vorbereiteten. (...) Wir waren bestrebt, ethnographische Dokumente polnischer Wirklichkeit zu schaffen, vor allem auf dem Lande kopiert. Es wurden also in der Skala die Kopien von Kleidungsstoffen gewebt, Kopien der Stickereien, Spangen, Metallschmücke auf den Gurten usw. gemacht — was eine wirkliche Ameisenarbeit war. (...) Auf demselben Standpunkt von Realismus und Demut angesichts der polnischen Volkskultur stand die Choreographin Sophie Kwaśnica, von der die Wahrhaftigkeit des Tanzes überwacht war (...), um nichts vom Stil zu verlieren. Ich habe die grösste Aufmerksamkeit den Gruppentänzen gewidmet, die eine bestimmte ideologische Aufgabe erfüllen, woraus die logische Komposition folgt, welche alle leeren, unnötigen und falschen Formen ausschliesst. Wie weit sind wir doch von solchem Sachverhalt in unserem szenischen Ballett trotz grossen Regie- und Tanzbegabungen und technischer Meisterschaft. Wie weit sind wir von den Quellen der wirklichen Kunst, die in diesen einfachen, Volksformen des Ausdrückens durch den Tanz stecken."⁴

So wurden nach Paris zahlreiche Exponate von grossem Wert gesandt. Es waren darunter u. a. die Flachrelieftafeln, einige Phasen der Tänze darstellend wie Troiak-schlesischer Volkstanz, Goralentanz und polnische Nationaltänze: Krakoviak, Masur, Oberek und Kuiaviak. Unter jeder der Tafeln befand sich ein Zeichnungszyklus von einigen Bewegungsphasen in jedem der Tänze. Darunter war die Musikaufschreibung, und noch tiefer die Kinetogramme, nach Labannotation von Stanislaus Glowacki gefertigt. Ausser den Tafeln wurden drei Kartographische Abbildungen der Bereiche von verschiedenen Tanztypen sowie Tanzrhythmen in Polen geschickt. Sie waren, wie es die Autorin des angeführten Artikels schrieb: "... Freude der Anstalt für polnische Ethnographie, weil hinter ihnen nicht nur viele Monate intensiver Arbeit stehen, sondern sie geben den Anfang dem Archiv Polnischen Volkstanzes..."⁵

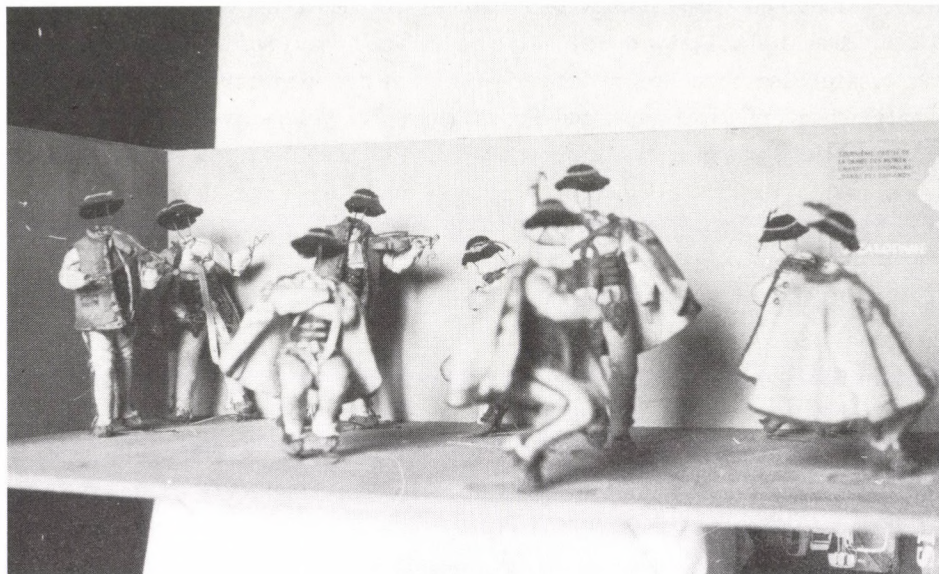


Abb. 1. Der Tanz zbójnicki. Aufn. Gr. Dabrowska, 1979. Paris

Es wurden dazu auch Schallplatten mit Tonaufnahmen der Volkstänze⁶ gesandt, realisiert als Ergebnis der vom Musikologen Julian Pulikowski geleiteten Arbeiten während der Feldforschungen.

Am Schluss des zitierten Artikels hat Professor Jędrzejewich festgestellt, dass dank der Forschungen zwecks Vorbereitung der Exponate für die Ausstellung in Paris sich die Mitarbeiter und die Ethnographen selbst davon überzeugt haben, welch ein Reichtum der Tänze im Bereich der Volkskultur sich in Polen befindet.⁷

Doch im Ergebnis der Pariser Inspiration wurde zwar die Arbeit an der Dokumentation der Tanzfolklore im Lande angefangen, aber schon nach nicht ganz zwei Jahren war die Fortsetzung nicht mehr möglich.

Die Exponate wurden im ersten Halbjahr 1937 nach Paris gesandt und ihr weiteres Schicksal blieb unbekannt. Die darüber in Polen angestellten Nachforschungen blieben ergebnislos. Von den im Katalog der Weltausstellung⁸ genannten, an der Organisation der Exposition beteiligten Wissenschaftler und Künstler ist mir nicht gelungen, jemanden ausfindig zu machen. Die meisten sind nicht mehr am Leben. Ich fing also an, im Ausland zu suchen. Ich stellte fest, dass Les Archives Internationales de la Danse 1952 aufgelöst wurde. In der Publikation "Les Arts du Spectacle Français Affiches Illustrées 1850—1950", Paris (o. D.) fand ich einen Vermerk, dass ein Teil von AID dem



Abb. 2. Die Sitte gaik im Frühling. Aufn. Gr. Dabrowska, 1979. Paris

Arkivet för Folklig Dans in Stockholm übergeben wurde, und den zweiten Teil (europäische Kollektion) schenkte der Stifter der Bibliothek der Pariser Oper; es waren: die Büchersammlung, Fotos, Stiche, Plakate verbunden mit Tanz. Doch über die Puppenmodelle ist hier nichts gesagt. Erst nach zwei Wochen des Suchens nach ihnen ist es mir gelungen, dank Informationen von Frau Claude Marcel-Dubois, Leiterin der Musikabteilung des Musée des Arts et Traditions Populaire, und mit Hilfe von Frau Nicole Wild, Kustos vom Bibliothek-Museum Pariser Oper, in die Opernlager zu gelangen, wo unter vielen Puppen aus ganz Europa auch die seit Jahren vergessenen polnischen Miniaturen lagen.

Die gefundenen "tanzenden" Puppen sind etwas ganz anderes als die modernen Pseudovolksskulpturen und sind auch nicht das, worüber in einem Ausstellungsführer geschrieben wurde.⁹ Obwohl angegriffen von der Zeit, sind die Gestalten und Farben der Puppentrachten erhalten geblieben. Wenn man sie anschaut, hat man den Eindruck, dass man durch ein umgekehrtes Fernrohr die weit entfernten, lebendigen Tänzer sieht, die nur für eine Weile stehen blieben, mit dem zeitweisen Abbruch der Musik. Es sind die Vorstellungen der Tänzer sowie einzelner Gestalten, die nacheinander im Katalog der Ausstellung aufgezählt wurden und auch einige polnische Sitten abbilden.¹⁰ All dies ruhte seit Jahren in Form von acht Maquetten¹¹, ohne von irgend jemandem beachtet zu werden.

Die Bedeutung des ein halbes Jahrhundert alten Dokumentes der ersten Bemühungen um die Befestigung der so verschwindenden Kunst des Volkes, die dessen Tanz darstellt, dieses Zeugnisses der ersten Proben, die immer schneller in der Vergangenheit verschwindenden und zu blossen Shows umgestalteten Volkstänze im Gedächtnis zu erhalten, sind sicher nicht genug zu schätzen. So ist das Postulat, diese einzigartigen Materialien nach Polen zurückzuführen, sicherlich begründet und richtig.¹²

Anmerkungen

¹G. Dabrowska: Hinsichtlich der Untersuchungen des Volkstanzes, in "Muzyka" (Musik) 1965, Nr. 1, S. 34—39 (hier, u. a. über die Notwendigkeit der Anwendung moderner, wissenschaftlicher Methoden der Dokumentation von Tänzen, auch mit Tonfilm).

²Exposition des Danses Populaires d'Europe. Guide permettant la collaboration à l'Exposition. Paris 1937.

³G. Dabrowska, op. cit.

⁴C. Baudouin de Courtenay-Jędrzejewicz: Tänze und Trachten, in "Arkady" 137, Nr. 5, S. 268—269. Fotos.

⁵Ebenda, S. 270.

⁶Ebenda, S. 271 (alle fonographischen Sammlungen sind im II. Weltkrieg verlorengegangen).

⁷Ebenda, S. 271.

⁸Catalogue officiel de la Section Polonaise à l'Exposition Internationale. Arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937 (der Teil "Pavillon des Archives Internationales de la Danse"), S. 165—168 und 282—284.

⁹T. Zyglar: Polnische Volkstänze. Führer über die Ausstellung im Ethnographischen Museum in Krakow. Krakow 1952.

¹⁰Catalogue... ebenda, S. 165—167.

¹¹Ebenda, S. 167, 168.

¹²Dieser Artikel wurde im Vierteljahrheft "Muzyka" Nr. 1 (100), 1981, S. 70—75 veröffentlicht. Die in Paris gefundenen Exponate wurden von der Pariser Oper der polnischen Seite übergeben und befinden sich seit 1990 im Staatlichen Ethnographischen Museum in Warszawa, und zwar nicht nur die polnischen, sondern auch die aus anderen Ländern Europas. Nach der Durchführung notwendiger Restaurationen wird der Fund im Museum ausgestellt.

FASCHINGSTÄNZE DER SLOWAKEN

Stanislav DÚŽEK

Ústav hudobnej vedy SAV,
Dúbravská cesta 9, 841 05 Bratislava, Slovakia

Eine der zwei bedeutendsten lebendigen Tanzgelegenheiten, die die Erhaltung der Volkstanztraditionen in der Slowakei wesentlich beeinflusst, ist neben der Hochzeit der Fasching. Dieses brauchtümliche Volksfest mit mehreren unterschiedlichen Veranstaltungen ist meistens synkretistischen Charakters und hat, so wie seine Tänze, mannigfaltige regionale, generationsmässige und typologisch-folkloristische Formen und Lebensintensität.

Während die höhere Frequenz der Tanzunterhaltungen für die ganze Faschingszeit — vom Dreikönigsfest bis zum Anfang der Fastenzeit, der das Ende des Faschings bedeutet — charakteristisch ist, konzentrieren sich demgegenüber spezifische und zahlreiche Faschingsveranstaltungen (vor allem verschiedene ganztägige, von Haus zu Haus ziehende Umzüge der Faschingsfestleute, oft mit eigenartigen Tänzen verbunden) und Tanzunterhaltungen, die abends für eine breitere Öffentlichkeit veranstaltet werden, in den letzten Tagen der Faschingszeit.

Was das territoriale Vorkommen der Umzüge und Faschingsveranstaltungen mit charakteristischen Tänzen betrifft, stellen wir fest, dass der Schwerpunkt dieser Bräuche und seine verschiedenartigen Formen hauptsächlich im westlichen und zentralen Teil der Slowakei liegt. Jedoch sind ihr Vorkommen und ihre Überlieferung auch hier ungleichmässig und ihre Formen mehr oder weniger unterschiedlich, so dass man von mehreren aktiv hervortretenden Brennpunkten bzw. Mikroregionen sprechen kann. Es sind vor allem manche Dörfer im mittleren Teil von Záhorie — westlich von Senica, nördlich von Trnava, die Umgebungen Trenčín und Žilina, im Rajčanka-Tal, die Umgebungen von Zlaté Moravce und Levice, bei historischen Bergstädten — Kremnica, Banská Bystrica und Zvolen.

Vor allem da, aber auch an anderen Orten stellen wir einige Tatsachen fest, die Änderungen in der Faschingstradition und infolge dessen auch in den Tänzen hervorgerufen haben. Einige davon werde ich nennen.

Hauptsächlich im Zusammenhang mit der Beschäftigung gegen Lohn und dem dienstfreien Wochenende (das im Jahre 1968 eingeführt worden war) verschieben sich die Veranstaltungen gegen Ende der Faschingszeit von dem traditionellen Sonntag bis Dienstag auf den freien Samstag und Sonntag. Die Organisatoren und Mitwirkenden der Faschingsaktivitäten wechseln. Statt der traditionellen ländlichen Junggesellengruppen nehmen sich die offiziellen und auf Interesse eingestellten Gesellschaftsorganisationen der Sache an, ebenso auch Privatpersonen und Familien, und zu der Hauptmotivation wird so das Repräsentieren einer sozialen Gruppe und ein utilitärer Grund. Die Hauptschicht der Faschingsakteure bleiben weiter die in demselben Jahr zum Militärdienst einberufenen Burschen, obgleich sich die Zusammensetzung der aktiven Beteiligten immer mehr ändert, vermischt und vergrößert, zum Beispiel um Verheiratete, Kinder, sozial niedrigere Schichten, z. B. Zigeuner usw.

In den Faschingsveranstaltungen und Tänzen selbst zeigen sich die Änderungen meist als ein Regress — von der Reduktion bis zum Untergang. Es ändert sich das von der Tradition festgelegte "Szenario", Gattungsformen und Elemente der Veranstaltungen. So werden zum Beispiel gewisse spezifische lokale Veranstaltungen mit einem zeremoniellen Kontext in karneval- und maskeradennähnliche Umzüge und Aufzüge umgestaltet, die zeremoniellen Tänze, zum Beispiel die fruchtbringenden Tänze, vermindern und vermischen sich und werden durch übliche Unterhaltungstänze — hauptsächlich die Polka und den Walzer — ersetzt. Einige im Alltagsleben untergehende Tänze, ursprünglich ohne besondere Bindung an den Fasching, werden woanders zur lokalen Merkmalserscheinung der Faschingsveranstaltungen. Woanders werden solche Tänze nur noch als Vorführttänze am Ende des Faschings getanzt, zum Beispiel in Považský Chlmec der Kuss-, Besen-, Schaufel-, Räuber-, Pelz-, Dreiertanz, bei dem nur der letzte, oder sogenannte Hanftanz, die engere Verbindung mit dem Fasching andeutet. Manchmal werden von den Faschingstänzen nur noch Fragmente aufrechterhalten. So ist zum Beispiel in Velká Lehota vom kollektiven kettenförmigen Stocktanz nur das Springen der unverketteten Tänzer über einen einzigen Stock, den zwei Tänzer über dem Boden halten, geblieben. Oder die Tänze nehmen stabilisierte versteinerte Formen an, obwohl sie auch ursprünglich variable Tänze ohne feste tanzmusikalische Bindung darstellten.

Zu Änderungen kommt es auch in solchen integralen Bestandteilen des Tanzes wie in der Begleitmusik und Kleidung — dem Kostüm. Auch hier geht der Trend zumeist von lokalem Spezifischen zu überregionalem Allgemeinen, oder das Traditionelle und das neue koexistieren nebeneinander. In der Musik, zum Beispiel im Tanzrepertoire und im Instrumentarium, werden sowohl



Abb. 1. Faschingsunterhaltung am Abend in Gbeľany (Bz. Žilina). 1987

traditionelle als auch elektronische Instrumente verwendet. In der Kostümgestaltung spielt die traditionelle Kleidung noch immer eine bedeutende Rolle. Die lokale Tracht zieht wenigstens einige bedeutende Faschingsakteure an. Falls sie nicht mehr existiert, ist es üblich, die Tracht auch aus anderen Regionen, von den Ensemble- und Theatergarderoben auszuleihen, einige Bestandteile werden auch beim Kostümgestalten der Masken übernommen, anderswo werden die Faschingsrequisiten und Zeichen auch zusammen mit der Zivilbekleidung angezogen und getragen usw.

Die heterogene, sich ziemlich wandelnde und variable Summe von Tänzen während der Faschingszeit versuchen wir in mehr oder weniger ausgeprägte Gruppen als Grundtypen unserer Faschingstänze zu sortieren. Dabei ziehen wir sowohl die choreographischen als auch die funktionell zeremoniellen Merkmale und Einstellungen der Tänze in Betracht und rechnen sie zum ersten zu den ursprünglich zeremoniellen Tänzen, zum zweiten zu den in die Faschingsbräuche übertragenen Tänzen, zum dritten zu den Tänzen, die während der Faschingszeit getanzt werden, aber keine spezifischen Faschingsmerkmale zeigen und auch bei anderen Gelegenheiten vorkommen.

1. Die erste Gruppe bilden Tänze für eine gute Ernte ("für Hanf und Flachs"), mit magisch-prosperitiver, vegetativer Motivation. Sie werden



Abb. 2. Reduzierte Form des ursprünglichen Stab-Kettentanzes während des Besuches der Burschen in einer Gaststätte in Velká Lehota (Bz. Žiar nad Hronom). 1987

durch individuelle, Paar- und auch Gruppentänze und Sprünge der Tanzenden, Hochwerfen bzw. Hochheben der Tänzerinnen nachgeahmt. Das wird gewöhnlich so kommentiert, dass je höher die Sprünge sind, um so besser Hanf, Kartoffeln usw. wachsen werden. So wurden meist lokale paarige Drehtänze getanzt und adaptiert, später auch die Polka und der Walzer der Faschingsleute mit den Frauen in besuchten Häusern beim Rundgang, auch bei den Abendunterhaltungen. In der Vergangenheit waren diese Tänze in der West- und Mittelslowakei allgemein verbreitet, gegenwärtig gehen sie unter und sind nun mehr im Norden lebendig. Ihre Analogien kommen auch im breiteren mittel- und osteuropäischen Raum vor.

2. Die Holzscheittänze. Dabei wird ein Baumstammabschnitt verschiedenartig geschmücktes Holzscheit, mit einem Stränglein bzw. Bändchen versehen — als Tanzrequisit eingesetzt. Beim Rundgang binden bzw. hängen ihn die Faschingsleute der ausgewählten Tänzerin um den Hals, an den Fuss usw. und dann tanzen sie mit ihr verschiedene paarige, meistens Drehtänze. Der Sinn ist heutzutage nicht mehr klar, es wird als Spiel betrachtet, das Hindernis beim Tanzen hat oft auch eine spöttische bzw. erotische Nebenbedeutung. Die Verbreitung ist regional in der Westslowakei und hat auch bei den West- und Ostslawen Analogien.



Abb. 3. Kennzeichnendes Motiv Hochwerfen und gleichzeitiges Umdrehen der Tänzerin im Paartanz "pre konope" (für Hanf) aus Kubrá (Bz. Trenčín). 1970, Rekonstruktion



Abb. 4. Historische Darstellung des Ketten-Schwerttanzes auf einer kolorierten Zeichnung, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert; im Archiv der Bergstadt Kremnica (Bz. Ziar nad Hronom)

3. Die Tänze mit Spiessen sind ziemlich variable und bewegungseinfache Knaben- und Burschentänze mit einem typischen Faschingsrequisit — der Nachahmung eines Schwertes, worauf man den Faschingsburschen den geschenkten Speck aufspießt. Die nicht eingeketteten Tänzer, mit einem allgemein bekannten Faschingslied begleitet, kreisen und springen rund um einen in den Fussboden oder in die Decke eingestochenen Spiess. Es gibt kollektive Formen mit mehreren Spiessen, die die Tänzer tragen oder damit in den Boden schlagen, und auch Soloformen. Bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts kamen diese Tänze hauptsächlich im Süden der Mittelslowakei vor, heute sind sie selten.

4. Die Stab-Kettentänze. Ihre Modifikationen sind in der europäischen, vor allem deutschsprachigen choreologischen Literatur als Zunftschwerttänze bekannt. Bei uns sind es Tänze der Burschen, die miteinander meist durch Stäbe, Reiser, Lianen, hölzerne oder metallene Säbel verbunden sind. Die choreographische Form ist zweiteilig: einleitend eine einfache Reihung der Tänzer in kreisförmiger Verkettung und danach folgt eine lebhaftere, sprunghafte Ausführung mit Unterlaufen oder Überspringen eines hingehaltenen Re-



Abb. 5. "Sable" (Säbel) — lebende Analogie desselben Tanzes
im Dorf Borský Mikuláš (Bz. Senica). 1987

quisits. Als Begleitung wird das allgemein bekannte Faschingslied im Dreivierteltakt, auch im Zweivierteltakt gespielt. Sporadisch waren diese Tänze in der West- und Mittelslowakei verbreitet, in der Umgebung der Bergstädte und sind mancherorts bis heute noch erhalten.

5. Der Reifentanz. Einzigartiger Kettentanz der Fassbinder aus dem mittelslowakischen Dorf Ľubietová: er ist mit den früher genannten Stabtänzen verwandt. Die Tänzer sind durch hölzerne halbkreisförmige Reifen verbunden. Es ist ein entwickelter und stabilisierter Tanz und hat mehrere choreographische Formen und einen Höhepunkt in einem Solotanz — Haiduk. Die Begleitung bilden 4 Lieder in verschiedenem Tempo im Dreiviertel- und Zweivierteltakt. In seiner ursprünglichen Umgebung ist er in den fünfziger Jahren untergegangen, und in einer Analogie ist er auch in Erdöbenye (Ungarn) bekannt.

6. Die Türkentänze sind nicht sehr verbreitete Tänze der Burschen, deren choreographische Basis im Werbungstanz steckt. In seinem Namen, den mitwirkenden Gestalten und dem militärischen Gepräge kommen Reminiszenzen an die ehemaligen Türkenkriege zum Ausdruck. Diese Tänze haben eine stabili-



Abb. 6. "Koleda" — eine andere Darstellungsform desselben Tanzes aus Horné Práany (Bz. Banská Bystrica). 1970

sierte zweiteilige Choreographie: der Aufmarsch der "Türken" und eine lebhaftere Tanzdarbietung rund um den Kommandanten auf ein gebräuchliches ungarisches Lied. Der Tanz ist lebendig und beliebt in der Westslowakei in der Umgebung von Šaštín.

7. Tänze mit Masken haben ein grosses Ausmass an spontaner Improvisation bis zu selteneren relativ stabilisierten Formen. Sie kommen als ein Bestandteil der Umzüge, Unterhaltungen und Dramatisierungen vor. Es sind individuelle Improvisationen der Masken, Imitationen und Adaptationen verschiedener paariger Tänze und seltener relativ stabilisierter Tänze (z. B. in einer Form der eingeübten Auftritte der Spinnerinnen). Die Musikbegleitung ist verschiedenartig oder fehlt überhaupt. Ihre gebietsmässige Verbreitung in der ganzen Slowakei ist beträchtlich, aber lückenhaft.

8. An die Faschingstradition angeknüpfte Tänze sind verschiedene, hauptsächlich männliche, seltener weibliche Tänze, Tanzspiele und Zeremonien. In der Vergangenheit waren sie gewöhnlich mehr verbreitet, jedoch während ihres Untergangsprozesses haben sie sich an das Faschingsfest angeknüpft. Zu solchen gehören zum Beispiel verschiedene Adaptationen des "odze-



Abb. 7. Reifentanz aus dem Dorf Ľubietová (Bz. Banská Bystrica) mit authentischen Darstellern im Jahre 1952. Der Tänzer in der Mitte tanzt ein charakteristisches Finale — "odzemok" (Haidukentanz)



Abb. 8. "Tanec Turkov" (Türkentanz) beim Umzug der Faschingsleute in Štefanov (Bz. Senica). 1987

mok" — eines Haidukentanzes, verschiedene nachahmende Schartänze. Tanzspiele mit Küssen, Schaufeltänzen, verschiedenen Paartänzen, Dreiertänzen, zeremonieller Tanz zur Eröffnung der Tanzunterhaltung usw. Die Begleitungslieder und Musik sind ebenso bunt und differenziert. Verbreitet sind sie sporadisch in der West- und Mittelslowakei.

Neben den angeführten Tänzen werden während des Faschings häufiger denn je auch vom Faschingsbrauch her nichtspezifische Volkstänze, zum Beispiel Drehtänze neuen Stils und noch mehr Polka und Walzer, als auch nichtvolkstümliche, moderne, sogenannte Gesellschaftstänze getanzt.

Wenn wir davon ausgehen, dass die akzeptierte traditionelle Tanzgelegenheit eine wohltuende Voraussetzung der Erhaltung des Volkstanzes ist, und das auch unter gegenwärtigen, den ursprünglichen Folklorescheinungen ungünstigen Bedingungen, dann ist der Fasching in der Slowakei, und wahrscheinlich bleibt er es auch in nächster Zukunft, als eine der bedeutendsten, lebensspendenden Gelegenheiten für die Bewahrung der vielen und bunten Volkstanzformen der Slowaken besonders geeignet.

(Das ganze Photomaterial stammt aus dem Archiv des Instituts für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava.)

Literatur und Quellen

Etnografický atlas Slovenska. Bratislava 1990, S. 94 ff.

HORVÁTHOVÁ, E. 1986: Rok vo zvykoch nášho ľudu. Bratislava, S. 139–156.

KOVALČÍKOVÁ, J. - POLDCZEK, F. 1955: Slovenské ľudové tance. Bratislava, S. 146–147, 70–74.

ZÁLEŠÁK, C. 1953: Pohronské tance. Martin, S. 234–245.

ZÁLEŠÁK, C. 1964: Ľudové tance na Slovensku. Bratislava, S. 208 ff.

VISKI, K. 1937: Hungarian Dances. Budapest, S. 139 ff.

DÚŽEK, S. 1989: Ľudové tance vo fašiangových obyčajoch na Slovensku. In: Musicologica Slovaca: Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie, Bratislava, S. 158 ff. (Hier siehe auch weitere Literatur zum Thema Fasching und Faschingstänze.)

LA DANSE AVEC LE BATON DANS LE CONTEXTE DES DANSES ROUMAINES
DES JEUNES HOMMES DE TRANSYLVANIE

Constantin COSTEA

Institutul de Etnografie și Folclor,
Str. Take Ionescu 25. sector 1, 70 166 București, România

Du point de vue de la créativité, le folklore chorégraphique roumain se distingue comme un phénomène de continuité et unité dans son essence, relevant en même temps d'une grande richesse des formes et nuances sur le plan structural et stylistique, qui le situe parmi les premiers dans le contexte européen. L'explication de cette situation doit être cherchée -- comme Ovidiu Bîrlea nous suggère dans son Essai sur la danse populaire roumaine -- "dans les coordonnées historiques de la culture populaire roumaine, surtout dans l'ancienneté incontestable des danses qui sont une continuité des danses thraces avec plusieurs pénétrations méditerranéennes, puis dans la position centrale des régions roumaines par rapport aux courants de l'ouest et du sud-est de l'Europe".¹

Dans la grande variété de la chorégraphie populaire roumaine, on peut constater l'existence apparemment paradoxale de certaines danses appartenant à une couche plus archaïque par rapport à d'autres plus nouvelles, où on remarque la présence de certains noyaux multimillénaires, évolués en formes complexes et modernes. Le plus important noyau archaïque, évolué en formes complexes adéquates de nos jours, constitue la famille des danses masculines dénommées Danses de ceată (bande, groupe) dans la classification typologique du folklore chorégraphique roumain. Nous considérons comme les plus révélatrices, sans aucun doute, la famille des danses călușerești et celle des danses fecioarești de Transylvanie ayant d'étroites liaisons de parenté.

L'appellation typologique danses de ceată n'a pas été choisie par hasard; au contraire, elle s'est imposée naturellement par l'existence de groupes masculins organisés ("cete") avec des attributions très précises dans le contexte de la société traditionnelle rurale. Nous nous référons au groupe fermé avec un caractère ésotérique des călușari qui, par leurs danses

spéciales et par leurs pratiques magiques défendent la communauté locale face aux forces maléfiques et au groupe de jeunes hommes — composé de tous les jeunes hommes célibataires du village.

Dans ce deuxième cas, le groupe se constitue à l'occasion des fêtes d'hiver, ayant pour rôle l'organisation de la fête de Noël et d'autres fêtes avec des danses occasionnelles des jeunes hommes — des fêtes dans le contexte des coutumes d'hiver après Noël, les bals de Pâques, la danse de dimanche des habitants du village. Pour compléter leur cadre de manifestation, on doit aussi ajouter que l'aire de diffusion des danses de ceată (bande) inclut presque l'espace folklorique roumain en entier et que ces danses constituent un très important objet d'étude pour la recherche diachronique de notre chorégraphie populaire.

Dans leur majorité, les danses de ceată (bande) sont l'expression chorégraphiques d'une grande virtuosité. Elles incluent des éléments cinétiques ayant un caractère athlétique, souvent même acrobatique, qui sollicite le corps entier du danseur; ces éléments se combinent dans une harmonie somatique totale. La différence fondamentale avec les autres danses masculines consiste en ce que les actants — disposés en cercle, demi-cercle ou monôme — ne sont pas liés entre eux et ce fait a favorisé l'évolution vers la structure harmonique des formes complexes chorégraphiques contemporaines. A ce caractéristique, on ajoute l'utilisation du bâton comme un élément auxiliaire d'expression chorégraphique, dans le cas des danses călușerești et feciorești avec bâton — les formes les plus anciennes et en même temps les plus représentatives de la catégorie typologique respective.

D'après les dates que nous avons jusqu'à présent, nous croyons qu'à un stade plus avancé, en général toutes les danses de ceată (bande) ont un aspect qui peut expliquer l'absence de la prise entre actants. La disparition partielle, plus récente, du bâton s'est produite à la suite de processus évolutifs naturels qui ont conduit vers la diversité et la complexité des formes chorégraphiques contemporaines.

L'absence de prise et par conséquent l'indépendance relative des actants favorise une manifestation plus prégnante de leur personnalité que dans le contexte des danses masculines aux prises; ce fait affecte seulement en petite mesure l'exécution simultanée des mouvements. Les danses de ceată (bande), ainsi que les danses plus complexes, comme expression chorégraphique, restent essentiellement des manifestations artistiques collectives, comme la grande majorité des danses populaires roumaines. Mais le caractère collectif du phénomène n'exclut pas une hiérarchie des interprètes



Fig. 1. La danse fecioreasca. Com. Mindra, jud. Braşov
(Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor, 1951)

au-dessus de la moyenne et la manifestation soliste non plus. Les réalisations exceptionnelles sont des modèles stimulateurs pour la conservation et la perpétuation du phénomène chorégraphique populaire.

Revenant à l'objet de notre communication (la Fecioreasca, danse roumaine de Transylvanie), nous croyons que la plus ancienne couche est représentée par les danses actuelles ayant comme élément auxiliaire le bâton — les danses du Căluşer et les danses fecioreşti avec le bâton. Ces danses totalisent des éléments cinétiques très rapprochés des éléments des danses décrites dans les anciens documents, comme les danses căluşereşti, pastorales et de haidouks, tels par exemple: différents grands sauts, flexions profondes, positions accroupies, torsions des pieds, etc.

Les danses respectives, particulièrement les danses căluşereşti et pastorales, sont attestées dès le XV^{ème} siècle, mais rien ne nous empêche de les considérer plus anciennes, surtout si nous tenons compte de leur relation évidente, sur le plan chorégraphique, avec le répertoire du millénaire Căluş, rituel sur le territoire de la Transylvanie.

Une des plus anciennes descriptions dans laquelle nous pouvons facilement identifier des éléments cinétiques existant dans la danse fecioresc

contemporaine nous parvient du XVIII^{ème} siècle et appartient à l'Autrichien Franz Josef Sulzer.² L'auteur dit: "Approximativement six ou plusieurs jeunes hommes ou bergers, appuyés sur leurs bâtons, sautent sur ceux-ci exécutant en même temps certains pas rythmiques très difficiles, qui ne paraissent pas correspondre à la cadence, sautant en cercle sans unir leurs mains et criant de temps en temps." Comme on peut observer, la description de F. J. Sulzer inclut des éléments chorégraphiques suffisants pour que nous puissions identifier une danse Fecioresc avec bâton qui, dans cette forme, a été pratiquée pendant l'entre-deux-guerres (jusqu'en 1960) dans la zone du Mureşmoyen et sur le territoire entre le Mureş et les Tîrnave.

Les dates plus précises et qui peuvent exclure l'ambiguïté concernant la nature de la danse Fecioresc décrite — la danse Fecioresc au bâton — nous sont fournies par Augustino de Gérando. Dans son livre, La Transylvanie et ses habitants, paru à Paris en 1845, il consacre un chapitre entier à la vie spirituelle des Roumains transylvains, s'arrêtant spécialement sur la danse valaque.

Concernant notre communication, la grande valeur des informations consiste dans la description minutieuse des deux moments qu'il a connus et vus. Son premier exposé présente une danse fecioresc au bâton avec un nom inconnu, d'après la déclaration d'Augustino de Gérando: "Après avoir fait, deux par deux, quelques pas en décrivant un cercle, les hommes et les femmes se séparaient. Celles-ci marchaient autour des hommes et semblaient chercher avec inquiétude quelque objet chéri. Les cavaliers piétinaient avec mesure comme des soldats qui marchent, puis s'appuyant sur leurs longs bâtons, exécutaient en criant, des sauts irréguliers de façon à représenter une mêlée." Dans le deuxième exposé, l'auteur nous décrit très fidèlement la danse du village Lona, près de Cluj. Voici cette description: "Au son d'une musique étrange dont il était impossible de rien saisir, les hommes rangés en cercle réunissaient leurs bâtons sur un point, sautaient en lançant leurs jambes et poussaient de grands cris".

Attesté par des documents comme un phénomène individualisé seulement dans le XVIII^{ème} siècle, la danse Fecioresc au bâton a cependant des racines plus profondes; ses liaisons d'ordre chorégraphique avec le millénaire Căluş sont évidentes jusqu'à nos jours. Ayant en vue les éléments chorégraphiques communs attestés par de vieux documents et les éléments actuels aussi, nous croyons que la danse Fecioresc au bâton a fait partie au commencement (et puis longtemps) du répertoire du groupe des "Căluşari". L'oscillation de la



Fig. 2. La danse călușerul. Sacalul de Padure, jud. Mureș
(Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, 1951)

danse en contexte rituel du Căluș en celui profane du groupe des jeunes hommes se peut facilement produire parce que le contexte spirituel dans lequel la danse des "călușari", avec un éclat spécifique, occupait un lieu très important, favorisait un certain processus.

Les "călușari" étaient considérés comme des hommes ayant des traits spéciaux sur le plan de l'agilité comme exécutants et sur le plan spirituel aussi; ce fait pourrait déterminer chaque jeune homme à devenir un candidat à l'honneur de faire partie du groupe élu. Pour réaliser un certain "désidérat", les jeunes hommes devaient connaître non seulement les danses, mais aussi la pratique courante pour acquérir l'habilité nécessaire pour leur exécution. La cooptation au groupe imposait d'abord la qualité de très bon danseur; et puis suivait l'initiation des candidats acceptés dans les secrets du rituel. Le groupe de jeunes hommes célibataires, organisé dans une certaine mesure selon des normes paramilitaires, peut être considéré comme une étape intermédiaire à laquelle se prépare la candidature pour la société supérieure des călușari. Dans ces conditions, l'oscillation de la danse Fecioresc au bâton du contexte rituel du Căluș en celui des manifestations chorégraphiques du groupe des jeunes hommes célibataires, s'admet comme un processus naturel. En effet, pour impressionner spéciale-

ment les auteurs antérieurement cités, la danse décrite par ces auteurs devait avoir des qualités développées grâce à la contribution de quelques générations.

Le détachement complet de la danse Fecioresc au bâton du rituel călușeresc s'est produit — à notre avis — vers la fin du XVIII^{ème} siècle, quand ce dernier est entré dans une étape de déclin précipité, dans certaines zones du territoire transylvanien. Dans ce sens, on doit retenir que dans les recherches des dernières 30 années, nous avons relevé une aire de propagation de la danse Fecioresc au bâton plus large que maintenant. C'est-à-dire, elle inclut presque entièrement les espaces dans lesquels la coutume du Călus est tombée en désuétude précipitée en disparaissant en commençant par le siècle passé, c'est-à-dire dans presque toute la Transylvanie proprement dite à l'exception de certaines enclaves situées autour de Reghin et dans la région de Hunedoara.

A la longue, la danse Fecioresc au bâton, comme tout phénomène folklorique qui est soumis aux lois implacables du contexte d'évolution de la culture populaire, a limité son aire de diffusion laissant place aux nouvelles modalités d'expression chorégraphique de la même catégorie. Ainsi, pendant l'entre-deux-guerres, l'extension de la danse a été réduite au bassin moyen de Mureș (approximativement entre Tg. Mureș et Alba Iulia) et le plateau des Țîrnave avec certaines infiltrations vers la Vallée du Hîrtibaci et Mărginimea Sibiului. La tendance de la réduction a continué aussi après la deuxième guerre mondiale; mais à cause de certaines actions, parmi lesquelles les festivals et concours folkloriques fréquents, on a obtenu une certaine stabilisation, spécialement dans le bassin moyen du Mureș.

Abordant l'aspect d'expression chorégraphique, il faut d'abord préciser le rôle du bâton dans la cinétique de la danse Fecioresc. C'est pour comprendre plus facilement la nature des moyens d'expression et la genèse des autres formes de cette danse en général.

Par comparaison aux autres formes chorégraphiques de la même catégorie, dans la danse Fecioresc, le bâton a un rôle passif, servant seulement d'appui, facilitant l'exécution des mouvements larges caractéristiques. En plus, l'appui du bâton a stimulé même le développement d'amplitude des mouvements et spécialement des sauts et lancements des pieds dans un angle qui peut dépasser 135 degrés. Par exemple, dans notre recherche on nous a relaté que les danseurs appuyés sur leurs bâtons essayaient d'atteindre la poutre avec la pointe des pieds dans leurs sauts.



Fig. 3. La danse de-a bota. Sacalul de Padure, jud. Mureş
(Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, 1951)

La danse Fecioresc au bâton est répandue aujourd'hui sur une surface qui inclut approximativement le bassin moyen du Mureş; elle est connue sous les noms: De bîta (De bâton), Bătrîneasoa de băț (L'ancienne au bâton). C'est une danse ancienne d'une grande virtuosité dans laquelle les exécutants sont disposés en cercle ou demi-cercle.

L'ensemble des moyens d'expression inclut: des mouvements indépendants des pieds — grands sauts, flexions profondes, balancements combinés avec des torsions de l'articulation de la hanche, claquements des talons, etc.; des mouvements indépendants des bras — mouvements de compensation d'équilibre, coups avec la main surtout sur le troisième segment du pied, en arrière sur le talon et en avant sur la pointe, avec une ouverture qui peut dépasser 135° . Le nombre des mouvements combinés (bras-pied) est assez diminué, souvent même nul, parce que les danseurs ont un seul bras actif — l'autre s'appuyant sur le bâton.

Le rythme a comme formule déterminante le dactyle, -UU qui entre en combinaison avec la dipode pirique, UUUUUUU-UU fréquente surtout dans les motifs chorégraphiques finals (unités chorégraphiques importantes en détermination typologique), mais aussi avec des formules rythmiques syncopées de type 7 7 7 7 ! 7.

Les motifs chorégraphiques sont délimités par deux mesures musicales (correspondant à la longueur du motif musical) et incluent 7-8 mouvements similaires au vers de huit syllabes courtes du système giusto-syllabique. Les phrases chorégraphiques sont composées de deux motifs (quatre mesures musicales) de la forme $a + a'$ ou $a + b$.

L'architecture des différentes variantes recherchées ne se manifeste que dans sa totalité, une danse Fecioresc au bâton n'a pas une configuration cristallisée — l'affirmation est valable pour tout le groupe typologique des danses "feciorești". Mais la danse comme type en soi-même, reste une notion abstraite, ses variantes étant seulement concrètes, n'importe laquelle pouvant la représenter.

Les variantes de la danse Fecioresc au bâton sont composées en général de ponturi (dénomination empruntée à la terminologie populaire); celles-ci incluent fréquemment quatre phrases chorégraphiques et se révèlent comme les plus grandes unités d'expression chorégraphique avec un important degré de stabilité. Le nombre des ponturi, comme leur succession aussi, dépend de l'inspiration des danseurs au moment donné ou du stade évolutif de la variante respective.

Le modèle d'une variante complexe inclut deux sections avec un nombre indéterminé de ponturi en succession libre. La première section, laquelle peut être composée seulement de phrases chorégraphiques dans un stade évolutif primaire, se développe toujours en cercle, en déplacement soit dans la même direction, soit bilatéralement. La deuxième section s'exécute sur place en cercle ou demi-cercle et est composée seulement des ponturi qui incluent presque toujours quatre phrases chorégraphiques — une introduction, une figure (la phrase chorégraphique principale) déterminée par le pont respectif, qui se répète, et un final, habituellement une variante de l'introduction — $A+B+B+A'$ — totalisant 16 mesures musicales. Il faut remarquer aussi la modalité caractéristique du développement d'un même pont. Sur les premières quatre mesures est exécutée l'introduction par un seul danseur tandis que les autres actants restent en pause. Au parcours des quatre mesures suivantes, le soliste exécute la figure (la phrase chorégraphique principale) et les autres actants font l'introduction et puis tous dansent la figure (et le soliste aussi) et le final:

le soliste	A	+	B	
l'ensemble	pause	+	A	+ B + A'



Fig. 4. La danse de bita (haidau). Cisteiul de Mureș, jud. Alba
(Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, 1964)

La variante se développe par la suite, de la même façon, mais avec un autre soliste; chaque danseur devient soliste au pont préféré.

Certainement, nous avons présenté plus haut seulement un modèle, un schéma architectonique préfiguré de la danse Fecioresc au bâton. Le modèle a été transformé par la progression du temps en relation avec l'évolution du phénomène chorégraphique populaire en général. Par exemple, une des étapes importantes du processus évolutif est sans doute le moment d'accouplement de la danse Fecioresc au bâton avec des danses par couples dans une suite cyclique. La première conséquence de ce fait a été la séparation de ces deux sections, exposée plus haut, par une danse De purtat (c'est une danse de couple en colonne), chaque section ayant ainsi une individualité et une dénomination propre (S.I. Sărita et S.II. Ponturi cu fata).

Le plus ancien modèle d'un certain couplage est la suite du Haidău composé d'après le schéma: Sărita — Purtata — Ponturi cu fata.

La deuxième conséquence a été l'abandon du bâton devenu incommode dans la danse des couples; mais ce fait n'a pas produit des changements essentiels dans la structure chorégraphique parce que les danseurs s'appuient sur leurs partenaires.

La danse Fecioresc au commencement a continué d'être pratiquée même à l'extérieur de la suite cyclique, conservant sa dénomination — Joc de băț, De băta, De băț — et le schéma initial, mais sur les sessions aussi.

L'abandon du bâton a eu des conséquences importantes sur un autre plan, comme par exemple, la genèse des autres modalités d'expression qui ne constituent pas l'objet de notre communication.

Pour conclure, nous constatons que la diversité actuelle de variantes de la danse Fecioresc au bâton est un résultat du processus évolutif dans la conservation des plusieurs couches représentant les contributions des différentes générations de danseurs.

Notes

¹BÎRLEA 1982, 12.

²Franz Joseph SULZER: Die Geschichte des Transalpinischen Daciens. Vienna, 1781.

Bibliographie

- BÎRLEA, Ovidiu 1982: Eseu despre dansul popular românesc (Essai sur la danse populaire roumaine). Editura Cartea Românească (Edition du Livre Roumain), București.
- BÎRLEA, Ovidiu 1969: Colindatul in Transilvania. Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1965—1967, Cluj.
- COSTEA, Constantin 1987: Jocurile feciorești transilvănene — arie de difuziune și terminologie (Les danses jeunes hommes transylvains — l'aire de la diffusion et la terminologie). Revista de Etnografie și Folclor (Revue d'Ethnographie et Folklore), 32 (1), București.
- COSTEA, Constantin 1961: Jocuri feciorești din Ardeal. Editura Muzicală (Edition Musicale), București.
- COSTEA, Constantin 1988: Jocurile feciorești transilvănene — atestări documentare (Les danses des jeunes hommes transylvains — attestations documentaires). Revista Etnografie și Folclor (Revue d'Ethnographie et Folklore), 33 (1), București.
- FLINȚIU, C. I. 1936: Coreografie românească (La chorégraphie roumaine). Tîrgoviste, Tipografia (Typographie) "Dâmbovița".
- GÉRANDE, Augustino de 1845: La Transylvanie et ses habitants. Paris.
- GIURCHESCU, Anca - COSTEA, Constantin 1962: Haidăul. Revista de Folclor (Revue de Folklore), 7 (1—2), București.
- GIURCHESCU, Anca 1959: Despre ciclurile de joc din Ardeal (Sur les cycles de danse en Transylvanie). Revista de Folclor (Revue de Folklore), 4 (1—2), București.
- GIURCHESCU, Anca (1963: Jocurile ciobănești din satul Dumbrava (Les danses des bergères du village de Dumbrava). Revista de Folclor (Revue de Folklore), 8 (3—4), București.
- NICULESCU-VARONE, G. T. 1938: Jocurile naționale românești (Les danses nationales roumaines). Editura ziarului "Universul" (Edition du Journal "Universul"), București.
- POP, Mihai 1976: Obiceiuri tradiționale românești (Les coutumes traditionnelles roumaines). C.C.E.S. Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (Institut des Recherches Ethnologiques et Dialectologiques), București.

ТРАДИЦИОННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНЫХ САМОДИЙЦЕВ

Мария ЖОРНИЦКАЯ

ул. Генерала Антонова 4-2-57. Москва 117279-Б 279, Россия

Северо-самодийские народы — ненцы, энцы, нганасаны расселены в тундре и тайге Европейского Севера, и в Западной и Средней Сибири.

По этнографии северо-самодийских народов имеется много работ советских исследователей. Им посвящены, в частности, обобщающий труд, В. И. Васильева, специальные работы А. А. Попова, Б. О. Долгих, Е. Д. Прокофьевой, Г. Н. Прокофьева, Л. В. Хомич, Ю. Б. Симченко, Г. И. Пелих, Г. А. Грачевой и др.¹

К сожалению, лишь немногие из этих авторов при описании обрядов и развлечений изучаемых народов уделяли специальное внимание традиционным танцам.

Скудные данные, имеющиеся в литературных и архивных источниках, все же позволяют не только утверждать, что у самодийских народов издавна бытовали танцы, но и проследить их развитие.

Сейчас можно считать доказанным, что танцы, хотя бы в зачаточном состоянии — в виде отдельных пластических движений, — существовали у всех без исключения народов. С различной интенсивностью было развито хореографическое искусство и у разных северо-самодийских народов. Если у нганасан танец достиг сравнительно высокого развития, то у ненцев и энцев он был представлен некоторыми пластическими движениями и несложными композиционными построениями.

У многих народов Севера, в том числе и у северо-самодийских, танец не был самостоятельным видом традиционного искусства, — а входил составной частью либо в обряды, либо в игры. Поэтому, видимо, некоторые этнографы утверждали, что у того или иного народа в прошлом танцев совсем не было.

В 1980, 1981 и 1984 годах во время экспедиций в Ямало-Ненецкий и Таймырский автономные округа, я специально занялась выявлением танцевального фольклора или его элементов у нганасан, ненцев и энцев. При этом выясняла функцию танцев в быту коренного населения, время и место исполнения танцев,

описывала связанные с ними атрибуты и костюмы исполнителей, а также фиксировала на кинетограммах пластику движений танцев. Наиболее характерные фигуры и позы исполнителей были отсняты на диапозитивные и киноплёнки, а на ленту магнитофона записаны мелодии, сопровождающие танцы.

Эти полевые материалы, дополненные сведениями, имеющимися в литературных источниках, позволяют дать сравнительную характеристику традиционной хореографии северо-самодийских народов, чему и посвящен настоящий доклад.

Анимистическое мировоззрение, характерное для всех северо-самодийцев, породило различные обряды, посвященные духам-хозяевам неба, земли, воды, матерям природы. Почти со всеми этими обрядами были связаны в более или менее развитой форме танцы или пластические движения.

Своеобразными у каждого народа были праздники и формы обрядовых церемоний, приуроченных к ним и сопровождаемых танцами, например, праздник "Чистого чума" и "Большого дня" у нганасан, жертвоприношения духам природы по различным случаям семейной и общественной жизни ненцев и энцев.

По сведениям наших информаторов, ненцы, совершая жертвоприношения духу грома Хе' в чуме или там, где их застала гроза, исполняли обрядовую пляску вокруг специальной жертвенной нарточки, на которую усаживали деревянного идола — сядэй.

Движения этой пляски — перескоки с ноги на ногу, взмахи вверх и вниз соединенных рук рядом стоящих исполнителей, продвижение по кругу, по ходу солнца — все эти движения были строго ритмизированы. Участники ритуального танца обращались к духу грома со следующими словами:

Ой мэй, мэй Хе'
 Сохрани нам жизнь.
 Ой мэй, мэй Хе'
 Не разрушая наше жилище.
 Ой мэй, мэй Хе'
 Мы принесем тебе в жертву белого оленя.

Во время обрядов поклонения духам на священных местах, ненцы трижды обходили священное место или какой-либо предмет, олицетворявший духа. Эмоциональные импровизированные телодвижения: поднятие и опускание плеч во время продвижения по кругу по ходу солнца, мягкие повороты бедер влево и вправо и др. были характерными для этих ритуальных церемоний. Нередко при этом использовался и специальный атрибут — хорей с натянутой на него шкурой осетра.

По сведениям наших информаторов, в прошлом у ненцев были распространены игры: женщины, нарядившись особым образом, искусно подражали повадкам



Рис. 1. Традиционный танец нганасан, "Бэтэрсе".
Село Новая Хатанского района. Вадеевская группа нганасан.
Фото С. Н. Иванова

определенных животных и птиц.² В зависимости от выбранного ими объекта, в образ которого они рядятся, танцевальные элементы движений являются основным компонентом этой игры. Исполнительница изобразительными средствами и пластическими движениями импровизируя создает образ животного или птицы. Иногда эти игры сопровождались песней и звукоподражанием. Во всем этом можно видеть и зачатки театрализованных действий.

В конце XVIII века в своих "Записках о русском посольстве в Китай" Идес Избрант и Адам Бранд писали о них: "Когда они самоеды (ненцы — М. Ж.) хотят

развлекься, то встанут парами друг против друга, протягивая по кругу один другому руку или ногу и звучно хлопают ладонью по подошве ноги другого. Вместо пения они ревут как медведи.³ Отметим кстати, что это были первые свидетельства о танцах северо-самодийских народов.

В развлекательные танцы со временем трансформировались некоторые обрядовые, о чем говорит свидетельство А. Ф. Миддендорфа, наблюдавшего исполнение медвежьей пляски нганасанами.

В 1878 г. А. Ф. Миддендорф во время путешествия по северу и востоку Сибири он обратил внимание на то, что у асей (вадеевских нганасан), в этногенезе которых значительную роль сыграл тунгусский компонент, была широко распространена не тунгусская пляска "хейро", а "чисто самодийская медвежья пляска". Миддендорф пишет, что ему лишь один раз удалось увидеть тунгусскую пляску, которую аси исполняли, однако, без всякого воодушевления. По его свидетельству, любимой у нганасан была медвежья пляска. Описанные Миддендорфом движения исполняются дважды — сначала в медленном, затем в более быстром темпе. Он А. Ф. Миддендорф отмечает важную роль звукового сопровождения танца. По его мнению, звуки, которыми сопровождается первая часть танца, должны выражать медвежье ворчание, а вторая — прыжок на противника.⁴ Автор отмечает при этом, что нганасаны исполняли эту пляску с благоговейным усердием.

Наряду с ритуальными танцами у нганасан были распространены и бытовые, среди которых были и подражательные танцы.

Так, в то время, когда в "чистом чуме" происходило камлание, молодежь, по свидетельству А. А. Попова, заводила пляски на открытом воздухе. При этом участники танцев "хоркали" по-оленьи: мужчины грубым голосом, подражая самцам оленя, женщины — более нежным голосом, подражая важенкам.⁵

Сравнительный анализ описаний пластики движений танцев нганасан, сделанных А. Ф. Миддендорфом в 1878 г. и А. А. Поповым в 1931 г., позволяет заключить, что А. А. Попов видел тот же самый медвежий танец, который наблюдал А. Ф. Миддендорф, но по мнению А. А. Попова исполнители подражали не рычанию медведя, а хорканью оленя.

В 1963 г. Ю. Б. Симченко опубликовал статью, посвященную празднику авамских нганасан "Аны о-дялы" ("Большой день"), который по его словам, имеет иной характер, чем праздник "чистого чума".⁶ Праздник длился одну ночь. Все принимая участие в принесении жертв, втыкали хорей в снег и начинали танцевать. В хороводе мужчины и женщины чередовались. Держались за трубки. На нем главенствующая роль принадлежала старшей по возрасту женщине.



Рис. 2. Традиционный танец нганасан, "Бэтэрсе".
Село Новая Хатанского района. Вадеевская группа нганасан.
Фото С. Н. Иванова

По рассказам наших информаторов, еще недавно молодежь на озере исполняла бытовой традиционный танец "Бэтэрсе" ("Горлом петь"). Вероятно, именно его танцевали прежде нганасаны перед чумом во время праздника "чистого чума".

Танец "Бэтэрсе" старики называли "Нарка Бэтэрски" — "Медвежий танец". Существует легенда о том, что предки нганасан когда-то давно видели на берегу р. Авама, как восемь медведей перед тем, как залечь на зиму в берлогу

стали ходить по кругу на задних лапах и рычать: с того времени будто нганасаны и стали им подражать. В 1980 г. наблюдая исполнения этого танца в пос. Усть-Аваме, мы очень долго не могли разобраться в пластике движений и композиции танца. Исполнители как бы собрались в кучу и топтались на одном месте, имитируя рычание. Эта картина очень напомнила ту, которая запечатлена на фотографии, помещенной А. А. Поповым в его книге.⁷

Все прояснилось, когда в 1981 г. нам довелось увидеть исполнение этого танца в пос. Новая, Хатангского р-на у вадеевской группы нганасан. Исполнители были семейные пары, пожилые люди. По их признанию, они не танцевали более 15 лет. Но как только на танец вышла первая пара Кокора Чаркапте и его жена Нумуму Асянду, за ними вышла вторая — Мойбы Динтоде и его жена Мойбы Кюсю и третья была здесь неженатая пара Мунупте Асянду и Лапсакса Нясимите. Две пары танцевали очень гармонично, движения танца были четкими и записать их не представляло трудности. Интересно отметить, что, хотя этот танец давно в быту не исполняется, вадеевская группа сохранила в своей памяти все его движения.⁸

По показу этих пар мы записали пластику движения танца и композицию. Танец начинался с приглашения. Мужчины подходили к своей избраннице, подавали ей трубку и выводили ее из толпы на середину. Мужчина держал чашечку трубки правой рукой, женщина левой держала низ чубука.⁹

Близость традиционной хореографии всех северо-самодийских народов отмечал еще в XVIII в. В. Ф. Зуев. Он писал, что енисейские самоеды, т.е. энцы "пляшут хотя и особливим образом от остяков, но с ураками (ненцами — М. Ж.) и тавгами (нганасанами — М. Ж.) очень сходственно. Пляска их состоит не во многих разностях телодвижения, но каково одна пара делает, таким же образом пляшут и последние, хотя б какое множество их не было. Самоедин, взяв бабу левую рукою за правую, ноги свои одна за другой наперед высовывает. Сам выговаривая полным ртом громко "гой!", потом с ужимкою сквозь нос "ги"... протяженно, потом опять громко: "гой!", а напоследок, забирая в себя дух, всхрипывает, и так далее. Сие не значит у них вместо песни, но будто бы для показания такты; бабы же, напротив того, подле его стоящая, стоя на одном месте, с приседанием, выворачивает ноги и сама только всхрипывает при окончании каждого колена. И так за одну парю собираются множество; тогда бегают кругом, держась руками друг за дружку иногда через целый день, желая одна пара переплясать другую".¹⁰

Таким образом, наш полевой, а также литературный материал по традиционным танцам северо-самодийских народов позволяет сделать некоторые выводы.



Рис. 3. Традиционный танец нганасан, "Бэтэрсе".
Село Новая Хатанского района. Вадеевская группа нганасан.
Фото С. Н. Иванова

У всех северо-самодийцев в далеком прошлом бытовали танцы, посвященные культуре плодородия, культурам матерей природы. Отголоски их можно видеть, вероятно, в ритуальных танцах во время камлания на празднике "чистого чума". А. А. Попов обратил внимание на подражательный характер бытовых танцев, исполнявшихся молодежью перед чумом. Но он предполагал, что в своем танце нганасаны подражали оленям. По мнению же А. Ф. Миддендорфа и по нашим полевым наблюдениям, в своих танцах нганасаны подражали медведю. Это явствует

не только из пластики движений и звукового сопровождения танца, но и из всего облика танцующих.¹¹

Для нганасан характерны танцы парами, продвигающимися по кругу, по ходу солнца, и сопровождение танца звуками, издаваемыми мужчинами и женщинами. О том, что танцуют нганасаны именно парами, а не замкнутым кругом свидетельствует сама пластика танца. В пользу этого говорит и запись, сделанная А. А. Поповым, воспринявшим движения пары как движения одного исполнителя. Поэтому получилась явная ошибка. Один исполнитель не может одновременно выдвигать левые руки и правые плечи наружу. Так может показаться человеку, наблюдающему со стороны танцующую пару.¹²

Исполнение нганасанами круговой пляски вокруг хорея, наблюдаемое Ю. Б. Симченко, по всей вероятности, явление позднее, результат освоения долганской танцевальной традиции. Старинный нганасанский танец Бэтэрсе исполняют сейчас лишь изредка. В качестве традиционного бытует сейчас у нганасан старинный долганский танец "Хейро".

Исполнение ненцами ритуальной пляски вокруг жертвенной нарты имело цель воздействовать на духов, от которых якобы зависело благосостояние семьи и благополучие оленьих стад.

По их представлениям, исполнение ритуальной церемонии и связанной с ней пляски должно было обеспечить плодородие.

В настоящее время на материалах танцевального и песенного фольклора создается новая форма хореографического искусства — сценическая. Освоение новых тем и создание новых современных образов потребовали разработки новых изобразительных средств, хотя по-прежнему широко используются традиционные пластические движения для изображения людей, животных, птиц и отдельных предметов, выработанные в определенной локальной среде и хорошо понятные местному населению.¹³

Ненецкое самодеятельное искусство хореографии представлено в ансамбле "Сыра-Сэв" ("Снежинка"). Песни ненецкого композитора С. Няруй исполняются самодеятельными коллективами.

Современное сценическое танцевальное искусство нганасан успешно пропагандируется песенно-танцевальным ансамблем "Хейро" и многочисленными местными танцевальными коллективами.

Сноски

¹ Попов, А. А., Тавгийцы, М. Л. 1936, 111 с.; Он же. Нганасаны. Социальный строй, религия, изобразительное искусство. — АЛОИЭ, ф. 14, оп. 1, д. 34 (1945); Он же. Нганасаны. Социальное устройство и верования. Л., 1984, 152 с.; Долгих Б. О. Население полуострова Таймыр и прилегающего к нему района. — В кн.: Северная Азия. М.— 1929, кн. 2; Он же. Происхождение нганасанов. — Сиб. Э. С., вып. I, Труды ИЭ, т. IX. М.; Л., 1952; Он же. Родовой и племенной состав народов Сибири в XVII в. М., 1960; Хомич Л. В. Ненцы. Историко-этнографические очерки. М.; Л., 1966, 329 с.; Она же. Проблемы этногенеза и этнической истории ненцев. Л., 1976, 189 с.; Симченко Ю. Б. Праздник Аны'о дялы у авамских нганасан. — ТИЭ, 1963, т. 84, с. 168—179; Он же. Культура охотников на дикого оленя Северной Евразии. М., 1971; Он же. Нганасанские орнаменты. — СЭ, 1963, с. 166—171; Грачева Г. А., К материальной и духовной культуре нганасан и энцев. — В кн.: Духовная культура народов Сибири. Томск, 1980, с. 80—94; Она же. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра. Л., 1983, 173 с.; Пелих, Г. И.: Происхождение селькупов. Томск, 1972, 424 с.; Она же. Селькупы XVII века. Очерки социально-экономической истории. Новосибирск, 1981, 175 с.; Прокофьева, Е. Д.: Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана СМАЭ. М.; Л., 1949, т. I, с. 335—375; Она же. Энецкий шаманский костюм. — СМАЭ. М.; Л., 1951, т. 13, с. 125—153; Она же. Шаманские костюмы народов Сибири. — СМАЭ, т. 27, с. 5—100; Прокофьев, Г. Н.: Церемония "оживления" бубна у остяко-самоедов. Изв. Ленинградского Государственного Университета, т. 11. Л., 1930 и многие другие.

² Жорницкая М. Я. Народное хореографическое искусство ненцев. — Всесоюзная сессия по итогам полевых этнографических и антропологических исследований 1984—1985 годов. Тезисы докладов. Йошкар-Ола, 1986, с. 235—237. Она же. Традиционные танцы нганасан // Полевые исследования Института этнографии 1982. М. 1986. С. 149—156.

³ Избрант И., Бранд А.: Записки о русском посольстве в Китай (1692—1695). М., 1967, с. 271—272.

⁴ Миддендорф А. Ф.: Путешествие на Север и Восток Сибири, ч. II. СПб, 1878, с. 672.

⁵ Попов А. А.: Тавгийцы..., с. 79.

⁶ Симченко Ю. Б.: Праздник Аны'о дяли..., с. 168, 169.

⁷ Попов А. А.: Тавгийцы..., с. 80.

⁸ Там же, с. 78, 79 (рис. 50, 51).

⁹ Пелих Г. И.: Селькупы XVII века. (Очерки социально-экономической истории). Новосибирск, 1981, с. 102.

¹⁰ Прокофьева Е. Д.: Архив ИЭ (Ленинград), ф. 6, оп. I, д. 102, л. 8.

¹¹ Прокофьева Е. Д.: Мамонт по представлениям селькупов. — Сб. МАЭ, т. XI. М.; Л., 1949, с. 350—351.

¹² См. стенограмму обсуждения выступлений коллективов художественной самодеятельности на ВДНХ. 1982 г. Министерство культуры РСФСР, отдел клубных учреждений.

¹³ Зуев В. Ф.: Материалы по этнографии Сибири в XVIII веке (1771—1772). М.; Л. 1947, с. 53—54.

Список принятых сокращений

- АЛОИЭ Архив Ленинградского отделения Института этнографии.
Сиб. ЭС Сибирский этнографический сборник.
ТИЭ Труды Института этнографии.
Сб. МАЭ Сборник музея антропологии и этнографии.
СЭ Советская этнография.

DIE INSTRUMENTALE UNGARISCHE VOLKSMELODIE.
BEISPIELE AUS DER JÜNGSTEN SCHICHT

Bálint SÁROSI

Institute of Musicology of HAS,
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

Die wichtigste Lehre aus der bisherigen Untersuchung des Melodienbestandes: Die seit gut zwei Jahrhunderten kontinuierlich assimilierten musikalischen Einflüsse haben auch die älteren Melodien-schichten (oder eher: die in veränderlicher Form überlieferten Melodienrohstoffe) in hohem Masse umgeformt. Die vereinheitlichende Umformung ist so weit gegangen, dass wir über Melodien, die als jüngeren Datums gelten können, aber unbekannter Herkunft sind, nicht wissen und vielleicht auch später nicht werden herausfinden können, ob sie wirklich neue oder stark abgeänderte alte sind. Auch die in den Spuren des "Verbunk"-Stils entstandene, im grossen und ganzen als zweihundertjährig zu betrachtende neuere Schicht lässt sich nach Stilkriterien nicht in kleinere Epochen aufteilen. In der gegenwärtigen Phase der Forschung sind — insbesondere wegen der Unerschlossenheit der Verbunk- und Csárdás-Literatur — die zur gebotenen detaillierten Vorstellung dieser Schicht notwendigen Voraussetzungen nicht gegeben.¹ Einige typische Beispiele bieten jedoch dahingehende Anhaltspunkte, wieviel die von aussen empfangenen Melodien von ihren Herkunftsmerkmalen bewahrt und wie, unter welchen Bedingungen sie sich in die bäuerliche Instrumentalmusik eingefügt haben. Das Attribut "jüngstes" verdienen diese Melodien gerade dadurch, dass sie sich teilweise oder ganz mit ihrem im Druck erhalten gebliebenen Original identifizieren oder zumindest in einem engeren musikalischen Umfeld unterbringen lassen, das von ihrer Entstehung relativ jüngeren Datums zeugt. Ausserdem sind sie auch aufgrund ihrer Funktion neben den jüngsten unterzubringen: die Tänze neueren Stils, z. B. die gruppenweise getanzten Werbe-tänze geregelter Struktur werden zumeist nach solchen Instrumentalmelodien sowie den Melodien grösstenteils volkstümlicher Kunstlieder getanzt.² Nun könnte jemand meinen, dieser "städtische" Teil des bäuerischen Repertoires habe sich infolge engerer Kontakte mit den städtischen Zigeunermusikern,

überwiegend vielleicht erst in unserem Jahrhundert — eventuell auch schon dem Radio zu verdanken — eingebürgert, obwohl er in Wirklichkeit älter ist. Zwischen den Zigeunermusikern in Stadt und Land waren die Beziehungen schon früher, auch ohne beschleunigten Verkehr und ohne Radio recht lebhaft, und das Dorf nahm musikalische Novitäten auch früher gern auf; und es bewahrte von ihnen soviel, wie es mit den Traditionen in Einklang zu bringen vermochte. So mag es nicht überraschen, dass z. B. 1911 Gewährsleute von Antal Molnár, Zigeunergeiger aus den Dörfern um Gyergyószentmiklós, neben traditionellen Székler-Tanzmelodien ebenfalls als traditionelle Tanzmusik auch virtuose, geigenetüdenartige Stücke spielten, als hätten sie diese gerade erst aus einer Werbetanz- oder Csárdás-Veröffentlichung gelernt.³

Da es sich um Instrumentalstücke handelt, sind die verhältnismässig unveränderten grössten Einheiten auch in diesem Fall die Zeilenpaare bzw. Perioden. Über die Identität mehrteiliger Stücke können wir am ehesten aufgrund des ersten Zeilenpaares — der ersten Periode — befinden, wie dies auch die zu Improvisierung neigenden, an keine endgültige, schriftliche Struktur gebundenen Musiker tun. Das bedeutet freilich nicht, dass bei der Auffindung von Identitäten und Verwandtschaften die Fortsetzungsperioden keinerlei Orientierungshilfe böten. Ausserdem können natürlich gemeinsame Melodienelemente und eine auf dem gleichen Prinzip beruhende Strukturierung auch in der neuesten Schicht Zeugnisse engerer verwandtschaftlicher Bindungen sein. Ein in seiner ursprünglichen Vollständigkeit übernommenes und in der bäuerlichen Praxis ohne wesentlichere Veränderungen fortbestehendes Stück gilt als selten und ist besonders in der instrumentalen Volksmusik nur dort möglich, wo von einem kraftvollen regionalen Stil nicht mehr die Rede sein kann. Unter diesem Aspekt ist es bezeichnend, dass die in der Tradition fortbestehenden Nachkommen unseres Beispiels Nr. 3 nur aus Regionen ausserhalb von Siebenbürgen zum Vorschein gekommen sind.

Die Vielfalt der Melodien, die sich in der Geschichte des ungarischen bürgerlichen Musizierens von der Wende des 18./19. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachten lässt, ist auch unseren Beispielen anzusehen. Bei ihrer Aufzählung kann man sich daher nach keinem engeren musikalischen System richten. Locker verteilt folgen zunächst an die Verbunk-Epoche gemahnende Überbleibsel, dann Csárdás', Märsche und Sonstiges.

1a—g. Bei dieser Gruppe stellen wir ausnahmsweise, für die raschere Überschaubarkeit, auch die Struktur der Melodien in einem der ursprünglichen Notation entsprechenden Umfang, schematisch — mit Buchstaben gekenn-

zeichnet — vor. Die Struktur der beiden Perioden in "Magyar Nóták" ("Ungarische Melodien"), gegliedert nach "Zeilen" (Halbperioden) ist: $ABCC_k$, d.h. zwei Zeilenpaare (Periode); die beiden Hälften der zweiten Periode sind, von den Zeilenenden abgesehen (k = Kadenz) als inhaltlich gleich zu betrachten.⁴ Wo in den Volksmusikvarianten im Vergleich zu dieser Formel eine inhaltliche Änderung besteht, wird diese bei jeder neuen Zeile durch einen neuen Buchstaben angezeigt. Dergestalt kommen wir in den sieben Varianten bis zum Buchstaben K, insgesamt bis zu 11 verschiedenen Halbperioden. Die Stücke werden im allgemeinen fortgesetzt; bei manchen deuten wir — auch in den weiteren Beispielen — einige Takte auch von der unmittelbaren Fortsetzung an. Gagy (b): AA_kAD ; Etéd (c): AA_kAD ; Betfalva: AA_kAE ; Nyárádmagyarós (e): AFGF; Gyergyócsomafalva (f): A+2 Takte $HIII_v$ (Dreitaktenvariante) J; Péterlaka (g): ADJJK.

2a—e. In seiner Studie über unsere volkstümlichen Verbunk-Melodien beschäftigt sich auch Lajos Kiss mit dieser Melodie.⁵ Als die älteste Variante benennt er eine 1813 erschienene vokale Melodie, aus der lebendigen Überlieferung bringt er eine Variante der Székler aus der Bukowina. Die vokale Parallele — das einleitende Lied aus Csokonais Frosch-und-Maus-Kampf (Bevor ich zu meinem Lied ansetze...) — ist jedoch ziemlich weit her geholt und scheint nicht überzeugend zu sein. Die von Ádám Berner 1808 in Pressburg herausgegebenen Instrumentalvarianten⁶ (Beispiele a und b) werden bei Lajos Kiss nicht erwähnt. Deren Incipit wurde aus dem Verzeichnis von Géza Papp wieder bekannt.⁷ Lajos Kiss beruft sich auch auf die von Lajtha gesammelten und publizierten Varianten aus Kőrispatak. Auf die zweierlei improvisierte Zusammenfügung dieser beiden Stücke (Beispiele c und d) machen bereits die zitierten Teile aufmerksam; deswegen sind die beiden in ihrer Originalumgebung auch Varianten kaum zu nennen — sie gelten als eines. Das fünfte Beispiel (e) der Gruppe weist auch auf die westliche Grenze der Verbreitung der Melodie in unserem Jahrhundert hin.⁸

3. Diese Melodie ist uns heute nur als instrumentaler Csárdás bekannt.⁹ Das in unserem Notenbeispiel vorgestellte Lied ist in der Notation von István Tóth vom Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten geblieben. Die Melodie wird von Antal Molnár, aus dessen Studie wie wir zitieren, für slawischen Ursprungs gehalten. Sie schien schon im vergangenen Jahrhundert eher in Instrumentalform bekannt, denn in einer in Budapest ohne Angabe des Jahres veröffentlichten Sammlung mit dem Titel "25 neueste ungarische Volkslieder" ("... bearbeitet für Klavier von Gyula Palotásy") bekam sie einen neuen Text: Gyula Nádor: Kis madár dalol az ágon ... (Kleiner Vogel singt auf dem

Ast). Noten aus der mündlichen Überlieferung zu bringen, ist hierbei überflüssig, denn eine Variante in ethnomusikologischem Sinne ist uns nicht bekannt.¹⁰

4a—c. Die erste Variante wird vom Redakteur der "Magyar Nóták" als ein Werk von Bihari angegeben. Eine Test-Strophe mit dem Anfang Megérem még ... (Ich werd's noch erleben ...) findet sich bereits in der Sammlung von Ádám P. Horváth. Von den drei verschiedenen Endungen scheinen die physische Endung der Variante mit Text und zu dieser das auf eine erweiterte Sekunde hinweisende Antezedens das Ursprüngliche zu sein. Diese Endung ist auch in dem Bihari zugeschriebenen Stück enthalten — in der Mitte des zweiten Teils der Melodie — und lässt sich auch leicht aus dem "Kun Verbunk" herauschälen, der in seinem letzten Takt von der eigentlichen mi-Endung zu la wechselt. Es kann sich leicht herausstellen, dass auch diese Melodie, wie z.B. das Lied Csíp meg bogár (Kneife Käfer), Überbleibsel aus früheren Zeiten ist und der Verbunk-Epoche nur ihr Auftauchen und vielleicht ihre Umformung zu verdanken hat.¹¹

5ab. Die landesweite Verbreitung der Melodie nach dem Zweiten Weltkrieg ist in erster Linie der Tanzbewegung zu verdanken. Als den Ort des ursprünglichen Vorkommens kennen wir bislang nur Kapuvár. Als einen in Kapuvár gesammelten Verbunk hatte ihn zuerst Szabolcsi veröffentlicht.¹² Die Tonaufnahme unserer Notenskizze (a) wurde 1981 gemacht. Von einer Variante, die älter ist als die von Szabolcsi notierte, wissen wir nicht, auf eine früher grössere Verbreitung der Melodie lässt jedoch die danebengestellte Note von Gyergyóalfalu (b) schliessen, deren zweite Hälfte eine relativ nahe Variante der zweiten Hälfte von der von Kapuvár ist. Auch dieser gemeinsame Melodienteil vermittelt den Eindruck, dass es sich auch diesmal, wie bei den Melodien von Nr. 4, um eine mit den Merkmalen der Verbunk-Epoche versehene, aber tiefer verwurzelte Melodie handelt.

6ab. Da sich mit dem in der Volkstanztradition als Vasvári-Verbunk bekannten "Martinovics-Lied" und mit dessen friss' (schnellen) Lajos Kiss in seiner erwähnten Arbeit schon ausführlich beschäftigte und ausserdem das Martinovics-Lied auch schon Literatur aus früheren Zeiten hat, sind diese beiden Beispiele lediglich als Gedächtnisstütze angeführt.¹³ Aus dem Originalstück mit zwei Trios ist, wie es zum Teil auch aus den Noten hervorgeht, auch diesmal nur die erste Periode erhalten geblieben. Die weiteren Teile wurden ausgewechselt. Die Veränderungen müssen bereits früher vor sich gegangen sein, weil die vom Anfang der 50er Jahre unseres Jahrhunderts an gemachten Tonaufnahmen — abgesehen davon, dass sich der Anfangsmelodie verschiedene Schnelle anschliessen können — ziemlich einheitlich sind.¹⁴

7a—c. Mit den drei Melodien lässt sich vorerst kein "Original" verbinden. Die diszipliniertere, mit kunstliedartiger Struktur aus dem Komitat Moson (a) lässt sich insofern neben die miteinander in Variantenverbindung stehenden zwei aus Bihar stellen, dass sie mit ihnen zwar nicht in der Form, jedoch im Stil und eigentlich auch im Motivmaterial übereinstimmt. Der Form nach unterscheiden sich auch die einander nahestehenden Varianten aus dem Komitat Bihar: die eine ist $AA_{V}BA_{V}$, die andere $AABB_{K}$.

8ab. Dieses Beispiel sticht insofern aus der Reihe der übrigen hervor, dass seine Wurzeln in eine etwas frühere Vergangenheit und in ein weitläufigeres europäisches Umfeld führen. Das neben die "Marosszéker" gestellte Liedchen mit dem Textanfang Ah! vous dirai-je maman ... — das Thema von Mozarts Zwölf Variationen für Klavier — klingt auch für ungarische Ohren nicht fremd, weil es ähnlich klingende auch unter unseren Volksliedern gibt. Aufgrund der Melodienstruktur lässt sich jedoch annehmen, dass die Instrumentalform diesmal nicht vermittelt durch unsere Volkslieder, sondern auf irgendeine Weise unmittelbar mit der westlichen Melodie verbunden ist.¹⁵

9ab. Der in unserem Jahrhundert mit dem Text Csitt csak rózsám, hal-lod? ... (Scht, hörst du, meine Rose ...) von Frau Sándor Heródek (1880—1961) bekannte Csárdás findet sich selbst im Repertoire der Zigeunermusiker in den Dörfern von Siebenbürgen in unveränderter Form (b). Die schriftlichen Spuren weisen darauf hin, dass er am Anfang der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts entstanden sein mag — wahrscheinlich nicht als das Werk eines einzigen Komponisten, sondern in der gemeinsamen instrumentalen Praxis der in bürgerlichen Kreisen tätigen Musiker. Der Csárdás¹⁶ (a) von Károly Patikárus (gest. 1858), dem Bruder des Primasch Ferenc Patikárus, ist ihm ähnlich genug, um als Ausgangspunkt angenommen zu werden. Patikárus' Melodie muss beliebt gewesen sein, denn sie ist bereits Ende der 1850er Jahre mit dem Text Jöszte, jöszte, kincsem, galambom (Komm, komm, mein Schatz, meine Taube) in der Sammlung von Ignác Bognár erschienen.

10a—d. Der sog. A-Moll-Csárdás — denn er wird zumeist in A-Moll gespielt — gehört zu den auch von Dorfmusikern ohne Änderungen gespielten Csárdás' bürgerlichen Charakters. In seiner XIX. Rhapsodie verwendete Liszt die von Kornél Ábrányi d.Ä. bearbeitete Variante (b), im wesentlichen nur deren erste Hälfte. Daraus folgern manche, dieses Stück sei ein Werk Ábrányis, obgleich Ábrányi dieses, zusammen mit anderen beliebten Melodien, nur "für Klavier bearbeitet" hatte.¹⁷ Das erste, um die Wende des 19./20. Jahrhunderts veröffentlichte Stück (a) unserer Beispielgruppe repräsentiert die heutige, allgemein bekannte Form.¹⁸ Die weiteren Beispiele zeugen jedoch

davon, dass ähnlich dem vorangegangenen, auch dieses Stück — obgleich in erster Linie in städtischer Umgebung — "unter volkskulturellen Formen" (Kodály), auf dem Wege von Variierungen und des gegenseitigen Abschleifens verschiedener Elemente entstanden ist. Die Grundidee (c) für die erste Hälfte findet sich in der Komposition von Béla Kéler¹⁹ (1820—1882). Der musikalische Vorläufer der zweiten Hälfte lässt sich in der Csárdás-Literatur der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, am frühesten vielleicht in der zweiten Hälfte eines Csárdás von Ferenc Patikárus entdecken (d).²⁰ Dieser abschlussartige Melodiengang muss um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts ein beliebter Csárdás-Gemeinplatz gewesen sein, weil er sich auch bei anderen (z.B. J. Travnyiks Fiatalok öröme, in einer der schnellen Weisen) finden lässt. Zum Anfang unseres Jahrhunderts ist er schon bis in die Bauernmusik vorgedrungen. Er ist in einem "Mars" eines Trauerzuges aus dem Széklerland enthalten, welchem der Sammler, Antal Molnár, den der Kunstmusikherkunft würdigen Titel "Marcia funebre" (e) verlieh.

llab. Sollte es möglich sein, dass die mit einem Text versehene beliebte ungarische Melodie im 19. Jahrhundert ohne Vermittlung durch die ungarische Volksmusik in die instrumentale rumänische Volksmusik in der Umgebung von Arad gelangte?²¹ Angaben über Vermittlungen durch die ungarische Volksmusik sind vorerst nicht bekannt.

12. Die chronologisch erste Variante dieser Melodie ist aus der Sammlung von Ádám P. Horváth bekannt (mit dem Titel Vissza mars; a francoknak, unter Nr. 37). Der von ihm inspirierte Marsch der Oper "Hunyadi" (von F. Erkel) und insbesondere der Text über die Märtyrer von Arad, mit dem sie später gepaart wurde, machten sie so beliebt, dass die Beliebtheit, wie das Beispiel belegt (wenngleich nur im Rahmen der ersten beiden kurzen Zeilen), ihre Wellen bis ausserhalb der Grenzen des ungarischen Sprachgebietes schlug. Bei den Polen ist diese, dem örtlichen Geschmack angepasste Melodie wie bei uns die instrumental gespielte Variante als Hochzeitsmarsch bekannt.²²

13a. Einen dem "Trauermarsch" von Gyimesközéplok näheren Verwandten haben wir vorerst noch nicht finden können. Sein Anfang erinnert stark an Bengráfs 1790 veröffentlichten Tanz,²³ ja, es scheint, als ob das frühe Verbunk-Stück auch in der Fortsetzung seine Spuren hinterlassen hätte ...

14a—b. Die 1911 von Antal Molnár in Gyergyócsomafalva gesammelte Melodie wurde von Bartók notiert (a). Es mag sein, dass auch ihm das in der auf Flöte gespielten und gerade Freiheitskampf-Marsch genannten Melodie versteckte "Gott erhalte" nicht auffiel — auf der Transkription machte er jedenfalls keine diesbezügliche Bemerkung. Gott erhalte-Varianten werden als

Hochzeitsmarsch von den Musikanten im Széklerland heute noch gespielt, nicht nur bei den Csángós von Gyimes (der raschen Orientierung wegen das stark vereinfachte Beispiel b), sondern unseres Wissens auch in Vajdaszentiván im Komitat Maros.

15. Zum Abschluss ein neueres Beispiel dafür, wie die traditionell improvisierenden Dorfmusiker die neue Melodie, von der sie Besitz ergriffen haben, als Rohmaterial betrachten. Die Musikanten von Gyimesközéplek haben natürlich keine Ahnung, dass dieser ihr "Hochzeitgästemarsch" aus dem Klapka-Marsch von Béni Egressy stammt.

Anmerkungen

¹Die Studie von Lajos KISS (KISS 1959—1960) ist die einzige, in der Instrumentalmelodien der Gegenwart mit Originalen der Verbunk-Musik verglichen werden.

²In: LÁNYI - MARTIN - E. PESOVÁRS A körverbunk (Der Kreiswerbetanz, Budapest, 1983) findet sich unter den zu den ungarischen Tänzen veröffentlichten 15 Melodien (die Varianten nicht mitgerechnet) eine, die mit dem Kodály-Bartókschen Massstab gemessen als Volkslied gelten kann: das mit dem Text A nagy bécsi kaszárnyára rászállott egy gólya allgemein bekannte Lied "neuen Stils" (S. 127). Die übrigen sind zumeist volkstümliche Melodien: Ezt a kerek erdőt járom én ..., Jaj de magas ez a vendégfogadó ..., Kovács pengeti a vasat ..., Juhászputyák ugatnak ..., Haragszik a pusztabíró ... usw. Ebenda ist eine in mehreren Varianten vorkommende westtransdanubische Melodie vom Typ duda-aprója (z.B. S. 82 und 93) auch mit einem volkstümlichen Lied in Verbindung zu bringen: seine ersten vier Takte stimmen bis auf einen einzigen Ton mit der Melodie der ersten Zeile des früher mit dem Namen Chlopiczky-Lied als Verbunk bekannten, später mit dem Text Jaj de huncut a német beliebt gewordenen volkstümlichen Liedes überein. Ebenda ist eines der beiden Verbunk-Stücke die sog. Disznóbőr-Melodie (dazu s. in Kodály, Zoltán: A magyar népzene. Budapest 1969, S. 90), das andere ist der "Kun verbunk" (s. hier Note Nr. 3).

³Einem Stück des Geigers Gyurka Kalányos d.J. in Gyergyócsomafalva gibt Antal Molnár geradezu den Titel "Zigeunergetenüde"; s. BR-12804. Es ist wenig wahrscheinlich, dass der Musiker die Worte "Etude" oder beispielsweise "Virtuose" gekannt hatte. Vielleicht wird letzteres unter lf neben dem Titel — gewiss vom Gewährsmann zitiert — mit dem Wort "spasshaft" ersetzt. Auch dies ist ein etüdenartiges Stück, das der Musiker verhältnismässig lange spielt, weshalb die Aufnahme auf der Phonographenwalze unterbrochen wird. Eine gute Gelegenheit für den Aufzeichner Bartók, um über das ihm nicht sympathische Stück zu bemerken: "die Aufnahme geht nicht weiter (Gottseidank!)".

⁴Die ursprüngliche Tonart des aus der Verbunk-Sammlung zitierten Stückes ist F-Dur, die wir wegen der Mehrheit der volkstümlichen Varianten in D transponierten. Von Fall zu Fall verfahren wir ebenso in weiteren Beispielen, indem wir uns der bezeichnenden Tonart der jeweiligen Melodie anpassen. In einigen wenigen Fällen haben wir die ursprüngliche detaillierte Notation (z.B. von Lajtha) dem vorliegenden Ziel entsprechend vereinfacht.

⁵KISS 1959—1960, S. 272.

⁶(Hat) Magyar Nóta, Két Hegedűhöz és Kobozhoz Alkalmaztatva... (/Sechs/ Ungarische Lieder Bearbeitet für Zwei Violinen und für Laute). Berner Ádám ügyész, Pozsony 1808^{dik} esztendőben (Ádám Berner, Anwalt, Pressburg, im Jahre 1808); Musikarchiv der Széchényi-Nationalbibliothek unter Mus pr. 7823.

⁷Géza PAPP: Die Quellen der "Verbunkos-Musik". Ein bibliographischer Versuch. Studia Musicologica Ac. Sc. Hung. 1979, S. 184.

⁸Eine aus der zwischen der Bukowina, dem Széklerland und der Tiefebene liegenden Region stammende, publizierte Variante können wir aus Szék in der nördlichen Mezőség erwähnen: MARTIN (1970), Nr. 122.

⁹Üregcsertő (Komitat Pest, AP 6191d), Apátfalva (Komitat Csongrád, AP 5506a), Miskolc (am Anfang der 6. Plattenseite des Schallplattenalbums Ungarische Instrumentalvolksmusik).

¹⁰Die in der vorangegangenen Anmerkung erwähnte, auf einer Schallplatte veröffentlichte Angabe aus Miskolc — eine mit dem 77 Jahre alten Zigeunermusiker Rudolf Buri 1961 gemachte Aufnahme — ist eine ausgezeichnete "Variations"-Serie auf Zimbal und Holzzimbal (d.h. Xylophon), die Grundmelodie selbst weist jedoch nur ein-zwei unwesentliche Tonunterschiede zu der István Tóthschén vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts auf.

¹¹Die Wiederveröffentlichung der Variante mit Text sowie das Verzeichnis über die Vorkommen der Melodie s. KERÉNYI 1961, S. 27 bzw. 211.

¹²SZABOLCSI 1955, S. 81. Die Note des letzten Taktes der in den Volkstanzfachbüchern — MARTIN (1970, Nr. 34, Volkstanztraditionen 1980, S. 262) publizierten neueren Variante ist wahrscheinlich falsch: es muss mit einer kleinen Terz nach unten transponiert werden.

¹³KISS, 1959, S. 279—290; Ervin MAJOR: Zu drei, irrtümlich Ferenc Liszt zugeschriebenen Kompositionen. Zenei Szemle 1926.

¹⁴Eine Siebenbürger Variante ist uns nicht bekannt. Lajos KISS zufolge ist "im Kreise der nordwestlichen Ungarnheit von Borsod bis Gömör überall bekannt". Mit dem Titel "Borzó Miska Csárdás" wurde eine Variante 1952 von György KERÉNYI in Szekszárd auf Tonband aufgenommen (AP 527g). In MARTIN (1970) unter Nr. 87 und 88 angeführten "Vasvári Verbunk" ist das Martino-vics-Lied bei keinem vorhanden; der als langsam geltende erste Teil des in Mikófalva im Komitat Heves gesammelten Stückes (Nr. 88) ist identisch mit einem der von Lajos KISS aufgezählten Schnellen (S. 186—187). In der Regel als eigenes Stück wird auch der mit einem Stern gekennzeichnete dritte Teil unseres ersten (a) Notenbeispiels gespielt; Lajos KISS bringt auch diesen unter den Schnellen (S. 188—189).

¹⁵S. z.B. Katalog III/148b und, vor allem, IV/195. Die von Mozart bearbeitete Melodie wird in der französischen Sammlung Campra und Rameau zugeschrieben: La Clé du Caveau, A l'usage des Chansonniers Français et Étrangers ... Par P. Capelle, Paris o. J. S. 25 und 102. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass sie keinen Komponisten hat — sondern ein Volkslied ist.

¹⁶Jász-Berény(i) Emlék Csárdás. Zongorára szerzé Patikárus Károly. Pesten Treichlinger J. tulajdona (Gedenk-Csárdás von Jász-Berény. Für Klavier komponiert von Károly Patikárus. Zu Pest im Besitz von J. Treichlinger). O. J. Druckplattenr.: J.T.222. Als Komponist der heute im Umlauf befindlichen gilt für manche übrigens auch der berühmte Zigeunerprimas in Debrecen, Károly Boka im vergangenen Jahrhundert (vgl.: József LESZLER: Nótakedvelőknek (Für Liebhaber des Liedes), 1986, S. 61) — wie es scheint, unbegründet.

¹⁷Elegáns csárdások. Zongorára alkalmazta Ábrányi Kornél (Elegante Csárdás'. Für Klavier bearbeitet von Kornél Ábrányi). Heft III, Nr. 6. Hrsg. von Tábornszky und Parsch, Budapest (Druckplattenr.: T. és P.927). Der Titel des Stückes bei Ábrányi: Sarkantyú-Csárdás (Sporen-csárdás).

¹⁸J. MOLNÁR: 2. Schneller Csárdás des 4. Stückes von "Csingilingi", Csárdás-Bearbeitungen. Hrsg. Rózsavölgyi és Társa (Druckplattenr.: R.C.1178). Unter den Klavierbearbeitungen ist auch der Csárdás mit dem Text: De szeretnék rámás csizmát viselni ... (Wie gern trüg' ich gerahmte Stiefel ...) — aus diesem Text stammt der Titel "csingilingi" ("klingel-bimmel").

¹⁹Béla KÉLER: Bokrétás csárdás (Strauss-Csárdás). Rózsavölgyi és Társa (R&C N^o 373) — am Ende des ersten Schnellen sowie, mit geringfügiger Änderung, im Finale.

²⁰Nyéki emlék (Souvenir von Nyék). Für Klavier bearbeitet von Ferenc Patikárus, zu Pest, J. Treichlinger, 1854.

²¹Die rumänische Melodie zum de-a lung Tanz publiziert bei: Ioan T. FLOREA: Folclor muzical din județul. Arad, 1974 oder 1975, Nr. 20. Das ungarische Lied ist Stück 99 in der Sammlung von János Arany. Es kommt seit 1827 in vielerlei handschriftlichen und gedruckten ungarischen Sammlungen vor. Dazu S. Kodály's Anmerkung in der von ihm herausgegebenen Sammlung, S. 75: Arany (1952).

²²S. Jan CHOROSINSKI: Melodie Taneczne Powisla. Kraków 1953, Nr. 153.

²³Den Ausschnitt aus einem Stück der Sammlung "XII Magyar Táncok Klavicembalomra Valók" (XII Ungarische Tänze für Klavicembalo) von Bengráf zitieren wir nach SZABOLCSI (1955, S. 82).

Die handschriftlichen Noten — mit dem Signaturanfang AP, BR, lelt. — befinden sich im Archiv des Instituts für Musikwissenschaft an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Literatur

ARANY, János 1952: Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost (János Aranys Volksliedersammlung. Herausgegeben von Zoltán Kodály und Ágost Gyulai). Budapest.

Katalog 1988: DOBSZAY, László - SZENDREI, Janka: A magyar népdaltípusok katalógusa (Katalog der ungarischen Volksliedtypen). I. Budapest.

KERÉNYI, György (Hrsg.) 1961: Népies dalok (Volkstümliche Lieder). Budapest.

KISS, Lajos 1959: Népi verbunk-dallamainkról (Über Verbunk-Volksmelodien). Tánctudományi Tanulmányok 1959—1960.

Körverbunk. LÁNYI, Ágoston - MARTIN, György - PESOVÁR, Ernő 1983: A körverbunk (Der Kreisverbunk). Budapest.

LAJTHA, László 1955: Kőrispataki gyűjtés (Sammlung von Kőrispatak). Budapest.

Magyar Nóták. Magyar nóták Veszprém vármegyéből (Ungarische Lieder aus dem Komitat Veszprém). Hrsg. RUJITSKA, Ignác. Veszprém, 1823—1832.

MARTIN, György 1970: Magyar tánc típusok és táncdialektusok (Ungarische Tanztypen und Tanzdialekte). Budapest.

PÁLÓCZI HORVÁTH, Ádám 1953: Ötödfélé száz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből (450 Lieder. Liedersammlung des Ádám Pálóczi Horváth aus dem Jahre 1813). Hrsg. Dénes Bartha und József Kiss. Budapest.

SZABOLCSI, Bence 1955: A magyar zenetörténet kézikönyve (Handbuch der ungarischen Musikgeschichte). Zweite, überarbeitete Ausgabe. Budapest.

Ia Magyar nóták Veszprém vármegyéből (Ungarische Melodien aus dem Komitat Veszprém), VI Band, Nr 47

Ib "Székely tánc" (Sekler Tanz), BR (Bartók System) 13134 Gagy (Kom. Udvarhely)

$\text{♩} = \text{ca } 158$

Ic "Árvátfalvi ugrós" (Sprungtanz aus Árvátfalva), Etéd (Kom. Udvarhely) Lajtha, L. 1955. 410.

$\text{♩} = 144$

Id "Magyar nóta" (Ungarische Melodie), BR 12875 Betfalva (Kom. Udvarhely)

$\text{♩} = 120$

Ie "Székely verbunk" (Sekler Verbunkstanz), Nyárádmagyarós (Kom. Maros-Torda) Lányi, Á. - Martin, Gy. - Pesovár, E.:
Körverbunk (Reigen-Verbunkstanz), 1983, 179.

$\text{♩} = 138 - 160$

If Gyors csárdás "vicces" (Schnell Tschardasch "witzig"), BR 12818 Gyergyócsomafalva (Kom. Csík), 1911

$\text{♩} = 138$

1g "Verbunkstanz", AP 8759e Péterlaka (Kom. Maros-Torda), 1973

$\text{♩} = 136$

Musical score for 1g "Verbunkstanz". It consists of two staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 136. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily on the upper staff, with some accompaniment on the lower staff. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

2a Berner, Á.: 6 magyar nóta (6 ungarische Melodien). Pozsony 1808. Nr 3

Musical score for 2a. It consists of two staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily on the upper staff, with some accompaniment on the lower staff. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

2b Berner, Á.: 6 magyar nóta (6 ungarische Melodien), Pozsony 1808. Nr 6

Musical score for 2b. It consists of two staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily on the upper staff, with some accompaniment on the lower staff. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

2c "Verbunkstanz", Lajtha, L.: Kőrispataki Gyűjtés (Sammlung aus Kőrispatak) 1955. Nr 28

$\text{♩} = 112$

Musical score for 2c. It consists of two staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 112. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily on the upper staff, with some accompaniment on the lower staff. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. The word "continued" is written at the end of the second staff.

2d "Magyar verbunk" (Ungarischer Verbunkstanz), Vaja (Kom. Szabolcs) Martin, Gy. 1970. Nr 86

$\text{♩} = 132-160$

Musical score for 2d. It consists of two staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 132-160. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily on the upper staff, with some accompaniment on the lower staff. The word "Fine" is written at the end of the second staff.

2e Martin, Gy. 1970. Nr 122

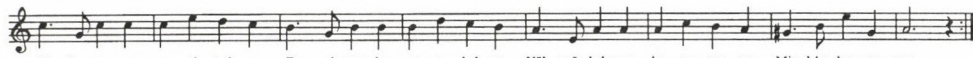


D.C. al Fine

3 "Kedves Minkám..." (Meine Liebe Minka...), Molnár, A. 1955. 135.



Ked - ves Minkám, el kell vál - nom, Ah mely nagy kint kell ki áll nom Most, mi - dőn é - des bál - vá - nyom tő - led tá - vo - zom.



El lesz a nap se - té - ted - ve, E - gé - szen be - es - te - led - ve, Völ - győn, hal - mon ke - se - reg - ve Minkám, han - go - zom.

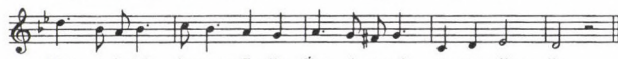
4a Magyar nóták Veszprém vármegyéből (Ungarische Melodien aus dem Komitat Veszprém), VI. Band, Nr 48



4b "Megérem még..." (Ich werde bis dahin leben...), Kerényi, Gy. 1961. 27.



Meg - é - rem még azt az i - dőt, Sír - va még el ka - pum e - lőt.

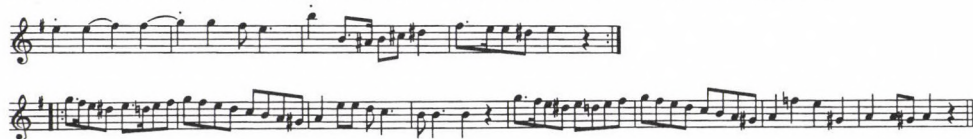


Meg - ő - le - led ka - pum fá - ját, Úgy si - ra - tod a gaz - dá - ját.

4c "Verbunkstanz" AP 6636a Kunszentmiklós (Kom. Pest-Pilis-Solt-Kiskun) 1968



5a "Verbunkstanz" Magyar Népzenei Antológia (Schallplatte: Anthologie der Ungarischen Volksmusik), B/2 Nr 2



5b "Jó alapos csárdás" (Tschardas), BR 12793 Gyergyóalfalu (Kom. Csík)

Musical score for "Jó alapos csárdás" (Tschardas), BR 12793 Gyergyóalfalu (Kom. Csík). The score is written in two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment.

6a "Vasvári verbunk" (Vasvárer Verbunkstanz), Miskolc (Kom. Borsod) 1961. Schallplatte: Hungarian Instrumental Folk Music B/6

Musical score for "Vasvári verbunk" (Vasvárer Verbunkstanz), Miskolc (Kom. Borsod) 1961. Schallplatte: Hungarian Instrumental Folk Music B/6. The score is written in two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.

6b "Lassú magyar" (Langsamer ungarischer Tanz), Magyar nóták Veszprém vármegyéből

(Ungarische Melodien aus dem Komitat Veszprém) XV Band

Musical score for "Lassú magyar" (Langsamer ungarischer Tanz), Magyar nóták Veszprém vármegyéből (Ungarische Melodien aus dem Komitat Veszprém) XV Band. The score is written in two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is slow and features triplets and slurs.

7a "Huszár verbunk" (Hussarenverbunk), Halászi (Kom. Moson). Gesammelt von: Jámbor, M. - Martin, Gy. - Pesovár, E. 1955

♩ = 100 - 120

Musical score for "Huszár verbunk" (Hussarenverbunk), Halászi (Kom. Moson). Gesammelt von: Jámbor, M. - Martin, Gy. - Pesovár, E. 1955. The score is written in two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked as ♩ = 100 - 120.

7b "Magyar verbunk" (Ungarische Verbunkstanz), Kismarja (Kom. Hajdú). Gesammelt von: Domokos, P. P. - Vavrinecz, I. 1951

Musical notation for 7b "Magyar verbunk" (Ungarische Verbunkstanz), Kismarja (Kom. Hajdú). Gesammelt von: Domokos, P. P. - Vavrinecz, I. 1951. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with some triplets. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

7c "Telegdi 48-as verbunk" (Telegder Verbunk aus 1848). Inv. Nr.: 6906 Mezőtelegd (Kom. Bihar)

$\text{♩} = \text{ca } 138$

Musical notation for 7c "Telegdi 48-as verbunk" (Telegder Verbunk aus 1848). Inv. Nr.: 6906 Mezőtelegd (Kom. Bihar). The tempo is marked as ca 138. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with some triplets.

8a Französische Melodie Campra und Rameau zugeschrieben. La Clé du Caveau... Paris, o. J. Nr 26

Andante

Musical notation for 8a "Französische Melodie Campra und Rameau zugeschrieben. La Clé du Caveau... Paris, o. J. Nr 26". The tempo is marked as Andante. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment. The lyrics are: [Ah! vous di - rai je ma - man...]

8b Marosszéki forgató (Marosszéker Drehtanz), Makfalva (Kom. Maros-Torda) Martin, Gy. 1970. Nr 125

$\text{♩} = 100$

Musical notation for 8b "Marosszéki forgató (Marosszéker Drehtanz), Makfalva (Kom. Maros-Torda) Martin, Gy. 1970. Nr 125". The tempo is marked as ca 100. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with some triplets. The piece ends with a "continued" marking.

9a Patikár, K.: Jászberény(i) emlék csárdás (Tschardasch-Erinnerung aus Jászberény), o. J.

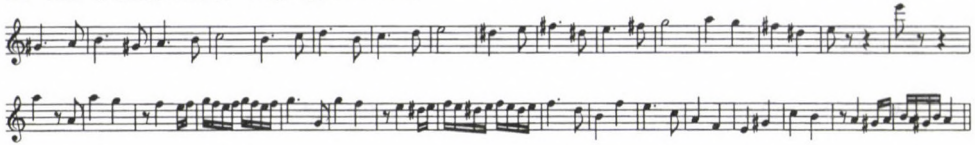
Musical notation for 9a "Patikár, K.: Jászberény(i) emlék csárdás (Tschardasch-Erinnerung aus Jászberény), o. J.". The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with some triplets. The piece ends with a "D.C. al ♠ and continued" marking.

9b "Csárdás" (Tschardas), AP 7500d Csíkszentdomokos (Kom. Csík) 1971

$\text{♩} = \text{ca } 152$

Musical notation for 9b "Csárdás" (Tschardas), AP 7500d Csíkszentdomokos (Kom. Csík) 1971. The tempo is marked as ca 152. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with some triplets.

10a "Friss" (Frisch), Molnár, J. Csingilingi, o. J. 4. Stück



10b "Sarkantyú-csárdás" (Sporn-Tschardasch), bearbeitet von Ábrányi, K. "Elegáns csárdások" (Elegante Tschardaschen), Nr 6



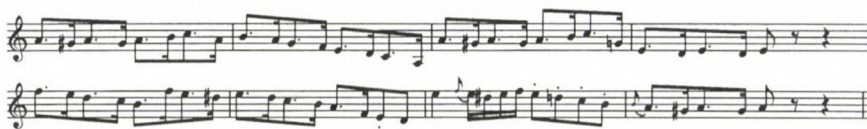
10c "Friss" (Detail aus dem "Frisch"), Kéler, B.: Bokréta csárdás (Blumenstrauss-Tschardasch), o. J.



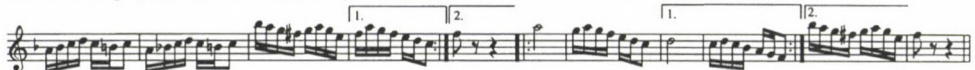
10d Patikárus, F.: Nyéki emlék (Erinnerung aus Nyék), o. J.



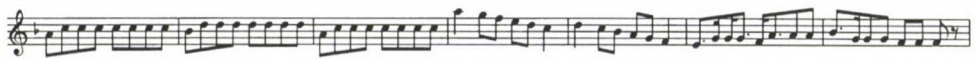
10e "Halotti mars" (Trauermarsch), BR 12823 Gyergyóalfalu, 1911



11a "De a lung" (Rumänischen Tanz aus Arad), Florea, I. 1975. Nr 20



11b "Az szokták a szememre vetni..." (Man wirft mir vor...), Volkslied-Sammlung von Arany, J. Nr 99



12 Lengyel lakodalmi induló (Polnischer Hochzeitsmarsch), Chorosinski, J. L. 1953. Nr 153

♩ = 120



13a "Halotti mars" (Trauermarsch), AP 5199d Gyimesközéplek (Kom. Csík) 1962

13b "Magyar tánc" (Ungarischer Tanz), Detail, Bengraf, 1970. Szabolcsi, B. 1955. 82

14a "Szabadságharci induló" (Freiheitskampfmarsch), Hirtenflöte. BR 12816 Gyergyócsomafalva (Kom. Csík), 1911.

♩ = 98

Gesammelt von: Molnár, A. Aufgezeichnet von: Bartók, B.

14b "Lakodalmi vendégkísérő" (Hochzeitsmarsch), AP 5203h Gyimesközéplek (Kom. Csík) 1962

15 "Lakodalmi vendégkísérő" (Hochzeitsmarsch), AP 5203e, 5204a. Gyimesközéplek (Kom. Csík) 1962

UNGARISCHE TÄNZE AUF DEM LANDTAG 1764

Mária DOMOKOS

Institute of Musicology of HAS,
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

Über eine fragmentarische Studie von György Martin

Im Martin-Nachlass finden sich unter "Gemischtes" 11 Dossiers, deren Material zur Gänze oder zum Teil unter der Überschrift Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764 angegeben ist oder sicherlich mit diesem Thema zusammenhängt. Aus dem Rohmaterial treten die Umrisse einer grossangelegten, in György Martins Schaffen der historischen Thematik zuzuordnenden Studie hervor, mit der er sich in der ersten Hälfte der 70er Jahre hingebungsvoll beschäftigte, die endgültige Ausgestaltung jedoch schuldig blieb. Der Grund, aus dem die Arbeit unvollendet blieb, ist uns unbekannt. Vermutlich hätte die völlige Ausarbeitung langwierige Recherchen in Bibliotheken erfordert, die jedoch von anderen, als dringlicher betrachteten Aufgaben verhindert wurden. Es fällt auf, dass Martin in seinen veröffentlichten Werken, von einer kurzen Fussnote abgesehen (MARTIN 1977, Fussnote 24), auf dieses Thema nicht einmal verweist. Dieser Fakt mahnt uns einerseits zur Vorsicht, dass ja etwas nicht entgegen den Absichten des Autors ans Tageslicht kommt, andererseits aber ermutigt er uns: das von ihm für wichtig gehaltene Thema würde in Unbekanntheit versinken, wenn wir darauf nicht aufmerksam machen.

Worum geht es denn? Ein unbekannter Teilnehmer des Landtages von 1764—1765 verfasste über die Ereignisse des Landtages ein Tagebuch in Latein. Dieses Tagebuch befand sich im Besitz des herausragenden Wissenschaftlers im vorigen Jahrhundert, des aus der Biographie von János Arany bekannten István Szilágyi, der einen ihm interessant scheinenden Teil des Tagebuches ins Ungarische übersetzt und mit einer kurzen Einleitung versehen im Jahrgang 1872 der Vasárnapi Újság veröffentlicht hatte.

Der Tagebuchausschnitt gibt die detaillierte Beschreibung eines von der Königin Maria Theresia während des Landtages veranstalteten ungarischen

Balls wieder. Mitgeteilt werden die Namensliste der aristokratischen Teilnehmer und Tänzer, die Namen der Tänze, 16 an der Zahl, sowie dass zum Tanz die ungarischen Musikanten des Herzogprimas Ferenc Barkóczy aufspielten. Das Original des Tagebuches ist seither verlorengegangen, und auch die Veröffentlichung Szilágyis ist den Forschern entgangen.

Dieser Tagebuchausschnitt ist der Kern von Martins geplanter Studie, von diesem ausgehend begann er, seine weiteren Untersuchungen anzustellen. Weitere Anregung bekam er durch den Umstand, dass unterdessen auch eine mit dem Namen von Primas Barkóczy verknüpfte Tanzmusikquelle zum Vorschein kam (DOMOKOS 1978) und dass sich eine Möglichkeit eröffnete, eine vergleichende Untersuchung anderer, paralleler Quellen anzustellen. Das im Laufe der Jahre (dem Zeugnis von Bibliotheksleihzetteln zufolge vor allem 1973–74) in Bibliotheken und Archiven gesammelte Rohmaterial besteht aus mehreren Arbeitsheften, einer Vielzahl von Notizzetteln, Melodienanalysen, Skizzen, tabellenartigen und sonstigen Zusammenstellungen und Textentwürfen.

Die Arbeitshefte und Notizen geben Auskunft über die verwendete Literatur. Es handelt sich um einen Landtag, daher studierte Martin in erster Linie grundlegende Geschichtsbücher über die Geschichte Ungarns im 18. Jahrhundert, über die Geschichte der Landtage, die Herrschaft Maria Theresias, über Leben und Schaffen bedeutender Persönlichkeiten der Zeit.

Bis zum Schluss war er auf der Suche nach dem Originaltagebuch. Er musste jedoch damit rechnen, dass es nicht zum Vorschein kommt. Daher prüfte er streng die Szilágyische Veröffentlichung, ob er ihr den Rang einer Quelle zuerkennen kann. Er beschäftigte sich eigens mit der Person István Szilágyis und seinen sonstigen Arbeiten.

Es folgte die Untersuchung der Parallelquellen. Genau in der fraglichen Zeit, im Juli 1764, war eine der bedeutendsten deutschsprachigen Zeitungen des Landes, die Pressburger Zeitung gestartet und sie berichtete zweimal in der Woche auch von den gesellschaftlichen Ereignissen und Veranstaltungen des Landtages. Um den ungarischen Ball unter den übrigen Ereignissen unterbringen zu können, notierte Martin die Musik- und Tanzveranstaltungen von vier Monaten aus dem Jahrgang 1764 der Pressburger Zeitung mit allen Details. Ebenso verfuhr er mit einer anderen zeitgenössischen Quelle: mit dem Tagebuch von Fürst Khevenhüller-Metsch, Hofmeister Maria Theresias. Khevenhüller war eine Vertrauensperson des Kaiserpaares, in seinem über Jahrzehnte geführten Tagebuch machte er ausführliche Aufzeichnungen über das Leben am Hofe und der Angehörigen der königlichen Familie. Ausser diesen beiden Quellen verwendete Martin auch Briefe aus der Zeit, andere Landtags-

diarien und konnte dergestalt den Hergang der Hintergrundereignisse während des Landtages genau rekonstruieren. In mehreren Exemplaren blieb die ins Reine geschriebene, vier Monate umfassende Ereignisfolge erhalten, die den Titel trägt: "Musik- und Tanzveranstaltungen während des Landtages 1764 von Juli bis Oktober". Angegeben sind nicht nur die Bälle, sondern alle Gelegenheiten, die mit Musik oder Tanz verknüpft waren: königlicher Empfang, Tafelmusik, Hochamt, Ausflüge usw. Später beschloss Martin, das Szilágyische Tagebuch nicht zu separieren, sondern hier chronologisch einzuordnen.

Die Veranstaltungsfolge wertete und analysierte er dann in Tabellenform weiter und ordnete dabei die Faktenmenge nach den Gesichtspunkten des Tanzhistorikers: Zeitpunkt, Schauplatz, Anlass, Gastgeber, Teilnehmer, Musiker, Tänze.

Aufgrund der Skizzen und der zu Punkten geordneten Entwürfe gewinnen wir einen Aufschluss darüber, wie sich Martin die Gliederung seiner Studie gedacht hatte und wie weit er in deren Ausarbeitung gekommen war. Mindestens acht, zu verschiedenen Zeiten erstellte Gliederungen, Arbeitsentwürfe finden sich im Nachlass. Es gibt welche von eingeschränktem Umfang — diese sind vermutlich früheren Datums — und andere mit vollem historischem Ausblick, in denen mehrere Aspekte zur Geltung kommen — diese sind wahrscheinlich später entstanden. Ursprünglich hatte Martin vielleicht nur einen kürzeren Artikel im Sinn, in dessen Rahmen er den Tagebuchausschnitt aus der Vasárnap-i Újság veröffentlichen wollte. Zu diesem Zeitpunkt hatte er dem vermuteten unmittelbaren Zusammenhang mit den Tanzmelodien des Barkóczyschen Notenmanuskriptes eine grössere Rolle zudedacht. (In beiden Quellen ist der Kerzentanz angegeben; das Tagebuch zählt 16 Tanznamen auf, das Notenmanuskript enthält 19 Tanzmelodien; das Nacheinander der Tanznamen bzw. Tanzmelodien ist nicht zufällig, sondern scheint die Tanzordnung widerzuspiegeln usw.) Späteren Entwürfen zufolge ist die Analyse der Musikquelle im Zusammenhang mit der Person Barkóczys geplant, nicht jedoch eine unmittelbare Verbindung der zweierlei Quellen.

Nachstehend verfahren wir folgendermassen: zunächst geben wir einen der ausführlich geschriebenen Entwürfe wieder, dann folgen im Sinne seiner Vorgehensweise die fertiggestellten Details. Manche Gliederungspunkte wurden von Martin mehrfach ausgearbeitet, in diesem Fall veröffentlichen wir nur einen der Textentwürfe. Seine Notizen verweisen gekürzt auf die verwendete Literatur, die dazugehörige Ergänzung ist im Literaturverzeichnis enthalten. Einige Verschreibungen, Irrtümer haben wir korrigiert, ohne sie eigens zu kennzeichnen.

Im Rohmaterial sind noch unzählige Angaben, interessante, wichtige, wesentliche Bemerkungen, kürzere Textentwürfe über die einzelnen Tänze, das Tanzleben, die Tanzordnung enthalten, d.h. der Nachlass ist mit der Veröffentlichung nachstehender Details in bezug auf das Thema keineswegs ausgeschlachtet.

Ungarische Tänze auf dem Pressburger Landtag 1764

- I. Die Szilágyische Quelle, Rétheis Mitteilung, deren Bedeutung.
- II. Umstände, Daten, Bedeutung des Landtages von 1764. Im Kleinen nimmt er die späteren Bestrebungen vorweg. Persönlichkeiten, kulturelle, politische Bestrebungen, die Politik Maria Theresias, ihre Methoden; Erscheinungen des Tanz- und Musiklebens, Keime der Aufklärung und des ständischen Nationalismus.
- III. Hergang der Tanz- und Musikveranstaltungen, ergänzt um die Parallelquelle. Chronologisch.
- IV. Barkóczys Person, Orchester, Kodex.
- V. Tanz- und Musikleben. Zigeuner, das ungarische Orchester des Primas, Bälle, Tanzregie, Bauerntanz, Tänzer, ihre Personen.
- VI. Die Tänze Nr. 1—16.
- VII. Die Tanzordnung und der Tanzzyklus.

(In gelber Mappe, beschriftet mit "Ungarische Tänze auf dem Landtag von 1764", mit Tinte geschriebene, schwer leserliche Handschrift. Ebenda anderes handschriftliches Blatt, weist geringfügige Abweichungen auf, durchgestrichen.)

I.

Ungarische Tänze auf dem Pressburger Landtag von 1764

István Szilágyi, Professor in Máramarossziget, korrespondierendes Akademiemitglied, Historiker und Philologe, Freund¹ von Petőfi und Arany, veröffentlichte im Jahrgang² 1872 der Vasárnapi Újság ein bedeutendes und bis jetzt ausser acht gelassenes Dokument unserer Tanzgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, die Beschreibung des ungarischen Balles während des Landtages 1764. Szilágyi brachte eine längere Passage aus einem in seinem Besitz befindlichen, lateinischsprachigen Landtagsdiarium von einem unbekanntem Verfasser in ungarischer Übersetzung unter dem Titel "Königliches Tanzvergnügen in Pressburg 1764", die er mit folgender Einleitung versah: "Der Pressburger

Landtag von 1764 hielt den königlichen Wünschen tapfer stand. Steuererhöhung war zur Alimentierung des Militärs gewünscht worden, welche die Stände in der unterbreiteten Höhe nicht zu billigen bereit waren. Der Palatin, Gr. Lajos Batthány und der Personalis, Baron Koller unternahmen alles, um die Reuniten zum Nachgeben zu bewegen. An die zwei Monate konnten sie nichts verrichten. Schliesslich schien das persönliche Eintreffen des Hofes selbst das einzige Mittel zu sein, um den Gang der Dinge zu wenden. Fürstin Maria Theresia kam denn auch Mitte des Monats Aug. nach Pressburg und verweilte daselbst etwa zehn Tage, ganz bis zum 26.

Ein 'Privat-Diarium' ist in meinem Besitz, welches von einem Mitglied (wer? ist nicht genannt), das auf dem Landtag anwesend war, geführt wurde. In diesem wird der erwähnte Aufenthalt der Herrscherin besonders hervorgehoben und es wird vermerkt, dass während jener Zeit im Burgpalast zu Pressburg zwei Tanzvergnügen veranstaltet worden seien, beide von der Königin gegeben. Die lateinische Aufzeichnung folgt hier in ungarischer Übersetzung: "...".

Der Wert der hundert Jahre jüngeren ungarischen Übersetzung der verlorengegangenen oder verschollenen lateinischsprachigen Quelle ist, bei aller Möglichkeit der sprachlichen Modifizierung der Angaben, von Bedeutung. Aus dem -- weiterer Forschungsarbeit würdigen -- reichhaltigen Material³ der auf den berühmten Landtag von 1764—1765 bezogenen Diarien, Tagebücher, Berichte und Gesandtenmeldungen kennen wir bis jetzt keine derartige, auch die nebensächlichen Ereignisse ausführlich behandelnde Beschreibung, hatten doch die Schreiber in erster Linie die Aufgabe, die politischen Debatten, Beschlüsse, die amtlichen Ereignisse festzuhalten. Die Authentizität der von Szilágyi in der Übersetzung beschriebenen Ereignisse und Angaben garantieren neben seiner Person und seinem wissenschaftlichen Schaffen die detaillierte Präzision seiner Veröffentlichung sowie die Übereinstimmung mit anderen, in dieser Hinsicht wortkarger Quellen über den Landtag und mit den kulturhistorischen und sprachlichen Angaben der Zeit.

Die wertvolle Veröffentlichung war zwar auch unserem hervorragendem Tanz- und Kulturhistoriker Marián Réthei Prikkel bekannt, indem er jedoch ihre Bedeutung verkannte, unterliess er es, sie genau und ausführlich zu veröffentlichen und zu zitieren und behandelte sie lediglich als ein Dokument des Verderbens der ungarischen Tanzkultur des 18. Jahrhunderts durch fremde Moden.⁴ In den Spuren von Rétheis Arbeit — die bis zum heutigen Tage als unsere vollständigste, zusammenfassende tanzhistorische Quelle gilt, ist diese wichtige Veröffentlichung den späteren Erforschern der Musik- und Tanzgeschichte verständlicherweise entgangen.⁵

Die erneute Veröffentlichung des vollständigen Textes des Artikels von derzeitigem Quellenwert, sowie seine Ergänzung, Abstimmung und Interpretierung zum Zwecke der Authentizität mit Hilfe der Angaben anderer Quellen befähigen uns, unsere geringen Kenntnisse über das Tanz- und Musikleben um die Mitte des 18. Jahrhunderts erheblich zu erweitern. Die Bedeutung der Quelle wird durch die Zusammenhänge mit den Angaben von Tanzmusikzeugnissen aus dem 18. Jahrhundert erhöht, die in den letzten Jahrzehnten zum Vorschein gekommen sind.⁶

Anmerkungen

¹Biographie und Literatur von István SZILÁGYI. Wer war Szilágyi, sein Schaffen.

²Vasárnapi Újság, genaue Angaben, fehlerhaftes Inhaltsverzeichnis.

³Quellenmaterial, Angaben zum Landtag, durchgesehene und durchzusehende.

⁴Wo, wie befasst sich RÉTHEI mit ihr.

⁵SZABOLCSI, MAJOR, SÁROSI, DOMOKOS, KAPOSI, PESOVÁR, D. LEGÁNY, BARTHA.

⁶KODÁLY, DOMOKOS, KRESÁNEK, SZIRMAY, KE CZER, APPONYI, MÓZI, PETNEKI usw. Die Quellen aus dem 18. Jh.

/In grüner Mappe mit der Überschrift "Szilágyi Tagebuch und die übrige summierte Ereignisfolge" zwei Seiten maschinengeschriebenes Manuskript, angeheftet auf einem besonderen Blatt die Anmerkungen./

II.

Der Landtag von 1764 war sorgfältig vorbereitet worden, und es folgten ihm ungewöhnlich lang andauernde Verhandlungen. Der Kanzler, der Primas und Ádám Kollár unterstützten mit aller Kraft die auf die Steuererhöhung gerichtete Intention der Königin, die Stände leisteten jedoch starr und bis zum Äussersten Widerstand. Um ihre Ziele zu erreichen, nahm Maria Theresia alle diplomatischen Mittel in Anspruch, die öffentliche Stimmung für sich einzunehmen. Unter diesen kam der Pflege persönlicher Kontakte zu den Aristokraten ein wesentlicher Stellenwert zu. Darauf zielten die Manifestationen hoheitlicher Gesten ab: die den Aristokratenschlössern der Umgebung abgestatteten Besuche, Ausflüge, Jagden, die nicht abreissende Kette von Empfängen, Tanzabende, Vergnügen, Bälle, Feste. Dem gleichen Zweck dienten auch der zweimalige, verhältnismässig lange Aufenthalt der Königin in Pressburg sowie ihre Reisen nach Esztergom, Buda und Gödöllő. Der Misserfolg ihrer Bestrebungen erfüllte sie mit Enttäuschung, und in den ihr nach 1764 verbliebenen 16 Jahren ihrer Herrschaft berief sie denn auch keinen Landtag mehr ein, sondern regierte Ungarn noch mit ihren über die Kanzlei herausge-

gebenen Dekreten. Herzogprimas Barkóczy, die bedeutendste ungarische Gestalt dieser Epoche, der den Willen der Königin gegenüber den Ständen offensichtlich nicht erfolgreich genug und nicht ohne Vorbehalte vertrat, vermittelte und durchsetzte, verlor um diese Zeit ihre Gunst, und Zeitgenossen schrieben diesem Umstand auch den kurz darauf eingetretenen Tod des energischen, hochtragende Pläne hegenden Herzogprimas zu.

Im diplomatischen Arsenal von Maria Theresia spielten der unmittelbare gesellschaftliche Kontakt mit den Untertanen, die Bälle, Tanzvergnügen und Feste als Begegnungsanlässe eine wichtige Rolle. Unter ihren an ihre Tochter Maria Christina, an Ungarns künftige Statthalterin brieflich erteilten Ratschlägen erwähnt sie die Notwendigkeit der Veranstaltung von königlichen Bällen, die eines der wichtigsten Mittel der unmittelbaren Begegnung und des Knüpfens von Kontakten zu den Untertanen sei, mit dem sie des Volkes Vertrauen gewinnen könne. Sie beruft sich auf ihre Erfahrungen und schreibt, damit sei es ihr gelungen, die Sympathie der gegenüber dem Herrscherhaus misstrauischen, ja feindseligen ungarischen Aristokraten zu gewinnen, liebe doch das ungarische Volk den Tanz, das Vergnügen, Amusement und Repräsentieren; an diesen solle man es möglichst viel teilhaben lassen, weil man sich dadurch sein Vertrauen erwirken könne.

Vom zweiten Quartal des 18. Jahrhunderts an setzen im Tanzleben grundlegende Veränderungen ein. Um diese Zeit fasst in Ungarn der den Ursprüngen nach westeuropäische, französische Brauch der Bälle Fuss. Parallel dazu ist auch die quantitative Zunahme der Tänze zu beobachten. Die bisherigen nordischen (polnischen, slowakischen, jüdischen), östlichen (walachischen, ruthenischen) und südlichen (zigeunerischen) Tanzmoden werden jetzt von unmittelbar westlichen (Menuett, Steirischer, Ländler) abgelöst bzw. ergänzt. Der Tanz hält Einzug unter die ständigen Lehrfächer an den Mittelschulen der Zeit von Maria Theresia; Tanzeinlagen sind regelmässig Bestandteil der Schuldramen des 18. Jahrhunderts. Die zahlreichen, in festlichem Rahmen veranstalteten Bälle und die neuen Tänze sowie der institutionelle Tanzunterricht lenken das Interesse für den Tanz in immer bewusstere Bahnen, die sich von der Tanzauffassung im 16.—17. Jahrhundert grundlegend unterscheiden.

Im 16.—17. Jahrhundert standen sich zwei Auffassungen vom Tanz gegenüber. Zum einen die moralisch motivierte, pejorative, jegliches Tanzen starr ablehnende Meinung der protestantischen Prediger. Ihr entgegengesetzt sind die für den Tanz eingennommene Auffassung des Menschen der Spätrenaissance in Ungarn, sein bedingungsloses, schwärmerisches Interesse (Balassi, Pál Esterházy) für den Tanz, ohne moralische, religiöse und nationale Voreingenommen-

heit, was eine vom Puritanismus freie, natürliche Manifestation der Lebensfreude der Renaissance ist. Im 18. Jahrhundert treten schon andere Tendenzen auf. Der beschränkte Provinzialismus des konservativen Adels, welcher der Vergangenheit und in ihr seiner patriarchalischen Lebensform nachweint, trifft an einem Punkt mit den ersten Repräsentanten der nationalen Aufklärung zusammen; gemeinsam beklagen sie den Verfall der alten ungarischen Traditionen, unter ihnen der Tänze, und verdammen die neuen, alles hinwegfegenden fremdländischen Tanzmoden, die die Herausbildung von Geist und Kultur nationaler Prägung gefährdeten. Dieser Ton tritt zuerst bei den Siebenbürger Memoirenschreibern, bei Apor und Rettegi, die der patriarchalisch-adligen Lebensform nachtrauern, und in Ungarn bei Lőrinc Orczy auf, vererbt sich aber über Csokonai und Berzsenyi auch auf die Besten der progressiven Generation der Reformzeit. Um diese Zeit tritt erstmals ein entschiedenes, national ausgerichtetes Werturteil zwischen fremdländischen und ungarischen Tänzen in Erscheinung, das in früheren historischen Quellen nicht einmal andeutungsweise vorhanden ist beziehungsweise nur in Form eines moralischen Werturteils auftritt. Die Prediger des 17. Jahrhunderts hatten alle Arten des Tanzes noch nicht auf nationaler Grundlage verurteilt, sondern aus puritanisch-religionsmoralischer Überzeugung, wobei sie in erster Linie die neuzeitlichen Tanzmoden im Auge hatten, unter Berufung auf biblische, klassische und mittelalterliche Autoritätsargumente. Die westlichen Modetänze, die sich im 18. Jahrhundert verbreiten, rufen hingegen in der national geprägten, ihre patriarchalischen Ideale verteidigenden konservativen und in der aufgeklärten Öffentlichkeit eine andere Art von Widerstand hervor; es wird zur Pflege der nationalen Traditionen angehalten und parallel werden die fremdländischen Modetänze verhöhnt, nun nicht mehr aus puritanischer religionsmoralischer Überzeugung, sondern von nationalem Gesichtspunkt aus oder mitunter aus einer Verbindung von beiden.

Csokonai stellt z.B. den moralischen ungarischen Tanz den unmoralischen fremdländischen Moden gegenüber. Dieser Nationalismus ist eine Manifestation der Auflehnung gegen den westlichen, sprich deutsch-österreichischen Einfluss, zugleich können wir jedoch auch das Auftreten einer gewissen inneren nationalen Engstirnigkeit beobachten. Zuvor hatte -- häufig noch als Überlieferung vorangegangener Epochen -- der zusammenfassende Begriff ungarischer Tanz auch jene in Ungarn gepflegten Tänze beinhaltet, die natürlich nicht ausschliesslich ungarischen, sondern deutschen, polnischen, slowakischen usw. Ursprungs waren. In dieser Epoche tritt hingegen bereits die dann im 19. Jahrhundert voll zur Geltung kommende Distinktion auf, wenn nämlich

das Nationalbewusstsein, das sich allmählich herausbildet, den ungarischen Tanz schon bewusst auf national-ethnischer Grundlage von den fremdländischen zu unterscheiden beginnt, worunter zunehmend auch die Tänze der in Ungarn sesshaften anderen Ethnien zu verstehen sind, deren Nationalbewusstsein gerade in dieser Zeit zu erwachen beginnt und eine zum Ungarntum konträre Position bezieht. Im 18. Jahrhundert setzt der Prozess ein, in dem neben den in dieser Gegend in der Tat fremden deutschen, neupolnischen, französischen, böhmischen, italienischen, englischen usw. Tänzen auch die (walachisch, slowakisch, zigeunerisch und jüdisch genannten) Tänze der ungarländischen Nationalitäten zu den fremden gerechnet werden, welche in den früheren Epochen noch selbstverständlich als gleichwertig neben dem ungarischen Tanz gegolten hatten, ohne pejorative Unterscheidung, im Gegenteil: sie erschienen in den Quellen zumeist in den zusammenfassenden Rahmen der ungarischen Tänze eingefügt.

/In gelbem Dossier mit der Überschrift "Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764", 3 maschinengeschriebene Seiten, mit vielen mit blauer Tinte vorgenommenen Korrekturen./

III.

Musik- und Tanzveranstaltungen während des Landtages 1764 von Juli bis Oktober

1. Montag, d.16. Juli

Den 16. fuhren die Herrschaften mit einer kleinen Gesellschaft, worunter meine Frau und ich begriffen waren, nacher Lanschitz, speisten allda zu Mittag und besahen sodann den nicht weit davon situirten, sehr angenehmen und mit verschiedenen Durchschnitten und anderen kunstreichen Erfindungen embellirten Wald, von welchen wir uns nach der von dem Hausherrn also benannten Isle de Calypso verfügten, welcher Orth eine sehr besondere in die Donau vorreichende lange und schmale Langue de terre ist, worauf der Herr Canzler einen Pavillon à la chinoise erbauen lassen, in dem man sich gleichsam um und um mit dem Fluss umgeben sihet und auf einer wahren vollkommenen Insel zu sein glaubt. Nachdeme mann dorten ein galantes Gouté champêtre unter Anhörung einer dergleichen Music eingenommen, kehrte alles sehr vergnügt zurück nacher Pressburg.¹

2. Mittwoch, d.18. Juli

a) Den 18. speiste der Hof in zahlreicher Gesellschaft bei den Herrn Primas in seinem Garten und nachmittags wurde gedanzet.²

- b) Den 18. dieses Monats geruheten beide Kaiserl. Majestäten, des Römischen Königs Majestät, des Erzherzog Leopolds, und der beiden ältesten Erzherzoginnen Königl. Hoheiten, bei Gr. Fürstl. Gnaden, des Königreichs Primas Grafen von Barkotzy, in desselben Sommerpallaste vor der Stadt, das Mittagmahl einzunehmen, während derselben eine vortrefliche Tafelmusik aufgeführt und nach aufgehobener Tafel getanzet wurde. Abends erhoben sich Allerhöchstdieselben in das Stadttheater, einer italiänischen Opera zuzusehen.³
- c) Der Erzbischof zu Gran, welcher allzeit Primas des Königreichs, und ein Reichfürst ist, hat seinen eigenen Sitz allhier. Sein Palast in der innern Stadt altes Gebäude, die Sommerwohnung hingegen vor der Stadt ist nach dem heutigen Geschmacke erbauet, und ziemlich weitläufig. An derselben befindet sich ein wohlangelegter Garten, und vor ein par Jahren hat man auch eine sehr schöne Alee danach gesetzt.⁴

3. Donnerstag, d.19. Juli

- a) Den 19. verrieste der römische König mit seinem Herrn Bruder, Prinz Albert und noch einig anderen Chapeaux in die Berg-Statt; die Erzherzoginnen aber speisten mit I.I.M.M. und uns anderen de la suite et quelques autres distingués bei dem Herrn Palatinus in dessen erst neu angelegten und würcklich noch nicht vollendeten Garten-Gebäude, allwo dann auch wie gestern biss abends gedanzet worden.⁵
- b) Zu mittag geruheten beide Kaiserl. Majestäten, nebst von zwo ältesten Erzherzoginnen Königl. Hoheiten bei Gr. Excellenz den ungarischen Palatin Herrn Graf Bathyani in dero Gartengebäude das Mittagmahl einzunehmen und Abends dem Balle daselbst beyzuwohnen.⁶

4. Sonntag, d.22. Juli

- a) Den 22. fuhren die Herrschaften wie bishero alle Sontäg geschehen, öffentlich zu denen Jesuitern und speisten sodann in publico. Abends ware Appartement.⁷
- b) Zu Mittag speiseten Allerhöchst Dieselben öffentlich, unter einer vortreflichen Tafelmusik, wobei sich abermal der berühmte Virtuos Herr Bezzozzi hören liess.⁸

5. Montag, d.6. August

Den 6. wohnten sämmtliche Herrschaften der Fahnen-Weihung des Fürst Löwensteinischen Regiments von Cheveux légers bei; selbes lieget theils zu Stockerau und theils in Garnison Wienn; und weil der Kaiser den Fürsten

wegen seiner besonderen Tournure d'esprit wohl leiden mag, so hatte er nicht allein den Hof, sondern fast die halbe Statt dazu geladen und eigends das General Dickweillerische Schlössl Hiedlsee, welches gleich über die Brucken und nahe an den Orth der Function situiret ist, ausgelihen und auf verschiedene Art accomodiret, damit nicht allein die Herrschaften, für welche er à part einen hölzernen Salon erbauen und ornieren lassen, sondern auch die übrigen Gäste sodann speisen und auch tanzen kuntent. (Anschliessend Kriegsmanöver und Feuerwerk.)⁹

6. Montag, d.13. August

Den 13. Gala wegen der Erzherzogin Elisabeth, Diné ordinaire en compagnie, wo ich heut les honneurs machte. Abends ware Appartement, vor welchem der russische General Bruce seine Abschieds-Audienzien erhielt und durch mich mit einer zimmlich schlechten goldenen in etwas doch mit Brillanten garnirten Tabatière und des gleichen Ring regaliret wurde.¹⁰

7. Montag, d.20. August

- a) Den 20. wurde das Ordensfest selbst nach den statutenmässigen Ritu in der Sanct Martini Kirchen gehalten, worauf die Chevaliers in ihren Habitent, so eben nicht am anständigsten ausgesehen, theils einzeln, theils mit einander nacher Hof fuhren und allda speisten. Mann hatte in der Anticamera, wo die Kaiserin mit denen wenigen Grosscreutzen Tafel gehalten, eine Bühne wie letzhin zu Wienn zubereitet, von welcher der Kaiser und die übrige Herrschaften incognito zusahen. Abends hatte die Kaiserin anstatt des Appartement pour signaliser la fête, einen Bal haben wollen, mithin musste alles in Eille dazu veranstaltet werden. Das Soupé der Herrschaften ware nur en famille und mit Dames, um allen Verschmach und Disgusto zu evitiren; die übrige Compagnie wurde von dem Obrist-Kuchenmeistern in denen unteren Zimmern tant bien que mal regaliret.¹¹
- b) (Beschreibung der zu Ehren des Hl. Stephan veranstalteten Feier, des Aufzuges, dessen Reihenfolge, mit Pauken und Trommeln usw.) Als Ihre Majestat auf die Schifbrücke kamen, wurden 36 Canonen gelöset, und bei Höchstderoselben Ankunft in dem Schlosse, in dasiger neu-erbauten prächtigen Kapelle, von dem Fürsten Primas, das Te Deum laudamus unter einer vortreflichen Musick angestimmt.¹²
- c) An eben diesem Tage speisete der Allerhöchste Hof öffentlich, und Abends war Ball, der bis nach 10 Uhr dauerte.¹³
- d) (Vormittags um 10 Heilige Messe zu Ehren von St. Stephan, danach:) Ascendentes ita Arcem Regiam Suamajestates Equites omnes S. Stephani prandio

excipiebantur, et quidem Suamajestata Imperatrix cum Sereniss. Romanorum Rege ambo, ad unam mensam sedentes, inferius vero aliquantum, ordinis ejusdem Magna Crucis Equites, ad aliam mensam prandebant, in conspectu ... (?) Procerum et Statuum Regni, reliquis Equitibus in distincto Cubiculo accomodatis.

Hora 6ta post meridiem Suamajestata in Arce Saltum instituit, quo invitati sunt Procees et Status Regni, imo ad saltandum etiam admissi, qui Summa hilaritate gratiam Suamajestatis exosculabantur.¹⁴

e) Königliches Tanzvergnügen, 20. Aug.

In der Burg zu Pressburg wurde am Fest des Heiligen Stephan, dem 20. Aug. ein Tanzvergnügen abgehalten, welches von nachmittags um 6 Uhr bis nachts um 11 Uhr dauerte. Es wurden lauter deutsche Tänze produziert, keine anderen. Die Tänzer, sowie die Zuschauer des Tanzvergnügens mag der geneigte Leser aus nachfolgender Liste ersehen.¹⁵ (Liste s. beim nächsten 25.)

8. Sonnabend, d.25. August

a) Sonnabend, den 25. diess nachmittag giengen die beiden Erzherzoge Ferdinand und Maximilian Kön. Hoheiten von hier nacher Schönbrunn ab, und Abends wurde in dem Königl. Schlosse abermal Ball gehalten, wobei durchaus ungarisch, und kroatisch getanzet wurde.¹⁶

b) Königliches Tanzvergnügen 25. Aug.

Am 25. August, an Lajos, d.i. am Namenstag des Herrn Gr. Palatin Lajos Batthyány hielten Ihre Königlichen Majestäten Ball, d.i. ein öffentliches Tanzvergnügen in der Burg, wo ihre Majestäten dem Tanzvergnügen mit grossem Ergötzen und Frohsinn zuschauten. Die Einteilung war die folgende:

Zuschauer:

Maria Theresia, Königin von Ungarn.

Der Kaiser, Franz I.

Der Erzbischof Gr. Ferencz Barkóczy.

Der Bischof von Passau.

Der Erzbischof von Kalocsa, Gr. József Batthyány.

Der Palatin, Gr. Lajos Batthyány.

Banus von Kroatien, Gr. Ferencz Nádasdy.

Der Personalis, B. X. Ferencz Koller.

Mehrere Magnaten. Von den Statui 30.

Adelige ungarische Dames gemischt.

Tänzer:

Joseph, der römische König.
 Erzherzog Leopold.
 Albert, Fürst von Sachsen.
 Fürst Auersperg.
 Der Cantzler, Gr. Ferencz Eszterházy.
 General Gr. Imre Eszterházy.
 Gen. Graf Széchenyi.
 Gen. Gr. Antal Károlyi.
 Gen. Fürst Auersperg.
 Gr. József Keglevich.
 Gr. Gábor Eszterházi.
 Gr. György Csáky.
 Gr. Cziráky.
 Gr. Klobusiczky.
 Gr. János Pálffy.
 Baron Tadé Amade.
 B. Sámuel Desewffy.
 B. Ferencz Dóry, Obergespan von Zemplén.
 B. Ferencz Révay.
 B. József Pejacsevics.
 Antal Jankovics, Gesandter Kroatiens.

Tänzerinnen:

Erzherzogin Maria Anna.
 Erzherzogin Maria Christina.
 Fürstin Auersperg.
 Gräfin Széchenyi.
 Gräfin Károlyi.
 Gräfin Eszterházi.
 Fürstin Eszterházi.
 verw. Gräfin Eszterházi.
 Gräfin Forgách.
 Gräfin Pálffy.
 Comtesse Tohay.
 Comtesse Szirmay.

Die Tänze waren durchweg ungarisch, wie folgt:
 Polnischer Tanz.
 Cziczke-Tanz.

Handschlagtanz.
 Stecknadelanz.
 Rundanz.
 Schuhmachertanz.
 Schaufel-Tanz.
 Zigeunertanz.
 Ungarischer Contra-Tanz.
 Jaj, jaj, jaj... Tanz mit Gesang.
 Kerzertanz.
 Slawonischer Tanz ?
 Alter ungarischer Tanz.
 Marschtanz.

Solo-Zigeunertanz, welchen von Ihren Majestäten Jankovics, Gesandter Kroatiens, Slawoniens und Dalmatiens tanzte, in ungarischer Galauniform, an welcher eine dreifingerbreite silberne Schnalle war, ohne Jacke; welcher, da er nach Zigeunerart allerlei Tanzwendungen vollführt, im Eifer des Tanzes ausglitt und beinahe zu Boden fiel. Den Fall belächelte die Königin gnädig, während die Zuschauer applaudierten.

Der Kaiser nahm den Kanzler bei der Hand und ermunterte ihn zum Tanz; danach forderte er General Antal Károlyi auf, einen Walachischen zu tanzen.

Während im Königspalast in der Burg dieses Tanzvergnügen, welches auch zum Geburtstage von Albert Fürst von Sachsen und dem Palatin gefeiert wurde, lief, schauten ihre Königlichen Majestäten ganz vergnügt den Tänzern zu und sprachen mit den Magnaten und Ständen, die zugegen waren, mit der wohlwollendsten Herablassung. Der Kaiser, auf und ab spazierend, sprach fröhlich mit allen Anwesenden. Joseph, der römische König und sein Bruder Leopold sowie die Erzherzoginnen versäumten keinen Tanz, und wenn sie neben den Ständen zu stehen kamen und von diesen mit Kniefall begrüßt wurden, dankten sie mit Nicken des Kopfes.

Die Königin, als sie sich auf den Königsthron mit Baldachin setzte, lud zu ihrer Rechten den Bischof von Passau, zu ihrer Linken den Palatin sowie den Erzbischof von Esztergom (Gran) zum Sitzen ein, die zuvor gestanden, und sie sprach mal mit dem Bischof, mal mit dem Palatin und dem Erzbischof längere Zeit. Den Tänzern und Tänzerinnen schaute sie vergnügt zu.

An den unteren Toren des Palastes, sowie an den Treppen überall stand doppelte Infanterie-Wache; und an den Türen des königlichen Saales standen gerüstete Gardisten Wache, immer zu zweit. An den äusseren Toren wachte die deutsche Garde. Ihre Mützen hatten sie alle aufgesetzt.

Die Musikanten waren alle die ungarischen Musikanten des Erzbischofs von Esztergom (Gran).

Am Tag darauf, am 26. nachmittags um ein Uhr reisten die Majestäten zu Schiff, welches mit Fahnen reich geschmückt war, nach Buda ab. Noch 40 Schiffe gaben das Geleit.¹⁷

9. Donnerstag, d.30. August

(In Esztergom, Gran)

Den 30. gabe uns der Cardinal Nachmittag le plaisir d'une pêche auf der Donau; und wurde insonderheit ein sehr grosser Dick gefischt. Au retour ware Bal und mithin das Soupé etwas später.¹⁸

10. Sonntag, d.2. September

(In Gödöllő, nur eine kleinere Gesellschaft ohne die Königin. In Abwesenheit ihres Mannes ist Gräfin Grassalkovics die Gastgeberin.) Nachmittag nahmen wir ein kleines Goûté in dem unweit des Schlosses befindlichen und wegen seiner Grösse und Schönheit des Gebäudes sehenswürdigen Presshaus; sodann wurde in dem neuen magnifiques Saal gedanzet und sodann soupiret.¹⁹

11. Dienstag, d.4. September

(In Pressburg)

Dienstag, den 4ten diess geruheten Se. Majestät der Römische König, des Erzherzogs Leopold, und der beiden älteren Erzherzoginnen Königl. Hoheiten, das Mittagmahl bey Gr. Excellenz den ungarischen Palatin, Herrn Grafen von Bathyani einzunehmen, und Abends all dort einem Balle beizuwohnen.²⁰

12. Sonntag, d.23. September

(Der ganze Hof geht in die Kapuzinerkirche zum Gottesdienst), und wohnten all dort dem Hohen Amte, welches Se. Excellenz der Herr Bischof Baron von Koller hielt, andächtigt bey, und speisete darauf zu Mittage unter einer vortreflichen Tafelmusik öffentlich.²¹

13. Mittwoch, d.26. September

- a) Den 26ten nach Mittag um 1 Uhr verfügte sich der ganze Kaiserliche und Königliche Hof nach den eine halbe Stunde von hier entfernten Hochfürstl. Esterhazyschen Lustschlosse Kitsee, dem auch der ganze hohe Adel dahin über die Schifbrücke nachfolgte. Ihre Majestäten und Königl. Hoheiten geruheten das Mittagmahl in den prächtig ausgerichteten Saale gedachten

Schlosses einzunehmen: so wie die Magnaten, und Stände an verschiedenen Tafeln sehr kostbar bewirtheet wurden.

Da Seine Hochfürstl. Gnaden, diese Allerhöchsten Personen gebührend zu bewirthen, alles das Witz, Kunst und Fleis hervorbringen kann, anwenden liess: so wurde dieser Tag zu einen Festin, wo Pracht, Geschmack, und Vergnügen beständig abwechselten. Nach aufgehobener Tafel gab man ein Zeichen mit einem Stück-Schusse, und sogleich liess man von einem Gerüste vor dem Schlosse, weissen und rothen Wein rinnen, und dem Volke die Freiheit, das Fleischwerk von demselben zu hohlen. Zu gleicher Zeit ward auch ein Baum gestiegen, dessen Gipfel der Kaiserl. Reichsadler zierte, und mit verschiedenen Prämien, und unter andern mit einem Beutel mit zwölf Dukaten behangen war.

Nachdem Ihre Majestäten, und Königl. Hoheiten diesem, und verschiedenen Bauerntänzen zugesehen, wurde der Ball eröffnet, der bis nach 7 Uhr vergnügt dauerte.

(Danach Feuerwerk, einige Tausend Lampen, Beleuchtung. Der Hof kehrt um 10 Uhr nach Pressburg zurück.)²²

- b) Den 26. speiste sammtlicher Hof zu Kittsee bei denen Fürst Esterhazy-schen, wo sodann gedanzet und ein Feuerwerck produciret wurde. Es hätte das ganze Schloss illuminiret sein sollen, allein der starcke Wind löschte die meiste Lampions aus. Gegen 10 Uhr ware zur Zeit des Soupé alles wieder zurück.²³

14. Freitag, d.4. Oktober

- a) (In Wien)

Den 4. wurde der Francisci-Tag gewöhnlichermassen in grosser Gala mit Kirchen, Taffel-Dienst und Appartement celebriret.²⁴

- b) (In Pressburg zelebriert zum Namenstag der Erzbischof von Kalocsa das Hochamt.) Abends wurde in dem hiesigen Stadttheater ein durchaus mit Wachs illuminierter, und mit guter Musick besetzter Ball gehalten.²⁵

15. Mittwoch, d.10. Oktober

- (In Pressburg)

Mittwoch den 10ten, wurde abermal in den hiesigen privilegierten Stadttheater ein prächtiger Ball gehalten, wobei sich sehr viele von dem hohen und niedern Adel eingefunden.²⁶

16. Dienstag, d.15. Oktober

- a) (In Wien)

Den 15. wurde der Theresia-Tag, wie sonst, nebst grosser Gala und denen gewöhnlichen Audienzen und Handkuss mit öffentlichem Kirchen- und Taffel-Dienst celebrirt; um aber dennoch etwas sonderbahres zu haben, so musste anstatt des Appartements Bal-paré in der Gallerie gehalten werden, worbei die englische Botschafterin, gleich denen Herrschaften, mit heruntergelassenen Schlepp ihre erstere Minuets d'honneur mit denen Erzherzogen gedanzet, sodann mit ihren Gemahl und übrigen Botschaftern nebst denen Hofämtern und Conferenz-Ministren (dise aber wegen Enge des Raums in parti, das ist Mann oder Frau) gewöhnlicher Massen dem herrschaftlichen Soupé beigewohnt hat.²⁷

- b) (In Wien am Theresia-Tag Gala. Um 11 Uhr Festgottesdienst. Am Vormittag nimmt sie die Glückwünsche entgegen. Es wird mit goldenem Besteck getafelt usw.)

Abends war Apartement bei Hofe, und ein sehr prächtiger Ball, machte den völligen Schluss, dieses höchsterfreulichen Tages.²⁸

- c) (In Pressburg wohnt zu Ehren des Namenstages von Maria Theresia der Messe der Erzbischof von Kalocsa bei.)

Zu Mittage gaben gedachte Se. Excellenz der Palatin des Königreichs, ein überaus kostbares Traktament, dabei sich eine ausgesuchte und wohlbesetzte Musik, hören liess.

Abends war wieder Soupee, und nach Endigung desselben, ein sehr prächtiger Ball, auch der Garten, und das ganze Gartengebäude, mit sehr vielen Lanternen und Lampen beleuchtet.²⁹

Anmerkungen

¹Khevenhüller S. 46.

²Ebenda.

³Pressburger Zeitung 1764, Nr. 3. (21. Juli).

⁴Ebenda, 1765, Nr. 81. Im Fortsetzungsbericht über Pressburg.

⁵Khevenhüller S. 47.

⁶Pressburger Zeitung 1764, Nr. 3. (21. Juli).

⁷Khevenhüller S. 47.

⁸Pressburger Zeitung 1764, Nr. 4. (25. Juli).

⁹Khevenhüller S. 49.

¹⁰Ebenda S. 50—51.

¹¹Ebenda S. 51—52.

¹²Pressburger Zeitung 1764, Nr. 20. (19. September).

¹³Ebenda, 1764, Nr. 12. (22. August).

¹⁴OSzK Fol. Lat. 3327 Diarium 1764—65, Blatt 55/a.

¹⁵Vasárnapi Újság Jg. 19, Nr. 42. (20. Okt. 1872), S. 514—515. SZILÁGYI István: Királyi tánczvigalom Pozsonyban 1764-ben. (SZILÁGYI, István: Königliches Tanzvergnügen in Pressburg 1764.)

¹⁶Pressburger Zeitung 1764, Nr. 14. (29. August).

¹⁷Vasárnapi Újság a.a.o.

¹⁸Khevenhüller S. 57.

¹⁹Ebenda s. 58.

²⁰Pressburger Zeitung 1764, Nr. 17. (4. Sept.).

²¹Ebenda 1764, Nr. 22. (26. Sept.).

²²Ebenda 1764, Nr. 23. (29. Sept.).

²³Khevenhüller S. 61.

²⁴Ebenda S. 62.

²⁵Pressburger Zeitung 1764, Nr. 25. (10. Oktober).

²⁶Ebenda 1764, Nr. 27. (13. Oktober).

²⁷Khevenhüller S. 65.

²⁸Pressburger Zeitung 1764, Nr. 29.

²⁹Ebenda 1764, Nr. 28. (17. Okt.).

/In gelbem Dossier, beschriftet mit "Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764", 9 Seiten maschinengeschrieben, nach diesen auf Extrablatt die handgeschriebenen Anmerkungen. Hervorhebungen von György Martin. Ein Durchschlag ohne Anmerkungen in grünem Dossier, beschriftet mit "Szilágyi-Tagebuch und die übrige zusammengestellte Ereignisfolge". Beim 13. August liessen wir einen Ausschnitt aus dem Khevenhüller-Tagebuch weg, der versehentlich hier aufgenommen worden war./

IV.

Die Person Barkóczys

Eine eventuelle Verbindung, den Zusammenhang zwischen beiden wertvollen Quellen stellt die Person von Gr. Ferenc Barkóczy, Herzogprimas, dar. Lass uns sehen, was wir über ihn wissen (HÓMAN—SZEKFŰ, Ernő FINÁ CZY, Henrik MARCZALI, Mihály HORVÁTH).

Bevor er den Primasstuhl besteigt (13. Juli 1761), ist Gr. Ferenc Barkóczy Bischof von Eger (Erlau). Aufgrund seines Auftrittes auf den Landtagen scheint er bereits zu dieser Zeit eine Person von Bedeutung zu sein. Auf dem Landtag 1751 übernimmt er es, Maria Theresia zu begrüßen, die dies auf ungarisch erwidert. Mit Barkóczys Namen ist die Vollendung des von Erdödy begonnenen Baus des Bischofspalastes zu Eger (Erlau) verknüpft. 1761 wird er von der Königin — schon als Primas — mit der zentralen Lenkung der Schulangelegenheiten im Gebiet des ungarischen Königreiches betraut. Barkóczy war ein treuer Untertan und zugleich ein stark ungarisch fühlender und gebildeter Mensch. Im Zuge der Massnahmen im Schulwesen bemühte er sich, den Einfluss der Jesuiten in den Hintergrund zu drängen: Die Leitung mehrerer

Priesterseminare entzog er ihrer Aufsicht, das Pazmaneum verlegte er von Wien nach Nagyszombat (Tirnavia). In Esztergom (Gran) begann er mit grossen Bauarbeiten, damit das Zentrum des katholischen Lebens und der Ausbildung erneut die alte Stiftung von Stephan dem Heiligen wird. Die Universität zu Nagyszombat (Tirnavia) wollte er nach Wiener Vorbild umgestalten, d.h. auch dieser den jesuitischen Charakter nehmen. In der dem Landtag von 1764 vorangegangenen Zeit bekommt die Königin für ihre auf die Milderung der Lasten der Leibeigenen und auf andere, gegen die Ständeordnung gerichteten Massnahmen nicht einmal von ihrem alten, treuen Gefolgsmann Ferenc Barkóczy Unterstützung. Auf dem letzten Landtag, 1764—1765, nach welchem Maria Theresia bis zu ihrem Tod 1780 keine weiteren mehr einberufen wird, spielt Barkóczy noch eine wichtige Rolle. Er stirbt am 18. Juli 1765.

Selbst aus diesen wenigen Angaben geht hervor, dass Ferenc Barkóczy während der Herrschaft von Maria Theresia eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in Kirche und Politik ist, trotz seiner Loyalität ein typischer Repräsentant des Interesses der ungarischen Stände, ein typisch barockhochadliger Vertreter der ungarischen Kultur. Seine Tätigkeit als Bauherr in Eger (Erlau) und Esztergom (Gran), seine Massnahmen im Schulwesen weisen alle darauf hin, dass er viel für die heimische Kultur, für die Anhebung des Bildungsniveaus und für die Errichtung ungarischer Bildungszentren getan hat.

/In gelbem Dossier, beschriftet mit "Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764" eine Seite, handgeschriebene erste Fassung ohne Korrekturen. Die Überschrift mit rotem Filzstift erst später dazugekommen. Die im ersten Satz erwähnten "zwei wertvollen Quellen" sind der Artikel in der Vasárnapi Újság und das Barkóczy'sche Notenmanuskript./

V.

Siehe Tabelle.

/In gelbem Dossier, beschriftet mit "Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764" handgeschriebene (Bleistift) Tabelle auf beiden Seiten eines karierten Blattes, Querformat. Unterstreichungen und Hervorhebungen auf der rechten Seite mit rotem Filzstift./

Tabelle

Musik- und Tanzveranstaltungen während des

Zeitpunkt	Schauplatz	Anlass, Ereignisse
Montag, d.16.7. Nachmittag	Lanschitz (Cseklész) Donau-Halbinsel, chines. Pavillon	Mittagmahl, Ausflug, <u>goûté champêtre</u> , Musik
Mittwoch, d.18.7. Nachmittag	Pressburg, Garten d. Sommerpalastes des Primas	Mittagmahl, Tafelmusik, <u>Tanz</u> , danach italienische Oper im Stadttheater
Donnerstag, d.19.7. von Nachmittag bis Abend	Pressburg, Gartengebäude des Palatins	Mittagmahl, <u>Ball</u>
Sonntag, d.22.7. von Nachmittag bis Abend	Pressburg	öffentliches Mittagmahl, Tafelmusik, abends Appartement
Montag, d.6.8. Nachmittag	Holzsalon des Schlosses zu Hiedlsee	Fahnenweihe des Löwenstein-Regiments, Mittagmahl, <u>Tanz</u> , Manöver, Feuerwerk
Montag, d.13.8. Nachmittag	Schönbrunn	Mittagmahl, Tafelmusik, Appartement
Montag, d.20.8. Nachmittag 6–10	Pressburg, Burgpalast	St. Stephanstag, öffentliches Mittag- mahl, <u>Saltus regius</u> , Ball
Sonabend, d.25.8. Abend	Pressburg, Burgpalast	Namens(Geburts)tag d. Palatins Lajos Batthyány, Geburtstag Alberts, Fürst v. Sachsen, <u>Saltus regius</u> , Ball
Freitag, d.30.8. Nachmittag	Esztergom (Gran)	<u>Ball</u> , Abendmahl
Sonntag, d.2.9. Nachmittag	Gödöllő, Schlosssaal	<u>goûté</u> , Ausflug zum Presshaus, <u>Tanz</u> u. Abendmahl
Dienstag, d.4.9. Abend	Pressburg	Mittagmahl, <u>Ball</u>
Sonntag, d.23.9. Mittag	Pressburg	öffentliches Mahl, Tafelmusik
Mittwoch, d.26.9. 1-nach 7 Uhr 7–10	Schloss zu Kittsee	prächtiges Mittagmahl, spektakuläres Volksfest, Wettkampf im Baumklettern, <u>Bauernanzschau</u> , Eröffnung d. <u>Balls</u> , Feuerwerk, Soupé, um 10 zurück nach Pressburg
Freitag, d.4.10. Abend	Pressburg Stadttheater	Ferenctag; <u>Ball</u> , (Fackel- u. Kerzenbe- leuchtung)
Donnerstag, d.10.10.	Pressburg Stadttheater	prächtiger <u>Ball</u>
Dienstag, d.15.10. Abend	Wien, Gallerie Schönbrunn (wenig Platz)	Theresia-Tag; Appartements <u>Bal-paré</u> Soupé
Am selben Tag Mittag, Abend	Pressburg, Garten, Gartenhaus d. Palatins	kostbares Mahl, Soupé, prächtiger <u>Ball</u> beleuchtet

1

Landtages von 1764 von Juli bis Oktober

Gastgeber	Teilnehmer	Musiker	Tänze	
Kanzler Gr. Ferenc Eszterházy	Kleinere Gesellschaft von Herrschaften			Kanzler
Primas Gr. Ferenc Barkóczy	Hof mit grosser Gesellschaft			Primas
Palatin Gr. Lajos Batthyány	Hof			Palatin
Königin	Hof	Besozzi		
	Hof und die halbe Stadt			
Königin	Hof, ausländische Gesandte			
Königin	Hof, proceres Status regni		deutsche Tänze	<u>Stephanstag</u> Königin
Königin	Hof, proceres, Status regni	Ungarische Musiker d. Erzbischofs v. Esztergom	ungarische (16) und kroatische Tänze	<u>Lajostag</u> Königin
	Hof			
Gräfin Grassalkovics	kleinere Gesell- schaft von Herrschaften			Grassalkovics
Palatin Gr. Lajos Batthyány	Hof			Palatin
Baron Koller Personalis	Hofbeamte			Personalis
Fürst Eszterházy	Hof und alle Magnaten		verschiedene <u>Bauertänze</u>	Fürst Eszterházy
		gute Musik		<u>Ferenc-Tag</u>
	zahlreicher hoher u. niederer Adel			
	Englischer Gesandter, Hof		erstes <u>Menuett</u>	<u>Theresia-Tag</u>
Palatin Gr. Batthyány		gute Musik		Palatin

VI.

Polnischer TanzTanznamen:

1. Polepsi (1656, 1681)
2. Polnischer Tanz (1681, 1670, 1684, 1760, 1762, 1764, 1787, 1803)
3. Polnischer Wechseltanz (1736, 1739)
4. Polnischer Tanz = Brauttanz (1670)
5. Alla polacca (1803) = polnisches Tempo

Von den fünf, dem polnischen Tanz zuzurechnenden Namensvarianten ist der Tanzname POLEPSI der älteste. Bei Pál Eszterházy kommt er zweimal vor, einmal in seinem Gedicht (1656) und einmal in seinem Liederverzeichnis (vor 1681). Da im Liederverzeichnis neben bzw. vor diesem der polnische Tanz an erster Stelle — nachdrücklich fünfmal — vorkommt, können wir eine Identität der beiden Tänze nicht als wahrscheinlich ansehen. Es gibt keine logische Erklärung dafür, weshalb der tanzfreudige Eszterházy denselben Tanz im selben Liederverzeichnis unter ungarischem und unter fremdem Namen notieren sollte, wenn sich die beiden voneinander nicht unterschieden. Unseres Erachtens handelt es sich um zwei verschiedene Arten des polnischen Tanzes, um einen früheren, schon länger eingebürgerten, assimilierten polnischen Tanz und um einen neueren, noch befremdlich anmutenden Neuankömmling, den Polepsi. Daher rührt wahrscheinlich die Distinktion.

Der Tanzname POLNISCH ist die älteste und am längsten — bis ins 19. Jahrhundert hinein — währende Tanzbenennung. Dieser Name birgt wahrscheinlich auch in seiner ungarischen Form einen mehrschichtigen polnischen Einfluss. Es lässt sich nämlich beobachten, dass während ihn die aus dem 17. und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Angaben alle als ungarischen, den anderen gleichwertigen Tanz erwähnen, er von der Mitte des 18. Jahrhunderts an (mit Ausnahme von einigen wenigen Quellen: Szilágyi, Gvadányi) mit pejorativem Klang zu den fremdländischen Tänzen gerechnet wird (L. Orczy, Rettégi, Csokonai), und das bezieht sich sicherlich auf das Einsickern der neueren Moden. Dem können wir allerdings hinzufügen, dass dies infolge der politischen Sympathie gegenüber den Polen immer anders akzentuiert erscheint als die Stellungnahmen zu den übrigen fremdländischen Tänzen.

Der POLNISCHE WECHSELTANZ kommt nur bei Péter Apor unter den alten Tänzen vor. Dieser kann jedoch mit dem polnischen Tanz herkömmlicher Auffassung ebenfalls nicht identisch sein, wird doch der Wechseltanz bei Pál

Eszterházy und Koháry ebenso wie im Kájoni und in anderen Quellen immer als ein Tanz für sich angegeben. Apors Benennung deutet nur darauf hin, dass es sich hierbei um einen speziellen polnischen Tanz handelt. Drei Dinge kommen dabei für uns in Frage: Wechselhupf; Taktwechsel; Paarwechsel, Personenwechsel — und um einen solchen handelt es sich der Beschreibung nach.

Auch die Identifizierung des polnischen Tanzes mit dem teilenden BRAUTTANZ ist eine bemerkenswerte Angabe. Sie verbindet den polnischen Tanz mit dem weit verbreiteten Brauchkomplex der Tanzteilung und des Brauttanzes. Dies vervielfacht unsere Angaben, die indirekt ebenfalls mit den polnischen Tänzen in Zusammenhang zu bringen sind.

Schliesslich weisen die Benennungen Alla Polacca und Polnisches Tempo auf die Expansion der französisch geprägten Mode hin; sie stellen sowohl in der Benennung als auch in der Tanzform eine neue Schicht dar.

/In roter Plastikhülle, in einem Linienheft, beschriftet mit "1764 — Barkóczy" befindliches, mit Tinte geschriebenes Manuskript, Überschrift und Tanznamen mit rotem Filzstift. Auf den nachfolgenden Blättern der Walachische Tanz und der Slawonische Tanz ähnlich ausgearbeitet, aber skizzenhafter. Dem Zeugnis des übrigen, in der Hülle befindlichen Materials nach sammelte Martin darin seine Aufzeichnungen zum Kapitel Tanz in Band II der Musikgeschichte Ungarns; es ist möglich, dass auch obiger Entwurf unter Verwendung der Angaben der früheren, unvollendeten Studie für dieses verfasst wurde./

Literatur

- Br. APOR Péter verses művei és levelei (Gedichte und Briefe von Baron Péter Apor). Hrsg. Lajos Szádeczky. Budapest, 103.
- APPONYI 1974: Uhrovská zbirka piesní a tancov z roku 1730. Ed. Emanuel Muntág. Martin.
- CSOKONAI, Vitéz Mihály 1956: Dorotya vagyis A dámák diadala a fárságon (Dorotya oder Der Triumph der Damen beim Fasching). In: Üsszes versei I. 580—668. Hrsg. Balázs Varga. Budapest.
- DOMKOS, Pál Péter 1978: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században (Instrumentale ungarische Tanzmusik im 18. Jahrhundert). Budapest.
- FINÁCZY, Ernő 1899, 1902: A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában I—II (Geschichte des ungarländischen Unterrichtswesens in der Zeit Maria Theresias). Budapest.
- FRANKÓI, Vilmos 1874—1881: A magyar országgyűlések története (Die Geschichte der ungarischen Landtage). Budapest.
- GVADÁNYI, József 1878: Pöstyéni fürödés (Baden in Pestyán). Pozsony.
- HÓMAN—SZEKFŰ = HÓMAN, Bálint und SZEKFŰ, Gyula 1928—1934: Magyar történet I—V (Ungarische Geschichte). Budapest.

- HORVÁTH, Mihály 1860—1863: Magyarország történelme I—VI (Die Geschichte Ungarns). Pest.
- KAPOSI, Edit - MAÁ CZ, László 1958: Magyar népi táncok és táncos népszokások (Ungarische Volkstänze und Tanzbrauchtümer). Budapest.
- KHEVENHÜLLER 1907—1925: Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef KHEVENHÜLLER-METSCH, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742—1776. Ed. Rudolf Khevenhüller-Metsch, Hanns Schlitter. Wien—Leipzig.
- KODÁLY, Zoltán 1952: Magyar táncok 1729-ből (Ungarische Tänze aus 1729). Új Zenei Szemle.
- KOHÁRY, 1872: KOHÁRY István versei. In: Thaly Kálmán: Adalékok a Thököly- és Rákóczi-kor irodalomtörténetéhez I—II (Gedichte des Grafen István Koháry. In: Thaly, Kálmán: Beiträge zur Literaturgeschichte der Zeit Thökölys und Rákóczis). Pest.
- KRESÁNEK s. SZIRMAY-KECZER.
- LEGÁNY, Dezső 1962: A magyar zene krónikája (Die Chronik der ungarischen Musik). Budapest.
- Magyar országgyűlési emlékek. Monumenta comitialia regni Hungariae (Zeugnisse der ungarischen Landtage). Hrsg. Vilmos Fraknói, I—VIII. Budapest, 1874—1883. Hrsg. Vilmos Fraknói und Árpád Károlyi IX—X. Budapest, 1885, 1890. Hrsg. Árpád Károlyi XI—XII. Budapest, 1899, 1917.
- MAJOR, Ervin 1967: Fejezetek a magyar zene történetéből (Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Musik). Hrsg. Ferenc Bónis. Budapest.
- MARCZALI, Henrik 1891: Mária Terézia 1717—1780 (Maria Theresia 1717—1780). Budapest.
- MARCZALI, Henrik 1925—1935: Magyarország története a 18. században (Die Geschichte Ungarns im 18. Jahrhundert). Budapest.
- MARTIN, György 1977: Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása (Merkmale und Herausbildung des neuen ungarischen Tanzstils). Ethn. LXXXVIII, 31—46.
- MUNTÁG s. APPONYI.
- ORCZY, Lőrinc 1787: Költeményes holmi egy nagyságos elmétől ... közre bocsátotta Révai Miklós (Dichterisches Ding von erlauchtem Geist ... publicirt von Miklós Révai). Pozsony.
- PESOVÁR, Ernő o.J.: A magyar tánc történet évszázadai (Jahrhunderte der ungarischen Tanzgeschichte). Budapest.
- PETNEKI, Anna 1977: Lengyel—magyar zenei kapcsolatok a XVI—XVIII. századból (Beziehungen zwischen der polnischen und der ungarischen Musik im 16.—18. Jahrhundert). Habilitationsschrift. Budapest.
- RÉTHEI PRIKKEK, Marián 1924: A magyarság táncai (Die Tänze des Ungarntums). Budapest.
- RETEGI, György 1970: Emlékezetre méltó dolgok (Denkwürdige Dinge). Bukarest.
- SÁROSI, Bálint 1971: Cigányzene ... (Zigeunermusik ...). Budapest.
- SZABOLCSI, Bence 1959, 1961: A magyar zene évszázadai I—II (Jahrhunderte der ungarischen Musik). Budapest.
- SZILÁGYI, István: Királyi táncvizsga Pozsonyban 1764-ben (Königliches Tanzvergnügen in Pressburg 1764). Vasárnapi Újság Jg. 19 Nr. 42 514—515.
- SZINNYEI, József 1891—1914: Magyar írók élete és munkái I—XIV (Leben und Werke ungarischer Schriftsteller). Budapest.
- SZIRMAY-KECZER, 1967: Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Ed. Jozef Kresánek. Praha—Bratislava.

ÜBER DEN AUTOGRAPHISCHEN NACHLASS VON GYÖRGY MARTIN

Gyula PÁLFY

Institute of Musicology of HAS, Department of Folk Dances
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

Nicht lange nach György Martins unerwartetem Tod hat es sich so ergeben, dass ich — zwar mit kleineren oder grösseren Unterbrechungen — einen Teil seines Nachlasses ordnen kann.

Das gegenständliche Material des vollständigen Nachlasses kann — obgleich es von György Martins Geist zu einer grossen Einheit gefasst wird — zum Zwecke der besseren Übersichtlichkeit in folgende thematisch gruppierte Teile gegliedert werden:

1. Persönliche, Gebrauchs- und Erinnerungstücke sowie technische Geräte (unter letzteren befindet sich z.B. jenes Tonbandgerät Marke Grundig, das er Mitte der 50er Jahre von Miklós Rábai gekauft hatte — nach Meinung von László Vásárhelyi für den Preis von etwa 10 Doppelzentner Kakao);¹
2. Film-, Foto- und Tonbandsammlung;²
3. Bibliothek (Bücher, Zeitschriften, Sonderdrucke, Fotokopien und Übersetzungen);
4. Das sog. Gemischte Material, das für uns jetzt vom grössten Interesse ist. In dieser Gruppe befinden sich gedrucktes und handschriftliches Material gleichermaßen. (Zur Orientierung in diesem Nachlassteil verhilft eine ebenfalls nach thematischen Gruppen errichtete Ordnung.)

Bei dieser Gelegenheit können, so meine ich, unter den handschriftlichen Gruppen nur diejenigen von Interesse sein, die als György Martins geistiges Erbe betrachtet werden können. Von diesen will ich an dieser Stelle zwei Einheiten hervorheben. Die eine Gruppe in der Hoffnung, dass ihr Bestand vermehrt wird. Diese Gruppe ist namentlich die Korrespondenz. Und zwar jener Teil, der die Entwürfe oder Kopien der von Martin verfassten Briefe enthält. Daher bitte ich auch auf diesem Wege alle diejenigen — und wer es hört, möge es weitersagen —, die im Besitz (oder im Eigentum) eines oder mehrerer von György Martin mit der Hand oder eventuell mit der Maschine

geschriebener Briefe sind, diese mir entweder als Original — wenigstens zum Zwecke des Fotokopierens — zur Verfügung zu stellen oder, wenn der Betreffende eine Fotokopie selbst in lesbarer Qualität herstellen kann, diese an folgende Anschrift zu schicken: Jolán Borbély, 1052 Budapest, Károly körút 20, oder an die Abteilung Tanz unseres Institutes (1250 Budapest, Pf. 28).

Die andere Gruppe, die an dieser Stelle unbedingte Erwähnung verdient, ist die, in der Ideen, Entwürfe, Materialsammlungen und Zettel zu jeweiligen Themen sowie Gliederungen bzw. Vorarbeiten zu unvollendet gebliebenen Büchern oder Artikeln enthalten sind. Des weiteren befinden sich hier Vortragstexte oder deren Entwürfe, die später in selbständiger Form nicht erschienen sind.

Die Gliederungen der an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten gehaltenen Vorträge und die Texte eventuell verfasster Vorträge — diese entstanden 1956—1982 — lassen sich um folgende logische Knotenpunkte anordnen:³

- Die Beschreibung eines kleineren oder grösseren ungarischen Tanzdialektes (z.B. Mezőség, Széklerland, Rábaköz, Westpalócen, östlicher Rand der kleinen Tiefebene, Donauregion);
- Stilschichten des Tanzschatzes (folklorisierte und bürgerliche Gesellschaftstänze inbegriffen) und ihre Verbindungen;
- Gesichtspunkte der Tanzanalyse (mit der Erweiterung des Fragenkomplexes des Motivs);
- Sammeln von Volkstänzen;
- Verbindungen zwischen Nachbarvölkern;
- Ungarische Volkstanzmusik und Volksmusikgeschichte — mit besonderer Berücksichtigung der periodischen Musik;
- Tanzgeschichte;
- Folklorismus (Möglichkeiten des Fortbestehens der Tänze, Fragen der Tanzhausbewegung);
- Textsammlungen (Notizen vor Ort und ins Reine geschrieben, sowie Textmitschriften vom Tonband);⁴
- In diesem Komplex finden sich auch die nur in Stichworten aufbewahrten Ideen, die er zu schreiben gedachte.

Zusammenfassend: über die — zu einem erheblichen Teil musikbezogenen — Skizzen lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass sie von imposanten Materialkenntnissen über Musikgeschichte, Volksmusik und Volkstanzmusik zeugen.

Zum einen hätte sich das Beziehungssystem einer gewisse Volksfunktionen überbrückenden, verschiedene Tanztypen, Tanzbegleitungs- und Zere-

moniemelodien umfassenden Melodienfamilie — in gewissen Fällen Familien — mit deren historischem Hintergrund zusammen abgezeichnet, wenn ihm die Zeit vergönnt gewesen wäre, diese Dossiers, die sich grösstenteils auf dem Stand der Materialsammlung befinden, zu beenden.

Zum anderen geht es klar hervor — obgleich bereits ein Teil der veröffentlichten Arbeiten zum Beweis dessen dient —, dass ihn seit langem nahezu ständig auf die Entwicklungsgeschichte der Musik bezogene Fragen beschäftigten, die bereits im wissenschaftlichen Schaffen von Kodály und Bartók aufgeworfen worden waren, zumeist jedoch nur als Forschungsmöglichkeit und lediglich nach den Gesichtspunkten der Musik.

György Martin bezog in sein Beweisverfahren auch seine im Laufe des Studierens der Tänze und ihrer Begleitmusiken gewonnenen Erfahrungen mit ein und war bemüht, auf die von den Vorgängern und von ihm selbst gestellten Fragen mit einer mehrere Gesichtspunkte im Verbund beachtenden (komplexen) Annäherungsweise Antworten zu finden. Hierbei sollte auf jene Passage von Bartóks Arbeit Unsere Volksmusik und die Volksmusik der Nachbarvölker⁵ verwiesen werden, in der er im Abschnitt "Der Einfluss des rutenischen Kolomeika auf die ungarische Volksmusik" so vorsichtig formuliert, dass der eine Absatz mit "Wahrscheinlich", der andere mit "möglicherweise" beginnt und er noch als unmittelbare Einleitung hinzufügt: "Der Gang der Entwicklung mag — eher meinem Gefühl als meinem Wissen nach — so gewesen sein: rutenischer Kolomeika → ungarisches Schweinehirtenlied → Verbunk-Musik → neue ungarische Volksmelodien."

Wie wir seither wissen — denn uns ist es natürlich schon ein leichtes, klug zu sein — irrte sich Bartók nur darin, dass er das Schweinehirtenlied aus den Kolomeika abgeleitet hatte, der weitere Gang der Entwicklung ist von György Martin bestätigt — ja, sogar verfeinert —, in erster Linie infolge der im Zuge der geschichtstypologischen Analyse der siebenbürgischen Mänbertänze und der mit ihnen verknüpften Begleitmusiken erschlossenen Zusammenhänge.

Wie wir ja nur bedauern können, dass er das Material vieler anderer Dossiers ähnlicher Natur nicht fortsetzen und vollenden konnte.

Ein anderer bedeutender Teil der Sammlungen von musikgeschichtlich bezogenen Angaben ist jener, bei denen die historischen Daten in den aus der Folklore bekannten Varianten keine genaue — oder nahezu unmittelbare — Entsprechung finden. Von diesen, bzw. von einem Teil von diesen wird im nächsten Vortrag von Mária Domokos die Rede sein.

Anmerkungen

¹László Maác stand, als Folklorist des Staatlichen Volkskunstensembles — denn diese Planstelle gab es damals noch — in enger Arbeitsbeziehung sowohl mit Martin als auch mit Rábai. Seiner mündlichen Ergänzung zufolge hatte Rábai das Tonbandgerät auch zuvor schon jahrelang für die Sammelreisen zur Verfügung gestellt, und Martin beschwor Rábai, das Gerät ja nicht jemand anderem zu verkaufen, betrug doch sein Marktwert mindestens anderthalbmal soviel.

²Diese Dokumentengruppe ist vom Musikwissenschaftlichen Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gekauft worden und befindet sich in dessen Archiv.

³Es wäre gewiss lohnend und nützlich, einen bedeutenden Teil der Sammlung — wo es möglich ist, mit präziserer Zeitbestimmung und Jahreszahl versehen — in einer kritischen Ausgabe zu veröffentlichen.

⁴Es gibt natürlich hier und da einige Überschneidungen unter den mehr als 40 Vortragstexten bzw. Entwürfen.

⁵Erstmals erschienen 1934.

HOW FOLK DANCE TRANSFORMS ITS RELATED MUSIC

Katalin PAKSA

Institute of Musicology of HAS
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

The development of Hungarian folk dance research heavily depended on the rationale of Hungarian ethnomusicology. It borrowed its basic attitude therefrom, as it was developed by Bartók and Kodály in relation to folk music: it examines folklore works in a historical perspective, interprets the authentically recorded variants arranged by types and analyzes the inner structure of each piece.¹ The relationship between the two disciplines arrived in a new phase when upon Kodály's initiative, institutional folk dance research became part of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences (1965), and the mutual and constant co-operation with the Dance Department headed by György Martin contributed novel aspects and a large amount of instrumental material to the understanding of folk music.

One of György Martin's major studies analyzes the relations of tunes in Corpus Musicae Popularis Hungaricae vol. VI to dances.² To quote him, the tune types in this volume "are mostly dance melodies. A survey of the kinds of dances associated with them affords a glimpse of the life of the melodic family. The central position of the melodies of this volume in our folk music becomes clear from the fact that almost every important dance type is found through the melody accompanying it."³ The related dance of a tune thus reveals something about the life of the tune and helps define the tune's significance within tradition.

The volumes subtitled "Types of Folksongs" of Corpus Musicae Popularis Hungaricae (CMPH) present the folk music material in a system based on the hierarchy of musical characteristics.⁴ This seemingly formal system attempts to capture the life of folk music, using the instruments of logic to produce a model of what is impossible to reproduce to the full: Why a tune is like it is, what it stemmed from and what further changes it may imply. The clue to interpreting a chain of connections is sometimes provided by the

folk dance use of a melodic type. I should like to illustrate this with a melodic type whose emergence and further development fundamentally depended on dancing. It will be published in volume X of CMPH.

The type belongs to the so-called "lament" style. It originated from a stock of melodies with free structure and rhythm prior to the arrival of the Magyars in the Carpathian Basin. As Lajos Vargyas and László Dobszay pointed out, over the centuries these tunes had assumed a variety of strophic forms⁵ and eventually emerged — in the 17th century as Dobszay assumes — as instrumental dance tunes.⁶ That is where the direct precedents of our tune is to be searched for. It grew into a type when an originally vocal style became instrumental dance music. The most probable occasion for the transformation "must have been the wedding where the musicians playing some instrument probably converted the tunes of bride's laments and even more so those of the strophic historical songs into dance".⁷

Though from the 18th century onward historical records have preserved relatives of this melodic type,⁸ no close kin of its form known from folk music collections has been found among them. It was only in the 20th century that a representative variant of this type collected by Zoltán Kodály found its way into composed music: Kodály arranged it in his "Spinning Room" (A Lyrical Play in One Act on Folk Texts, Ex. 1).⁹

Though probably captivated by the aesthetic values of the song, Kodály did not register it as a separate type in the Kodály-System (in which tunes are arranged according to the order of cadences); he inserted two of its variants separately after the proof-sheets bound by the type-cover "Voivod of Gypsies" (12.993-4) and put another variant with a different cadence elsewhere (12.938). In the Bartók-System (based on rhythmic properties) only one variant can be found in "Class A" where Bartók subsumed 28 tunes under one head number (1422) on the basis of similar musical features. Present-day knowledge classifies these 28 tunes into six different types.¹⁰ The tune is missing from Pál Járdányi's "Ungarische Volksliedtypen".¹¹ It appears as a separate type with ten variants (18.191.0) in the Folk Music Collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Relying on it, Dobszay—Szendrey's catalogue of types also presents it, noting that a "fairly small number of examples" exists.¹²

The recognition of musical connections and typologization tarried because there were few data available and those were not the most typical either. From 1902 to the 1910s a mere five examples existed collected by Béla Vikár, Bartók and Kodály;¹³ in the '40s four variants were added from

Lajtha's collection,¹⁴ then as late as the '60s—'70s 13 new examples were collected, chiefly by Zoltán Kallós and György Martin. But not before gathering in the crop of the field work in the '70s and '80s did ethnomusicology have the quantity of variants that may truly suggest the outlines of the type, its weight and character. The most recent 29 examples disguise a far larger amount of collection data, since a singer or instrumentalist was often recorded several, sometimes five or six, times at shorter or longer intervals. The bulk of collectors came from the young generation attracted to the "dance-house movement" who wanted to learn how to play folk music from an authentic source. Not sparing efforts or time, György Martin helped and instructed them, involving their vanguard in the research work, encouraging them to produce monographs of persons or villages.¹⁵

Since the collectors themselves wanted to accompany dancing, the paid distinguished attention to the dance-related aspects of tunes, to the accompanying rhythm, the tempo, the registration of major dance music processes. Many recordings were made on real dance occasion and when filming dances. It naturally occurs that the noises, the trample of dancers damp the music, or the violinist stops for some time and only the accompaniment is heard — after all, you can dance to that, too. Or occasionally too many recordings were made of a fashionable good band which puts excess weight on research work. Seen from another angle, however, all that has its apparent use. The tempo, intonation, character of a tune mainly used for dancing are poorly detectable in the performance of a singer, or more exactly, they can only be interpreted against the whole of the instrumental data. It then becomes observable how and why various repetitions, additions and interludes turn a four-line isopodic tune into a larger form; whether the larger form strikes root or remains a fleeting idea; whether certain melodic turns belong to the musical essence of the type or to the instrumental mannerisms of the performer or the region.

The examined melodic type displays the following musical characteristics. The four-line tetrapodic melodic strophe is built of a two-line musical material. The first line is a tune spinning at a constant height around the V. degree, the second is its transposition a second lower. The third line introduces a new material repeated by the fourth line starting out from the same pitch but arriving at a lower cadence. Its melodic line is descending and its structure can be schematized as A^2ABB_C . In the second half of the melody the rigid outline of the first half becomes lithe and sinuous — that is what chiefly differentiates it from its close kins known

mainly in Bukovina, Transdanubia, Upper Northern Hungary and the Great Plain.¹⁶ The studied type lives in Transylvania's Kalotaszeg, Mezőség (Transylvanian Heath), Maros—Küküllő Valley, Székely Country.

A mere six of the nearly 50 examples of the melodic type are sung with words. The overwhelming majority of tunes are played on the violin or by an orchestra, a few others sound on the pipe or clarinet, are whistled or hummed. But the textual variants themselves keep letting on about their instrumental origin and use. A Székely man, for example, hums the tune of the Slow Csárdás sung first with words, to imitate the instrumental performance (Ex. 2). Instrument-imitation does not always follow the text, but it may also penetrate the verbal strophe as the repetition of the second half. The loose, temporary connection between text and tune enables the performer to insert a line hummed with nonsense syllables among the lines of the text (Ex. 3, 2nd strophe)¹⁷ — a frequent procedure with "jaj-nóta".¹⁸ The tune cited from the Transylvanian Heath has an iambic pulse and the dance belonging to it is the Hungarian.

The bulk of tunes are played by an orchestra. The instrumental potentialities of the violin allow for wider and more diverse variations than the human voice, and the above-average knowledge and experience of the instrumentalist also contribute to a freer, more virtuosic treatment of the melody. The melody originally progressing in quarter-notes dons a varied melodic and rhythmic dress e.g. in the accompaniment to the Hungarian Foursome which becomes simpler in the second half of the melody sung by the first violinist only to reappear richly ornamented in the instrumental repetition of the second half (Ex. 4). When music is used to accompany dancing, its rhythmic aspect becomes spotlit. The dance function therefore may imply the repression of melodic features, not only the enrichment of the tune. The example to be quoted is a Slow Csárdás from the Maros—Küküllő Valley whose first line is almost fully reduced to the repetition of a single tone, nor is the second much more than the reiteration of a note a second lower. On the other hand, the melody gains by the second half not being repeated but extended with a two-line addition of new musical material, itself repeated (Ex. 5). The method is consistent as the other four recordings of the orchestra verify.¹⁹

Having discovered the traditional dance cycle,²⁰ György Martin obliged folk music researchers too to watch for the musical context of dance tunes, examining their place and form of appearance in the musical process.²¹ It is practical experience that a village violinist can play a tune longer or

shorter to the collector, but when people dance to it, a certain length of time must be filled out, and that is typical of the traditional life of a tune. Regarding our melodic type, the simple repetition of the four-line strophe is rare. More often the new formation supersedes the four-line form and the new formation is repeated several times.²² The strophe is extended either by repeating a pair of lines or adding a new pair of lines to the tune (also proving the form-building role of the line pair in instrumental folk music), hence the enlarged melodic strophe always has even-numbered lines. In our type the following structural variants can be detected:

The easiest and most frequent way to produce a 6-line form is the unvaried or varied repetition of the second half.²³ Marked by letters: ABCD+CD. (Letters do not indicate the inner musical connections of melodic lines.)

Another 6-line form is created by the addition of a new pair of lines.²⁴ The structure is: ABCD+EF.

An 8-line form is obtained when the strophe is enlarged by a repeated two-line addition: ABCD+EF+EF (Ex. 5).

Another 8-line form is constituted from the repetition of both the first and the second halves: AB+AB+CD+CD (Ex. 13).

A 10-line form is produced when the first half is followed by a repeated second half and a repeated two-line addition: ABCD+CD+EF+EF (Ex. 10).

Neither is a 12-line form rare: here, even the first half is repeated: AB+AB+CD+CD+EF+EF (Ex. 11).

The size of a strophe can further be enlarged by other repetitions and interludes up to 18-20 lines. And even the latter is more than an ephemeral idea, for the band plays the following form three times in a row: repeated first half, three times repeated second half and a four-line interlude with its second half being repeated once or twice: AB+AB+CD+CD+CD+CD+EFGH+GH(+GH) (Ex. 12).

It is worth taking a closer look at the musical content of the four-line strophe and its additions through the behaviour of units smaller than a line: half-lines, bars.

Not infrequently one may in this way discover hidden relations between lines, motivic interlockings by pinpointing identical motifs in the same place in different lines.

Lettered by two-bar units, a ten-line strophe (Ex. 10) has the following structure:

1st line: a^2+a^2 , 2nd line: $a+b^2$, 3rd line: $c+b_v$, 4th line: $c+d$, 5th line: $c+b$, 6th line: $c+d$, 7th line: $e+b$, 8th line: $e+d$, 9th line: $e+b_v$, 10th line: $e+d$. The formula reveals that the first half (lines 1-2) is intertwined with the second half (lines 3-4, 5-6) and with the addition (lines 7-8, 9-10) through motif b appearing first in the second half of the second line, repeated a second lower in the second halves of lines 3, 5, 7 and 9. The common motif of the second half and the addition, d , recurs not only when the 4th line is repeated, but also in lines 8 and 10.

In a 12-line melody (Ex. 11) the motivic relation is reduced to a single bar which is then repeated four times: twice in the second half, twice in the addition (second bars of lines 6, 8, 10 and 12).

An identical closing formula constitutes far less a point of connection than a trick of routine performance, e.g. in an 18-line tune (Ex. 12). It can be schematized as:

First half, 1st line: a^2+a^2 , 2nd line: $a+b$, 3rd line: a^2+a^2 , 4th line: $a+b$.

Second half, 5th line: $c+d$, 6th line: $c+e$, 7th line: $c+d$, 8th line: $c+e$.

Addition, 9th line: $f+d$, 10 line: $f+e$, 11th line: $g+d$, 12th line: $f+e$.

Interlude: $A A_v B B B B$.

The motif in common is e twice repeated in the second half and twice in the addition. No musical connection can be found between the addition and the interlude in a major tonality, since it is akin to the virtuosic interludes of functional 19th century verbunkos music grown out of the bagpipe oligotones.²⁶

The above examples suffice to draw attention to the independence of musical building blocks of a size smaller than the line which can connect pairs of lines. This kind of analysis, however, is insufficient ground for drawing the general conclusions as to the studied melodic type, unless one has a reliable knowledge of the wider repertoire and the stock of instrumental formulas and interludes typical of the performers as well as of the modes they handle those.

While the number of lines in the extended form can be increased in various ways, the size and tetrapodic structure of the lines themselves remain unchanged. In this melodic type heteropodic strophes are rare to occur, and they are located to a narrow geographic region, to Gyergyó (Székely Country). The fourth line gains an additional bar — through the repetition of the third bar — and becomes pentapodic (Ex. 6). That may entail that in-

terpretating the longer fourth line as two lines, the 3rd line is felt unnecessary and omitted (Ex. 7). The intonation of these tunes is adjusted to urban popular art music, with a functional accompaniment.

The duration of the basic units of dance music is evidently influenced by the tempo. Since the examined tune type is associated with a variety of dances — it is an "amphibious melody", to use György Martin's term,²⁷ it has a varied tempo as well, ♩ = 85-184.

György Martin discusses it at several places that a tune may accompany a variety of dances, which primarily alters the tempo, meter and rhythm of the tune.²⁸ The dance associated with this melodic type varies from region to region. In the Székely Country and the Maros—Küküllő Valley it accompanies a new-style dance, the Slow Csárdás (cf. Exs 2, 5-7), while in the Transylvanian Heath it is used for the Slow Hungarian or the Foursome that border on the new style (cf. Exs 3, 4). Accordingly, the tunes are all in 4/4 with a slow dűvő accompaniment.²⁸ In a district of Székely Country, the Maros district, it may also accompany old-style dances, the Quick Turning Dance and the Half Bred Dance, while in Kalotaszeg it is known to accompany the Lads' Dance (Ex. 9).³⁰ The latter examples progress in quavers in 2/4, with a quick dűvő accompaniment.³¹ The duration of a melodic strophe in 2/4 is normally shorter, and the two different meters assign widely different musical characters to the tune. Nevertheless, there is no doubt about the identity of all these tunes, in particular the tunes from Kalotaszeg: they are one another's augmented or diminished variants (Ex. 8).

In the Maros district and the Maros—Küküllő Valley the same band often plays the 4/4 and 2/4 variants to accompany a Slow Csárdás and the Half Bred Dance³² (they are never side by side in the dance cycle), without being aware of their musical identity. The melody of the Quick Turning Dance and the Half Bred Dance is removed from the mainstream of the tune type. These pieces are fully conceived in instrumental terms with daring melodic leaps, stretching of the tonal range, exploitation of the octave below the basic note, with instrumental mannerisms. The "rhythmic variety of such tunes is greatly enhanced by diminution in 16th-notes besides the slow tempo".³³ It also inheres in instrumentalism that almost always an addition is attached to a tune with musical material sometimes referring back to the second half of the tune (Ex. 10); the first half is only repeated in the instrumental variants (Exs 11-13). The discovery of this group of variants (Exs 10-13) is to the credit of András Vavríneckz, who has been researching the instrumental music of the region for many years³⁴ and placed his collec-

tions and transcriptions at the disposal of the Institute of Musicology. He also communicated his observations concerning the dance relations of the studied tune to me. That is how their relation to the studied type was type discovered by unstitching the threads leading to the four-line strophic tune even in case of the tunes that involve a reinterpretation of the tonality (Ex. 13),³⁵ not an infrequent thing to happen in the lament style.

The researches of György Martin brought to light that the emergence of a broader melodic progression in quarter-notes can be associated with a change in dance styles that took place in the early 19th century, and this also dates the development of the mainstream of the studied melodic type. Ethnomusicology subsumes the tune type under the old style, exactly the lament style. It must be added, however, that in the majority of examples its rhythm displays the traits of the new style. Nor is it a unique feature of the entire stock of Hungarian folk music: for instance, the old-style pentatonic fifth-shifting dance tunes also contain melodic types with more recent rhythmic features.³⁶ The direct precedents of the studied tune type, the "Voivod of Gypsies" and its 18th-century registrations³⁷ more exclusively in eighth-notes. Therefore, the concept of style in relation to folk music is far more complex than in art music. It can hardly be outlined by temporal limits, for a melodic model may as well survive for a thousand years assimilating ever newer elements on account of its changing use, of the changing fashion of dancing in our case. The volumes of Corpus Musicae Popularis Hungaricae Types of Folksongs also contribute to the exploration of these relations by listing and critically editing the entire group of melodic variants.

Notes

¹MARTIN 1983.

²MARTIN 1972, 1982/83.

³MARTIN 1982, 93.

⁴Corpus Musicae Popularis Hungaricae VI. Types of Folksongs 1. 1973; VII. Types of Folksongs 2. 1987; VIII. Types of Folksongs 3. 1992.

⁵VARGYAS 1953, 1978, 46-58; 1981, 262-278, and DOBSZAY 1983.

⁶DOBSZAY 1983, 300.

⁷DOBSZAY 1983, 298.

⁸E.g. Apponyi manuscript (Pál Péter DOMOKOS 1978, nos 224, 247), Barkóczy manuscript (Mária DOMOKOS 1975, no. 19), Keresztély Kácsor: Bucolicum Drama 1736 (MURÁNYI 1954, 503), Collection of Ádám Pálóczi Horváth 1813 (BARTHA - KISS 1953, no. 285).

⁹In the knowledge of the tune he corrected some ad hoc features of the folk tune in the arrangement, cf. BERECZKY - DOMOKOS - OLSVAI - PAKSA - SZALAY 1984, no. 202.

¹⁰The examined type: 1422p. Also: 2) "Voivod of Gypsies" e.g. VARGYAS 1981, 0168: 1422 n, o, r, s, more distant ones: 1422 a, f, i, dd; 3) e.g. Corpus Musicae Popularis Hungaricae III/A 777: 1422 t, u, y, v, z, aa, bb, cc, more distant ones: 1422g; 4) e.g. VARGYAS 1976 II. 606; 1422d, e; 5) JÁRDÁNYI I. 1964, 88; 1422b, j, k, l, m; 6) JÁRDÁNYI I. 1964, 95: 1422x; other 1422c, h. It is worth noting that in the musically unsystematized appendix to the Bartók-System an example of the melody type can be found played on the violin and one on the clarinet: new inv. nos 12.872 and 13.023.

¹¹JÁRDÁNYI 1964.

¹²DOBSZAY - SZENDREI 1992, 274 (No. II/27).

¹³MF 371a, MF 462a, MF 3703a, KODÁLY's 22nd collecting notebook 11 (rectified see Ex. 1), KF 269a.

¹⁴MF 4020b, 4100d, 4199a, 4207a.

¹⁵Their joint volume of studies is entitled Tánc és tánczene (Dance and dance music). Ed. István HALMOS, in press. On the dance house movement, see Nomád Nemzedék — Nomád generation.

¹⁶Closest kins of the type see note 10, 2)—4).

¹⁷The brief halt in the recording of the example indicates that the singer is trying to overcome his uncertainty about the words.

¹⁸PAKSA 1976.

¹⁹AP 11.512e₂, 11.513e₁, 11.518a₁, 11.520b.

²⁰MARTIN 1978, 197—217.

²¹The first study conceived in this spirit was Béla Halmos's investigation of a dance music process 1982, 157—224.

²²The procedure coincides with the melodic extensions discussed by Bálint SÁROSI in his latest study about Hungarian instrumental folk tunes titled "Változó strófák" (Changing strophes). SÁROSI 1991, 267.

²³MF 463a, 4199a, AP 5220e, 7596f, 917d₂, 12.653a₂, 13.050d, 14.279c, 14.594f, 14.623j, 15.107g, 15.567a, 17.301f, Mgt 5366/A 52.

²⁴AP 7500f.

²⁵AP 12.898k, 14.265c₂, 14.447c, 16.791k.

²⁶VARGYAS 1956, 283, 291.

²⁷MARTIN 1965, 330.

²⁸MARTIN 1965, 327.

²⁹The accompanying instruments produce two crotchets by one stroke of the bow, with marked stress on each.

³⁰The performer whistles the tune. "This performing style aspires expressly to imitate instrumental music. Among themselves they sometimes dance to whistling, too." MARTIN 1977.

³¹Dűvő with quaver notes instead of crotchets, played by the accompanying instrument; two of four quavers are produced by one stroke of the bow, with marked stress on each.

³²AP 9466c₁ and 12.898k; AP 12.653a₂ and 16.791k; AP 14.266d and 14.265c₂; AP 14.623j and 7162 (= Ex.12); AP 17.158a₂ and 14.604b.

³³MARTIN 1965/66, 150.

³⁴Cf. e.g. András VAVRINECZ: Egy maroszséki primás bemutatása (Introducing a first violinist from Maroszsék). In: Tánc és tánczene (Dance and dance music). In press.

³⁵Further variants: AP 14.265c₂, 14.594f, 15.860b.

³⁶Corpus Musicae Popularis Hungaricae VI. Types of Folksongs 1. Type XIV. Cf. MARTIN 1972, Nos 25—26.

³⁷See note 7.

Literature and Abbreviations

- AP Register-mark: Pyral record in the Folk Music Archives of the Hungarian Academy of Sciences.
- BARTHA, Dénes - KISS, József 1953: *Ötödfélszáz énekek* (450 Songs). Budapest.
- BERECZKY, János - DOMKOS, Mária - OLSVAI, Imre - PAKSA, Katalin - SZALAY, Olga 1984: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (Melody- and text-sources Kodály's folk-song arrangements). Budapest.
- Corpus Musicae Popularis Hungaricae (CMPH). Collection of Hungarian Folk Music.
 1955: III/A Wedding. Edited by Lajos KISS. Budapest.
 1973: VI. Types of Folksongs 1. Edited by Pál JÁRDÁNYI and Imre OLSVAI. Budapest.
 1987: VII. Types of Folksongs 2. Edited in the system of Pál JÁRDÁNYI by Imre OLSVAI. Budapest.
 1992: VIII. Types of Folksongs 3. Edited by Lajos VARGYAS. Budapest.
- DOBSZAY, László 1983: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben* (The melodic sphere of the lament style in Hungarian music history and folk music). Budapest.
- DOBSZAY, László - SZENDREI, Janka 1992: *Catalogue of Hungarian Folksong Types — Arranged According to Styles I*. Budapest.
- DOMKOS, Mária 1975: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift* (18. Jh.). *Studia Musicologica* (17), 215—247.
- DOMKOS, Pál Péter 1978: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* (Hungarian instrumental dance music in the 18th century). Budapest.
- HALMOS, Béla 1982: *Tizenkét széki csárdás. Egy tánczenei folyamat vizsgálata* (Twelve csárdás from Szék. The examination of the dance music process). *Népzene és Zenetörténet* IV. 157—224.
- JÁRDÁNYI, Pál 1964: *Ungarische Volksliedtypen I*. Budapest.
- MARTIN, György 1965: *Considerations sur l'analyse des relations entre danse et la musique de danse populaires*. *Studia Musicologica* (7), 315—338.
- MARTIN, György 1965/66: *A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai* (Relations between folk dance and popular dance music). *Tánc tudományi Tanulmányok*, 143—195.
- MARTIN, György 1972: *The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. *Studia Musicologica* (14), 93—145.
- MARTIN, György 1977: *A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen* (Dancer and music. Dance music terms in Kalotaszeg). *Népi kultúra — népi társadalom*, 357—389.
- MARTIN, György 1978: *A tánc ciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége* (The dance cycle — the largest formal unit of folk dance). *Magyar Zene*, 197—217.
- MARTIN, György 1982/83: *A dallam- és tánc típusok összefüggése A Magyar Népzene Tára VI. kötetében* (Relationship between melodies and dance types in Corpus Musicae Popularis Hungaricae Volume VI). *Tánc tudományi Tanulmányok*, 287—328.
- MARTIN, György 1983: *Bartók, Kodály and Folk Dance Research*. *Hungarian Dance News* (1—2), 4—5.
- MF Register-mark: Phonographic cylinder in the Hungarian Ethnographical Museum.
- Mgt Register-mark: Tape in the Folk Music Archives of the Hungarian Academy of Sciences.
- MURÁNYI, Róbert 1954: *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai* (Melodies of two 18th century school-plays). *Zenetudományi Tanulmányok* II, 501—507. Budapest.
- Nomád nemzeték — Nomad Generation. (Ifjúság és népművészet Magyarországon 1970—80.) 1981. Ed.: Ferenc BODOR. Published by Népművelési Intézet (in Hungarian and English). Budapest.

- PAKSA, Katalin 1976: Special Structure Transformations in the Group "Jaj-nóta" of Hungarian Folk Songs. *Studia Musicologica* (18), 51-79.
- SÁROSI, Bálint 1991: A hangszeres magyar népi dallam (The Hungarian instrumental folk tune). *Változó strófák. Magyar Zene* (3), 266-283.
- Tánc és tánczene (Dance and dance music). Ed.: István HALMOS (in print). Budapest.
- VARGYAS, Lajos 1953: Ugor réteg a magyar népzeneben (An Ugric layer in Hungarian folk music). *Zenetudományi Tanulmányok I*, 611-657.
- VARGYAS, Lajos 1956: A duda hatása a magyar népi tánczenében (Influence of the bagpipe in Hungarian popular dance music). *Az MTA I. Osztály Közleményei (VIII)*, 241-291. (In German with fewer verbunkos examples: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra 1956*, 503-540.)
- VARGYAS, Lajos 1976: A magyar népballada és Európa (Hungarian folk ballads and Europe). Budapest.
- VARGYAS, Lajos 1978: Protohistoire de la musique hongroise. *Studia Musicologica* (20), 3-73.
- VARGYAS, Lajos 1981: A magyarság népzeneje (Folk music of the Hungarians). Budapest.

Examples



Jaj de szé - pen cseng a la - pi, hűz - zád me - gyek ró - zsa m lak - ni,
Ha hűz - zád nem me - gyek lak - ni, szá - rad - jon el ez a la - pi.
Szá - rad - jon el fű - ge - fás - tól, mér ma - rad - tunk el egy - más - tól,
Szá - rad - jon el fű - ge - fás - tól, mér ma - rad - tunk el egy - más - tól.

1. Zoltán Kodály: *Spinning Room* — A Lyrical Play in One Act on Folk Texts
(*Székelydobó-Dobeni, Udvarhelyszék — Székely Country*)



$\text{♩} = 108 - 116$
s A - mig é - lek, ad - dig bá - nom, hogy Pál - fi - né - nak szol - gá - lok.
Vig é - le - tem, bá - nat na - pom, bá - na - tos ég a - latt la - kom.
Es - te, reg - gel hag - ymás lé, így az é - let le - fe - lé,
Es - te, reg - gel hag - ymás lé, így az é - let le - fe - lé.
 $\text{♩} = 120 - 126$
(*hidolva*)

2. Slow Csárdás.

Korond-Corund (Udvarhelyszék — Székely Country), Lajos Lőrincz.
Collected by Rezső Végvári 1983. AP 16.229d

$\text{♩} = 112$

1. Én is vol-tam va-la - ha szép asz - szon-nak ko - csi - sa,
De meg - ru - gott a lo - va, had e - gye meg a ku - lya.
É - des - a - nyám sok szép sza - va, kit fo - gad - tam, kit nem so - ha,
Meg - fo - gad - nám, de már ké - ső, hull a könnyem, mind az e - ső.

2. Hull e - lőm-be, hull a föld-re, hull a gyá - szos ke - be - lem - be.
A ná níj ná ná ná ná ná ná na na
Gye - re ba - bám, gye - re má - ra, mer a szí - vem rég, hogy vár,
Té - ged ó - hajt, té - ged vár, té - ged csó - kol - ni nem kár!
Sá lá *sic*

3. Hungarian

Magyarország-Szistu (Mezőség — Transylvanian Heath), Erzsébet Papp (37).

Collected by Bertalan Andrásfalvy, Zoltán Kallós, György Martin,

Ferenc Pesovár 1962.

Transcribed by Katalin Paksa. AP 7357b

$\text{♩} = 144$

É - des - a - nyám sok szép sza - va, kit fo - gad - tam, kit nem so - ha,
 Meg - fo - gad - nám, de már ké - ső, hull a könnyem, mind az e - ső.

4. Hungarian Foursome

Magyarszovát-Sustu (Mezőség — Transylvanian Heath),

Márton Maneszes (39) and his band.

Rhythmic accompaniment: slow *dűvő*. Collected by Zoltán Kallós 1978.

Transcribed by Katalin Paksa. AP 13.050d

$\text{♩} = 132 - 152$

(hegedűn)

5. Slow Csárdás

Magyarkirályfalva-Craiesti (Maros-Küküllő Valley), Lajos Lukács (40)

and István Jónás (40) second violinist Ádamos-Adamuş.

Rhythmic accompaniment: slow *dűvő*. Collected by György Martin,Gyula Pálffy 1977. Transcribed by Katalin Paksa. AP 11.515b₁

$\text{♩} = \text{cca } 85$

6. Slow Csárdás

Gyergyószentmiklós-Gheorgheni (Gyergyó — Székely Country),
Sándor Demeter (46) and his orchestra.

Rhythmic accompaniment: slow *dúvó*. Collected by Mihály Szabadi 1967.

Transcribed by András Vavrínecz. AP 6416₂

$\text{♩} = 120$

(*hegedűn*)

7. Slow Csárdás

Gyergyóalfalu-Joseni (Gyergyó — Székely Country), Béla Cserkesz (44).

Collected by Mihály Szabadi 1966. Transcribed by Katalin Paksa. AP 6410₃

$\text{♩} = 144$
(hegedűn)
 $\text{♩} = 108 - 116$

8. Lads' dance

*Inaktelke-Inucu (Kalotaszeg), Márton Kalló. Collected by György Martin 1965.
 Mgt 5366/A 52 (For lower lines see notes attached to example 2)*

$\text{♩} = 120$
(fűyülvé)

9. Lads' Dance

*Magyarvista-Vištea (Kalotaszeg, István Székely (46).
 Collected by György Martin 1965. Mgt 5366/A 18*

$\text{♩} = 86$

(hegedűn)

1) (8va)

2)

3) 4)

3) 4)

1) 2) 3) 4)

ismétléskor.

10. Half Bred Dance (10 lines)

Marosoroszfalu-Ruşii-Munţi (Marosszék — Székely Country), Dénes Moldován (70),

Ursu Alexandru (55) second violinist. Rhythmic accompaniment: quick *dűvő*.

Collected by István Pávai, Miklós Teszár, András Vavrinecz 1987. Transcribed

by András Vavrinecz. AP 15.897k

The image shows a musical score for a piece titled 'Half Bred Dance'. The score is written on 12 staves of music. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 96'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

11. Half Bred Dance (12 lines)

Nagyernye-Ernei (Marosszék — Székely Country), Sándor Kurcsi and his orchestra.

Rhythmic accompaniment: quick *dúvó*.

Collected by Antal Fekete, András Vavrincz, Zsuzsa Vincze 1983.

The recording was made in the village of Sáromberke-Dumbravioara, at a new-year dance. Transcribed by András Vavrincz. AP 12.898k

$\text{♩} = \text{cca } 92$

The image displays a musical score for a folk dance. It consists of 18 staves of music, arranged in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 'cca 92' (approximately 92 beats per minute). The score is characterized by a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are various musical ornaments, including accents and slurs, throughout the piece. The melody is primarily in the upper register of the staves.

12. Half Bred Dance (18 lines)

Magyarpéterlaka-Petrilaca de Mureş (Marosszék — Székely Country), Aladár Csizsár (27) and his orchestra. Rhythmic accompaniment: quick *dűvő*. Collected by Zoltán Kallós 1964. AP 7162d

$\text{♩} = 80 - 88$

(legedűn)

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 80-88 and the instruction '(legedűn)'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The piece concludes with a double bar line.

13. Half Bred Dance (in the second half with reinterpreted tonality)
Magyarpéterlaka-Petrilaca de Mureş (Marosszék — Székely Country),
 István Ütvös (55), Gyula Ponci (38) second violinist. Rhythmic accompaniment:
 quick dűvő. Collected by Gyula Kozma, Csaba Óss, András Vavrincez 1982.
 Transcribed by András Vavrincez. AP 14.604b

INTERPRETATION OF FOLK DANCES RELATED PICTURES FROM THE BIKKESY ALBUM

László FELFÖLDI

Institute of Musicology of HAS, Department of Folk Dances
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

Introduction

I am touching upon a theme which falls into the categories of both folk-dance research and art history, namely the interpretation of pictorial documents of dance-history. To illustrate this I have selected three pictures from the Bikkessy Album. The first is titled "Hungarian Bagpiper Playing Recruiting Song" (Fig. 1), the second is "Jolly Hungarians Dancing" (Fig. 2), and the third is "Hungarian Gipsy Musicians" (Fig. 3). All of them are well-known, often referred to sources of dance and music history (FABÓ 1908, SZENDREI 1905, RÉTHEI 1924, HARASZTI no date, KERESZTÚRI, VÉCSEY, FALVI 1960, PESOVÁR no date, LÁNYI, MARTIN, PESOVÁR 1983, etc.). The reason why I had recourse to these pictures was that we in the talk down section were prompted by various factors to start arranging into a self-contained collection of dance history the manuscripts, music notes, and pictures that had been registered in the folk-dance archives. This work required us to take into hand each piece of this historical collection and examine it thoroughly in a new light. I would like to illustrate part of this teamwork.

1. A survey of Bikkessy Album

Let us take the album itself, which actually contains the pictures. The Bikkessy Album is a collection of a series of 78 pictures on the folk costumes at Hungary and Croatia. The original pictures were drawn by Joseph Heinbucher Edlen von Bikkessy, a Hungarian of German extraction, who was an officer of the army engineers in the early 1800s. These are now preserved in the archives of manuscripts of Nationalbibliothek in Vienna. The coloured etchings prepared from the pictures were very popular at the time, as is

shown by the three editions of them, as well as numerous copies which survive in private and public collections alike. The first edition dates from 1816 and it has both Hungarian and German language texts. The second was brought out in 1819, followed by the third in 1820. Bikkessy invited János Csaplovics, the most distinguished author on ethnography of the day, to write a short note to each picture. A German language newspaper of Pest, the *Gemeinützige Blätter*, printed a lengthy review of the pictures, providing an excellent source for research on their reception at the time.

A. "A Hungarian Bagpiper Playing Recruiting Song"

a. Event, Participants, Place, Time

The first picture is the 18th piece of the series. According to Csaplovics's comment, it portrays a piper of the recruiting band of Prince Esterházy's regiment garrisoned in Pest. A young man wearing peasant's dress among the soldiers represents one of the recruits just being taken into service. The scene itself shows the most characteristic moments of dance-recruiting: accepting the recruiting wine, putting on the most important pieces of soldier's clothing, such as "shako", sword, and spur, and dancing together with the recruiting soldiers. As the background is schematic, we can only presume that the scene takes place somewhere in the north or north-west part of Hungary, where Prince Miklós Esterházy's largest estates and recruiting districts could be found at the time of drawing the picture. The time shown is present or recent past.

b. Dancers, Dances

From the standpoint of the dances, the three men in the background are most important; they are dancing together but differently. The most important movements pictured in the dance are the enthusiastic hand gestures holding goblets high to welcome the recruit. This hand movement simultaneously defines the position of the other parts of the body. (It is difficult to judge what type of movements are pictured here, as this position, according to our knowledge of present folk dances, can be part of several motifs.) The arrangement seems to be free, of rather difficult to define. Of the three dancers the dance of the peasant young man is most vigorous, dynamic and the most harmonious. The artist brings this out with a powerful left side leaning of the trunk, a wide leg movement, an enthusiastic left hand gesture adjusting the "shako" right, and a right hand raised for



Fig. 1. Hungarian Bagpiper Playing Recruiting Song

toasting. The dance of the two soldiers seems to be more modest, with less movements. The gestures of the soldier on the left are somewhat more aggressive. It is unlikely that he greets the recruit with wine by turning round and holding the goblet high; this position was probably required by visual symmetry and not by the accurate portraying of the scene. The piper does not dance; his legs follow the tune with small movements, which is usual among the pipers even in our days. Summing up: the dance is a free form of one of the contemporary dances of the time called after Csaplovics "the recruiting dance", as opposed to the form of bound circle recruiting form which was being very popular at that time.

c. Musicians, Instruments, Music

The piper, according to the glossary, is not an abstract figure but a real historical personality: the colourfully dressed recruiting bagpiper of Esterházy's regiment. His name, József Román, is known from a study written by Emil Haraszti on baroque music; he was born in 1781, played in János Bihari's band and was a famous bagpiper of the time (Haraszti, no date). From another essay, written by Gábor Mátray in 1854, with the title *The Hungarian Music and the Hungarian Gipsies* we learn that this bagpiper played in Hungarian theatres in Pest and in aristocratic balls. Mátray also mentions Roman's pipe as a unique instrument with a goat's head on it (MÁTRAY, 1854). More details about this instrument are written in the colourful town guide book *From Old Szeged to the New One* by Vilmos Sz. Szigethy. He writes:

"The owner of the 32nd regiment Prince Miklós Esterházy, for his band had a goat-headed pipe made from ebony, ornamented by expensive pearls. An old 48-er soldier, Lajos Szentmartoni Pottyondy mentioned to me in those days that he had seen it in 1843. At that time he was sergeant in the 32nd regiment and served with the pipe in Italy. However after 1848 all the extras, especially Turkish music and the regiment's drummers, were eliminated." (Sz. SZIGETHY, no date.)

From these scattered fragments, we can see that this instrument was a beautifully made one, ordered and presented by Miklós Esterházy to József Román, who used it in the first half of the 19th century in military service, on ball occasions and in theatre performances alike.

d. Costumes

Concerning the costumes, the original commentary mentions only the bagpiper's costume: a felt cloak called "szűr" (a long embroidered felt cloak of Hungarian shepherds), a black loose shirt and wide linen trousers worn by peasant, completed with a pick and a tobacco-pouch. I used the word costume deliberately, as these components are likely not ordinary clothes, but articles used especially for recruiting and theatre performance. The costumes of the 2 soldiers and the peasant boy, compared with the bagpiper's, are more ordinary and realistic.

B. "Jolly Hungarians Dancing", "Hungarian Gipsy Musician"

a. Events, participants, place, time

The two other pictures, the 48th and 56th pieces of the series, are likely two complementary parts of the same scene. In one the dancers are



Fig. 2. Jolly Hungarians Dancing

seen without the band, in the other the band without the dancers. This relationship, however, cannot be proven either by the placement of the pictures in the series or by the commentary. Nevertheless, according to the description of the recruiting bagpiper we can presume that Bikkessy regarded these two pictures as coherent.

The scene shows a dance occasion during daytime in an open place. Unfortunately, the background cannot help in defining the place properly, and

according to the commentary this scene can take place on any market. It is likely that the artist did not wish to define the place. The goblets in the hands of the dancers plus the empty glasses on the ground imply a rather full-blooded revelry.

b. Dancers, dances

The picture shows a single man and a couple dancing. Seemingly the young people wearing peasant clothing are dancing together, organized into one composition and paying attention to each other. The defining movement of the single man's dance is the greeting with a glass of wine, probably an invitation to a toast which the artist portrays in a very spectacular pose. This can be the moody peak of the dance, in which the dancer is stretching himself in his full height, losing his balance and leaping. The left leg on tiptoe, the left hand raised to the sky, the right hand and the right leg stretched to side to slap, and the fairly ornamented tobacco-pouch on the side of the dancer gives us the impression of a lively movement. I also regard the hand raised high and the holding of the goblet as unnatural. The defining moment of the couple dance is the mutual jump of the couple, closely interwoven as one body. The liveliness of the jump is stressed by the toward leaning position of the body, the dynamic leg movements, and the fluttering scarf in his trousers. The precise definition of the movement, however, is unrealizable. Without a written reference the name of the dance is unknown. Visibly, a free, unbound dance is implied, specially danced holding tightly together to the music by the gipsy band in the other picture. Regarding dances of today this type of dance, with people standing so close at each other's side, occurs mainly in the eastern part of the language area.

c. Musicians, instruments, music

With the 56th picture, because there is only a short commentary the place and characters cannot be determined. Neither the idealistic background, nor the Hungarian-type costumes help us. But Csaplovics's description of the 18th picture includes a useful remark. It says: "All the Hungarian infantry regiments have their own band. The recruiting commanders had music played partly by their own recruits, serving in the ranks and partly as it can be seen in the 56th picture, by employed gipsy musicians." The question of origin can be decided by an analysis from art historian Géza Galavics. He compared this picture with the picture of gipsy musicians drawn about 1778 by Johann Martin Stock, a draftsman of Transylvanian Saxon



Fig. 3. Hungarian Gipsy Musicians

descent working in Pressburg, and he verifies that Bikkessy worked not from his own sketches drawn on the spot but used Stock's separated figures to arrange them into one picture created his own portayals (GALAVICS, 1990).

Stock's drawings had already been connected by contemporary sources with the famous gipsy musicians from Galanta. In Bikkessy's picture, a four member band is (leader, viola player, cymbalom player, and cello player) seen playing. A contemporary German language Pester critic highly appre-

ciated this picture, especially the pose, placement, and gestures of the musicians, and regarded them as lifelike, which we can confirm (Gemeinutzige Blatter 1820).

d. Clothing

The dancers' and musicians' costumes are a riddle. In the summary list Bikkessy labels the picture "Jolly Hungarians Dancing", even though the drawings are at Slovakian costumes. According to the analysis by Maria Kresz, or pictures of 19th century clothings, this costumes belong to the area of Veszprém town, in Transdanubia (KRESZ, 1956). At the same time she admits that it is not so easy to define the source of these costumes, especially because of the spreading of the broad rimmed hat, the opulently ornamented frock, and the woman's short, fur-lined coat. Csaplovics thinks the spurred boots were widespread pieces of Hungarian men's clothing, and in accordance with this Bikkessy drew in the whole album all Hungarian men with spurred boots. The observation that all the gipsy musicians in the 56th picture are wearing blue, braided felt costumes, tight trousers, silk neckings, and spurred boots, is due to the special gipsy image of the era, created by the famous contemporary gipsy musicians (Bihari, Rózsavölgyi and others).

Summary

As it turned out from above, the aim of these short descriptions are to define the dances and the other phenomena shown to interpret them with the help of the pictures and the commentaries. On the basis of these we can summarize that the artist shows two Hungarian dances in the three pictures — a recruiting dance and an unknown dance of revellery — both accompanied by a music band. The artist portrayed partly well-known contemporary figures, but also partly used imagined ones. Both were drawn, however, in authentic costumes. This gives the impression that Bikkessy in contrast to the methods of drawing clothing wanted to show not the concrete dances, but idealised dance movements which were characteristic of Hungarians at that time. Distinctions of Hungarian dances by regions and ethnic groups occur in iconography and popular thinking only later.

Further interpretation of the pictures

In order to be sure about intention of the artist and about additional messages of the pictures they must be examined in broader connections, taking into consideration all the facts that we have learned about the artist, the expectations of the contemporary audience, and the general mentality of the era. We know relatively little about the artist. In the first edition his name is not even mentioned, and he reveals about himself only that he is an army engineer. This probably had a significance at that time which cannot be explained properly today. The second edition contains his full name, and in the introduction to the third edition he explains the aim of the album plus his own intentions. We know about his career that he was born in the second half of the 18th century, probably in Pressburg, to a family of German descent. He studied at the College of Army Engineering in Vienna and later drew maps and army drawings in the territory of Hungary and Croatia. During this work he might collect his local experience. He lived first in Vienna, between 1820 and 1822, later in Graz, until his death in 1833. He is, thus, not an official artist. The art history registered him only as the artist author of this one album about clothing (GALAVICS, no date). In the introduction to the third edition he regards his work as a "patriotic effort" and as a "result of his patriotic feeling". He writes:

"We put to the altar of our home land and the development of our native civilization the fruit of such author's patriotic feeling who regards the biggest faith to be a citizen of a state the costumes of which he drew with so much sentiment. We wish that this work could be received further on as well as previously."

It is clear from the quotation that Bikkessy is one of those people of German intelligence with Hungarian enthusiasm who regard Hungary as their native country, and he tries to contribute to the realization of its social and cultural goals with the help of his own abilities. Other contemporary artists belong to this class: Johann Martin Stock (already mentioned), the Niederhauser brothers, of Transylvanian Saxon descent, Hungarian novelist of Dalmatian origin András Dugonics, the musicians Bengraf and Druscheczky, and the scholars János Csaplovics and Pál Illés Edvi of Slovakian descent.

Bikkessy, like many of his contemporaries was grounded in the political and statistical sciences. He wanted to draw authentic and yet attractive pictures about contemporary Hungarian and Croatian clothing, which he regarded together with the language as one of the most characteristic distinc-

tive features of a nation. Thus, his pictures are good studies both in the ethnographical and artistic sense. Mária Kresz points out our attention that the pictures of the Bikkessy Album were drawn in the early Biedermeier style. Their mode of representation is determined by scrupulous middle-class/bourgeois sentimentalism, the same way as were other contemporary albums on clothing (KRESZ 1956). Csaplovics shares his opinion, but adds some romantic idealism and cool irony to the realistic descriptions of the pictures. Because his pictures portray not only splendid gala dresses but also everyday and working clothes, and because he tries to put his figures into a kind of realistic place Bikkessy shows more realism than his contemporaries (BIKKESSY 1820).

Bikkessy makes a gesture to the feudal-noble nationalism by including some pictures with figures from the heroic Hungarian history at the end of his album (see "Hungarian court ladies from the middle ages" or "Buda, the Prince of Huns"). The same phenomenon can be found in literature as well (DUGONICS 1803—1804, 1805).

The time of creation of these pictures is an important moment in history. The central-eastern European nations, including the Hungarians, were at the beginning of their expansion at national consciousness. At this point the most important task was to lay the basis of national culture and to collect elements of national experience. Thus, both Hungarian nobility and non-noble intellectuals were searching for authentic symbols to express national identity, and in compliance with the range of thoughts of that time, especially following thoughts of Herder, they hoped to find it in the folk traditions (folk music, folk dance, national costumes and folk poetry), as well as in rare historical sources. But this was not yet the mode of "Hungarian thinking of the Reform Era (1825—1848). The Hungarian and non-Hungarian intellectuals of the period regarded Hungary as an ethnographical complex with numerous nationalities, and the main coherent feeling was the antipathy against Emperor Ferenc's absolutism (see KOSÁRY 1980, 1990, POÓR 1988).

This is the moment when apart from the events of peasant life itself, the above-mentioned phenomena are taken as symbols to be used for other social and political purposes. This new phenomenon, which we now call the differentiation of folklore and folklorism, raises several questions:

Who chooses the suitable national symbols and by what criteria? Who propagates them and how, in what way? How are they appreciated and used for the purpose? What do they mean for the people of the era, and how constant or changeable are the content of these symbols?

Other documents of the period, such as other pictures, writings, and music notes give additional information with which to further interpret the Bikkessy pictures. We compared them thoroughly in our work, but due to the publishing limits they cannot be included here.

The employment of dance history sources for interpretation has a long tradition in Hungarian dance history research. This tradition ranges from the exclusive use of historical documents to the comparison with recent folklore material. The organizing, interpreting and source discovery activity of Dance History Work Team in the 1950s, as well as that of Marian Prikkel Réthei, Péter Morvay, Olga Szentpál, Edit Kaposi, Iván Pethes, Ernő Pesovár, András Béres and György Martin, greatly contributed to this work. We wanted to continue this tradition by many-sided interpretation of pictures from the Bikkessy Album. Our model was the detailed method of György Martin, using historical, ethnographical, linguistic, art, and music historical means (MARTIN 1977, 1983, 1984).

Literature

- DUGONICS, András 1803—1804: Jolánka I—II. Pozsony—Pest.
- DUGONICS, András 1805: Etelka. 3. kiadás. Pozsony—Pest.
- FABÓ, Bertalan 1908: A magyar népdal zenei fejlődése (Musical history of Hungarian Folk Song). Budapest.
- GALAVICS, Géza 1980: Népélet, zsánerkép (Folk Life, Genre Picture). In: Művészet Magyarországon (Art in Hungary) 1780—1830. Kiállítási katalógus, 55—61. Budapest.
- GALAVICS, Géza 1990: Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet (Art History, Music History, Dance History). Ethnographia XCVIII, 160—206.
- HARASZTI, Emil é.n.: A barokk zene (Baroque Music). In: Magyar művelődéstörténet (History of Hungarian Culture) IV. kötet. Barokk és felvilágosodás (Baroque and Enlightenment). Szerk.: Domanovszky, Sándor. Budapest, 609—632.
- KERESZTURY, Dezső - VÉCSEI, Jenő - FALVY, Zoltán 1960: A magyar zenetörténet képek könyve (Illustrated Book on History of Hungarian Music). Magvető Kiadó, Budapest.
- KOSÁRY, Domokos 1980: Művelődés a XVII. századi Magyarországon (Culture in Hungary in the 17th Century). Budapest.
- KOSÁRY, Domokos 1990: Újjáépítés és polgárosodás 1711—1867 (Restoration and Bourgeois Civilization 1711—1867). Budapest.
- KRESZ, Mária 1956: Magyar parasztvisélet (Hungarian Peasant Costumes). Budapest.
- LÁNYI, Ágoston - MARTIN, György - PESOVÁR, Ernő 1983: A körverbunk története, stílusa, rokonsága (History, Style and Parallels of Round Verbunk). Budapest.
- MANGA, János 1968: Magyar dudák—magyar dudások a XIX—XX. században (Hungarian Bag-pipes — Hungarian Bag-pipers in the 19—20th century). Népi Kultúra—Népi Társadalom I. Budapest, 127—186.

- MARTIN, György 1977: Az új táncstílus jegyei és kialakulása (Characteristic Features and Development of New Dance Style). *Ethnographia* LXXXIII, 31–48.
- MARTIN, György 1983: Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban (Kinizsi's Dance in the Sources of 15th and 16th Centuries). *Zenatudományi Dolgozatok* 1983, 77–89. Budapest.
- MARTIN, György 1984a: Tánc és társadalom. Történeti táncnév-adás típusok itthon és Európában (Dance and Society. Historical Types of Naming Dances at Home and in Europe). In: *Történeti antropológia (Historical Anthropology)*. Szerk.: Hofer, Tamás, 152–164. Budapest.
- MARTIN, György 1984b: Népi táncagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században (Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16–19th Century). *Ethnographia* XCV, 353–361.
- MÁTRAY, Gábor 1854: A magyar zene és a magyar cigányok zenéje (Hungarian Music and Music of Gypsies). In: *Magyarország és Erdély képekben, IV. kötet (Hungary and Transylvania in Pictures, Vol. No. 4)*. Szerk.: Kubinyi Ferenc, Vahot Imre. Pest, 118–125.
- PESOVÁR, Ernő é.n.: A magyar tánc történet évszázadai (Centuries of the History of Hungarian Dance). Budapest (1972).
- POÓR, János 1988: Kényszerpályák nemzedéke 1795–1815 (Generation of Forced Path 1795–1815). Budapest.
- RÉTHEI-PRIKKEL, Marián 1924: A magyarság táncai (Dances of Hungarians). Budapest.
- Sz. SZIGETHY, Vilmos é.n.: A régi Szegedről az újba (From Old Szeged to New One). Szeged.
- SZAKÁL, Aurél 1990: A dél-alföldi emberfejes duda (Man-headed Bagpipes in South Plain). Ms.
- SZENDREI, János 1905: A magyar viselet történeti fejlődése (Historical Development of Hungarian Costumes). Budapest.

DANCES OF A WEDDING-PARTY IN INAKTELKE
ON SEPTEMBER 7TH AND 8TH 1991

Zoltán KARÁCSONY

Institute of Musicology of HAS, Department of Folk Dances
H-1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7, Hungary

The field-work team consisting of Hajnalka Fülöp, István Halmos, Melinda Lönhárt, Miklós Teszáry and Zoltán Karácsony took part in a wedding in Inaktelke (Inuc) (KARÁCSONY without year, 33), Kolozs (Cluj) county, Rumania on 7th and 8th September, 1991. Having arrived a week before the wedding István Halmos and I carried out an oral collection. When planning the field work, our primary goal had been a complex examination of the wedding customs, but what we experienced on the spot (technical and personal drawbacks) forced us to limit our survey to observing and recording the dance events.

I will to give an account of the dances and dance occasions of weddings in Inaktelke: I am going to describe the dance occasions of previous weddings by listing the customs-moments, on the other hand I will to compare them with my experiences on 7th and 8th September, 1991. The ritual and symbolic features of the dances (MAÁCSZ 1983, 1985) which occurred at the wedding are not dealt with in this study. The question I wish to answer is how a complicated system of customs of dance occasions is changing. The term "previous" does not signify an exact point of time, I am going to reconstruct the "state" of customs before 1991. This can be interpreted very freely.

In Inaktelke wedding used to be held on Sundays, but after the introduction of free Saturdays in 1990 they were brought forward to Saturdays.¹

On the eve of the wedding the friends and the close relatives of the bridegroom accompanied by musicians went to the bride's house, where after receiving some brandy and plain cake the young danced. This event usually lasted until midnight, but occasionally it ran into the morning. This was called "mourning" (sirató) (JANKÓ 1892: 147.; VASAS—SALAMON 1986: 204—207.). The last "sirató" in Inaktelke was held at Ferenc Kalló "Malmi" and Erzsébet Balázs's wedding in December 1948.

In the morning of the wedding-day the guests gathered separately in the yards of the bride's and the groom's houses (JANKÓ 1892: 148.). The musicians, who had been hired by the groom, split up into two groups to play at both houses. Around the turn of the century it was usual to hire two separate bands, but later — especially in the case of the musicians from Bogártelke — the bands were big enough to play at both houses.² When the groom's best man arrived at the bride's houses he' was informed that it was time to leaving for the church (VASAS—SALAMON 1986: 208—209.), the two parties accompanied by musicians set out (VASAS—SALAMON 1986: 209.). They joined at the bridge at the top of the street leading to the church and continued together. According to records of older people, if the spirits were high, the young men danced a "lad's dance" (legényes) or as it is locally called, a "figural" (figurás) (MARTIN 1979: 501—502.) on the square in front of the churchyard entrance. After the wedding, as the guests were leaving the church, the band began to play a "legényes", to which the young men danced one by one. Sometimes that good friends danced, facing each other, "in pair" (párban) (MARTIN 1979: 502.). At this point only the invited guests displayed their dancing skills. "Legényes" dance also occurs on the occasion of a christening.³ After the dancing the crowds separated and, accompanied by music, went back to the two houses (VASAS—SALAMON 1986: 213.). They did not stop to dance on the way back, and usually it was the young made up the marches, the older people went home to change their clothing and to collect the presents.

The guests were offered brandy and plain cake at both the bride's and the groom's houses. The musicians played "listening" (hallgató) (i.e. not intended for dancing) tunes, but if requested, they may have played "legényes" and "csárdás". After a while the guests of the groom set out to collect the bride. On the way they song, and sometimes they made dance-like movements. At the bride's house the two bands mingled again, after which there was a short dance (VASAS—SALAMON 1986: 214.). After the trial of climbing the "bride's tree" (menyasszonyfa) (VASAS—SALAMON 1986: 199., 213—214.) they asked for the bride, who said farewell to her parents (VASAS—SALAMON 1986: 214—215.). There may have been a dance afterwards, but it was not common.

After the bride's farewell the two crowds went to the groom's house where the bride greeted her husband's parents (beköszönés) (VASAS—SALAMON 1986: 218.). In older times the wedding-party was held at the groom's house. By old people's accounts they tended to hold the weddings in the summer, so

that they could erect a tent (VASAS—SALAMON 1986: 195.) for those invited. Wedding in the community centre since its construction in 1959—1961 parties have been held.

After dinner the tables were taken apart and carried out of the room (VASAS—SALAMON 1986: 219.). They left benches along the walls of the hall, where the elderly sat down. Dancing began, and at this point they danced the traditional dances characteristic of the village. According to old people's reports the dance cycle (or "pár" 'pair') used to start with "legényes" (MARTIN 1979: 502.), then slow "csárdás" and fast (szapora) — or as it is called in the village — "topogós" ("tap-dance") were played. Legényes was not danced in all cycles, only if the spirits were high or somebody requested it. From the 40s step by step ballroom dances became popular, which occasionally were danced at the end of the dance cycle. Dancing at midnight was interrupted by "kontyolás" (making the bride's hair into a bun) and the midnight dinner.

At midnight the bride and the bridesmaids left the room for the "kontyolás" (VASAS—SALAMON 1986: 219.). If the wedding was held at the groom's house, this event took place in another room, or at the neighbour's. The bride was accompanied by the best men and a part of the band (VASAS—SALAMON 1986: 219.). In principle men were not allowed to be present where "kontyolás" took place⁴ (VASAS—SALAMON 1986: 219.) they drank and danced in another room. Nowadays "kontyolás" happens during the dinner, after the starter (soup).

After the "kontyolás" the young wife returned to the party, and they started to serve the "midnight" meals, for which the tables had been reassembled. By accounts of people born before the First World War in their youth there was no midnight dinner. The guests had their cold meals (plain cake) and drinks standing at the edges of the room. After having the "midnight", tables were carried out of the room again, and dancing continued in the same cyclical order as previously. The giving of presents started simultaneously, in this village it is called "szólás" (calling out what the present was) (NAGY 1943: 16.; VASAS—SALAMON 1986: 222.). While in the dance hall or in the tent dancing continued, the guests gave their presents to the newly married couple. Dance lasted until morning, then everybody went home, but sometimes it occurred that they finished at noon only.

The following day the best man invited guests again (VASAS—SALAMON 1986: 221.). This time only the closer relatives and friends were invited to the "pótlás" (Supplement). They gathered again at 6 or 7 in the evening

after having looked after the animals. The custom of inviting guests to the "pótlás" was abandoned in the 60s. Since then the best man has "addressed" the guests at the party and requested their presence at dinner next day. During "pótlás" the young couple and the best men serve the guests in place of the "fennjáró"-s (local name for people serving at the dinner). Dancing, which lasted until morning, started after dinner. The dance-cycle was the same as the one on the previous day. By an older person's account it was not compulsory to hire musicians for the "pótlás", it could be held without music.

Let us now have a look at the dances and dance occasions of the wedding on 7th September 1991.

The differences are shown by the following table. On the left (A) the reconstructed previous dance occasions and wedding phases, on the right (B) the observed phenomena can be seen.

	A	B
1.	<u>The eve of the wedding</u>	
	"Sirató" in the evening Dancing.	Dinner. No dancing.
2.	<u>The day of the wedding — Morning</u>	
	Gathering. Dancing may occur.	Civil Wedding. No dancing.
3.	<u>Around Noon</u>	
	After church wedding. "Legényes" in front of the church.	Gathering. No dancing.
4.	<u>Early afternoon</u>	
	Re-gathering. Dancing may occur.	After church wedding. No "legényes". Gathering. One "legényes" danced.
5.	<u>Asking for the wife ("Kikérés")</u>	
	"Beköszönés" Dancing.	"Kikérés". No dancing.
6.	<u>Early evening</u>	
	Sitting round the tables.	"Beköszönés". There was one "legényes".
7.	<u>Evening</u>	
	Leaving the tables. Dancing begins.	Sitting round the tables. "Kontyolás". No dancing. Sitting round the tables.
8.	<u>Late evening</u>	
		Dancing began.

9.	<u>Midnight</u>	
	"Kontyolás", then midnight dinner; Dancing.	
10.	<u>After midnight</u>	
	Dancing continues.	
11.	<u>Late night</u>	
		Midnight dinner.
12.	<u>Early morning</u>	
	Dancing finishes.	After midnight drinking and dancing.
13.	<u>The following day — or "Pótlás"</u>	
	Dancing after dinner. (Not always.)	There was a dance after dinner.

The custom of "sirató" in the evening was abandoned in Inaktelke at the end of the 40s. Only those helping with the preparations for the wedding were invited to a dinner, after which there was no dance.⁵

As long as wedding were held on Sundays civil weddings took place at the Egeres (Aghires) People's Council on the previous day (Saturday afternoon). Despite having the wedding party on Saturdays civil weddings are still held on the same day. Therefore the number of events, happening on this day increased, which has left less time for spontaneous, "atmosphere-dependent" dance occasions.

The instrumental line-up of bands has changed radically. The earlier string instruments have been substituted for electronically built or amplified ones. At the 1991 wedding the four-member band comprised a violin, an electric organ, an electric guitar and drums. The groom's march was accompanied by the violinist and the keyboard-player, who was playing an accordion at the time.

The custom of dancing a "legényes" after the church wedding in principle still exists. The band always plays the tune for the dance, but there are not always volunteers. In our case the men were stood hesitantly for a while, then the groom's best man stopped the band, and started the march home.

Before asking for the bride ("kikérés") the band also played a "legényes", but nobody danced to it.

During the course of the wedding party — up to the general dancing at night — "legényes" was danced twice. First after the church wedding, when the guests arrived at the groom's house, a middle-aged man ordered a "figu-

rás" from the musicians. He danced for a short, while but nobody joined him. "Csárdás" was not even played. The second occasion was after the bride's "beköszönés", while everybody was waiting. Ferenc Kalló was asked to dance a "legényes for the 'strangers'" (the researchers') sake, but he was not joined either.

General dancing began after dinner, before which the tables had been carried out, and the room had been prepared for dancing.⁶ Two women wiped the floor, watered it, while the men sang on the verandah.

The dances occurring at the wedding can be divided into three groups. The first group are the traditional dances, such as "legényes", "csárdás" and "szapora". The second are the ballroom dances. There are four types among these: Waltz, fox-trot, polka and tango. The third group are the disco dances, which appeared in the last third of our century. This category is very difficult to define either from the aspect of musical accompaniment or artistic form. It comprises mixed dances and compliens specially with the demands of the youth (up to the age of 20-25).

The number of the occurrence of different dances and their duration within the dance occasions are as follows:⁷

Dance category	Types	Occurrence	Duration
1. Traditional dances	Csárdás and szapora	7	107'
	Legényes	2	29'
	2. Ballroom dances	Polka	2
	Fox-trot	1	5'
	Tango	3	29'
	Waltz	1	5'
3. Disco dance		3	27'

Dancing lasted from 22.14 till 4.10. I counted 10 "pár"-s, although they did not make up rigid, accurately defined units, like dance cycles in the traditional sense, the traditional dance cycle (legényes—csárdás—szapora) occurred only once during the party. Apart from this the following cycle-variations occurred: Polka—fox-trot—csárdás—szapora, csárdás—polka—tango—disco, tango—disco—csárdás, csárdás—waltz—disco, and tango—csárdás. While at the beginning of the forties the relatively new ballroom dances took last place in the traditional dance cycle, now they have no fixed place within it.

csárdás". Those dancing were the same as previously, joined by the bride and the groom. About 21-25 couples were danced. "Csárdás" was immediately started after the polka, mainly young people danced. The rotation-like changing of pairs in front of the band could be observed. In the middle the very young (6-10 year old) children danced in couples. The band attacca changed to "szapora" (topogós csárdás). After finishing the "pár" the dancers thanked the band for the dance orally. During the break the middle-aged sat down on the benches, the young went up to the gallery.

II. Legényes

When the band started to play "legényes", nobody danced, children ran about in the dance-place. Men were gathering on one side (directories right), then Ferenc Kalló Jr. started dancing, he was followed by István Kálmán Peti. (Meanwhile the violinist's pick-up lead fell off, the keyboard-player took over playing the accompanying tune.) After István Kálmán Peti János Tárkányi "Uri" danced. Children were jumped around behind the dancers, slapping their legs (csapásolás). Men were talked in a semi-circle. After the tune was over, Péter Lévai, a professional dancer from Budapest asked the band to repeat it. Lévai was followed by Ferenc Kalló Jr., Ferenc Simon "Bokrázsz", Ferenc Balázs, János Tárkányi "Uri", István Gergely Jr. "Fogadás", János Fazekas Marci Bandi "Müstő".

23.19 The band started to play a Romanian pop-song. The young sang along, not dancing.

III. Tango—csárdás

23.22—23.23—23.33

The band played a tango, but nobody danced, the children ran about in the middle. The band attacca started a csárdás, then two young couples stood up to dance. They were followed by others, including the bride and the groom. The elderly danced "in order" in front of the band. After the csárdás there was a break. The young song hits on the gallery. The children were played, tag and sang. The men were singing on the verandah, accompanied by two instruments (violin, accordion).

IV. Csárdás—polka—tango—disco

24.05—24.22—24.30—24.38—1.02

The band started to play csárdás. First nobody danced, then a young couple stood up, others joined them. Approximately 20-25 couples were dancing. The spatial order — since the dancers were mainly young — did not appear. The csárdás was followed attacca by a polka, then by a tango. Appr. 40-50 couples danced, including the bride and the groom. The band continued with a disco, and only the young kept dancing. They formed one circle (occupying the whole dance-hall), in the middle of which two boys bounced, holding on to each other. Some danced in pairs outside the circle. The song had to be repeated five times because requested. After the disco dance there was a break.

V. Legényes

1.18—1.29

The band played legényes, 3 young boys (8-10 years old) danced. The first man to start the "figurás" was Ferenc Kalló jr., followed by István Kálmán Pali. Then a boy from the neighbouring village danced, followed by Ferenc Tárkányi jankó, the previously mentioned boy joined him again. Dancing was stopped by the groom's best man, who announced "szólás".

VI. Legényes—csárdás—szapora

1.29—1.32—1.42—1.50

The music of "legényes" started again, and Ferenc Balázs danced a "figurás", followed by András Kálmán Gyuri. Afterwards the band immediately continued with a csárdás. Appr. 20-25 middle-aged couples were danced. The band attacca changed to a "szapora", after which there was a break. "Szólás" was going on in the other room.

VII. Tango—disco—csárdás

2.15—2.24—2.37—2.54

When the band started to play a tango, only 2-3 young couples were dancing, but more and more a joined them. They wanted "more" at the end of the dance. Tango was attacca followed by disco. The young were danced in couples. Next was "csárdás" 20-25 couples danced.

VIII. Csárdás

3.20—3.24

The musicians played "csárdás", one couple began to dance joined by more and more. The groom's best man stopped them to announce "szólás" again.

IX. Csárdás—waltz—disco

3.34—3.39—3.44

After the best man's speech the musicians started the csárdás again, which was also requested by the dancers. It was followed by a waltz and a disco.

X. Csárdás

3.534.10

10-20 couples danced csárdás.

Literature

- JANKÓ, János 1982: Kalotaszeg magyar népe (The Hungarian People of Kalotaszeg). Budapest, 223 p.
- KARÁCSONY, Zoltán 1992: Inaktelke és táncsoportjai (Inaktelke and its Dance Groups). Téka. Tánc házi tájékoztató. Budapest, pp. 33–34.
- KARSAI, Zsigmond 1958: Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén (Dance Events and Dance Customs in Lőrincréve). Tánc tudományi Tanulmányok. Budapest, pp. 117–132.
- KÜRTI, László 1987: Juhmérés és henderikázás Magyarlónán (The Feast of Driving-out Sheep to the Pasture and henderikázás /Rolling of Men and Women on the Ground/ at Magyarlóna). Ethnographia XCVIII, pp. 385–393.
- LUGOSSY, Emma 1956: A táncok rendje (Order of Dances). In: KISS, Lajos (ed.): Magyar Népzene Tára III/B. Budapest, pp. 417–663.
- MAÁ CZ, László 1983: Szertartásos lakodalmi táncaink I. (Ritual Wedding Dances I.). Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983. Budapest, pp. 209–253.
- MAÁ CZ, László 1985: Szertartásos lakodalmi táncaink II. (Ritual Wedding Dances II.). Tánc tudományi Tanulmányok 1984–1985. Budapest, pp. 75–107.
- MARTIN, György 1978: Tánc ciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége (The Traditional Dance Cycle — as the Largest Unit of Folkdancing). Magyar Zene, pp. 197–217.
- MARTIN, György 1979: Tánc (Dance). In: ORTUTAY, Gyula (ed.): A Magyar Folklor. Budapest, pp. 477–539.
- MARTIN, György 1990: Magyar tánc dialektusok (Hungarian Dance Dialects). In: DÖMÖTÖR, Tekla (ed.): A Magyar Néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék. Budapest, pp. 391–451.
- NAGY, Jenő 1943: Lakodalom a kalotaszegi Magyarvalkón (Wedding in Magyarvalkó in Kalotaszeg). Kolozsvár, Az Erdélyi Múzeum Egyesület kiadása XLVIII. 18 p.
- RÉTHEI PRIKKE L, Marián 1924: A magyarság táncai (Dances of the Hungarian People). Budapest, 311 p.
- VASAS, Samu — SALAMON, Anikó 1986: Kalotaszegi ünnepek (Kalotaszeg Feasts). Budapest, 456 p.

REVIEWS

PAKSA, Katalin: *A magyar népdal díszítése (Hungarian Folksong Ornamentation)*. Institute of Musicology, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 1993. 496 p. (Illustrations: 32 reproductions and photos /on 20 unpaginated pages/, 1 map, 1 table, 190 music examples in the text, thesaurus of 236 tunes /with variations/.)

Those who are interested in vocal folk music have received an attractive new book with significance both in content and size.

Certainly the most important book in the 1993 crop of Hungarian folk music research held in high esteem by the profession all over the world, this summarizing work consummates endeavours of some fifteen years manifest in scores of publications.

The author is lucky to have her candidature dissertation published relatively quicker than is customary in Hungary.

The volume opens with a theoretical and methodological chapter. It contains a review of general research history, the designation of the goal, and the presentation of the aspects of investigation. At the end the author emphasizes one circumstance ignored by many till this day, notably that various dialects are the outcome, apart from geographic differences, of the combined effects of social-historical factors and inner development.

The next large chapter surveys the peculiarities of tune embellishment in different dialectal regions in the order defined by Bartók (Southern Transdanubia, Slavonia, Zóbor region, Palóc region, Upper Tisza region, Central and Southern Great Plain, Szilágyság, Kalotaszeg and Mezőség, Székely region — Bukovina — Gyimes, and finally Moldavia). The presentation of each dialect region has the following structure: a brief historical and research historical introduction is followed by an equally brief description of the prevailing melody stock including the tune types that constitute the core of the analyzed material. The author looks at all the possible ornaments of each available variation in a tune type with meticulous care. (The source of each time variant included in the statistical investigation is annotated.) Each section closes with a summary of the typical features of the decoration characterizing the dialect in question. Every discussed phenomenon is illustrated with one or more tunes in the thesaurus of music examples.

In the rest of the shorter chapters the author discusses the relationship between outstanding performers and the community preserving its collective tradition, and confronts the notated features of Hungarian folksongs surviving in the oral tradition with decorations of art music written out in the score. The comparison reveals that although there is no direct link between the two musical cultures, "... several figures of art music ornamentation can be found in Hungarian folksongs..." (p. 168), varying by region and performer. The place, intensity, frequency and other characteristic traits of ornament types can also be studied in a table (p. 169). The arrangement of ornaments is governed by rules rooted deeply in tradition. Though influenced by melodic factors, "... ornaments basically serve to enhance the

strophic structure" (p. 173). A comparison with embellishment in tune collections of neighbouring and related peoples permits the assumption that concerning the decoration of Hungarian folksongs "... it is the heritage of the East to arrange the ornaments in such a way that a melodic strophe is divided into two half tunes with line-ending ornaments and unadorned cadences, respectively" (p. 176).

The aspiration after clear formal articulation can be demonstrated in various other areas of Hungarian folk culture, e.g. in dancing closely tied to music, as well as in various branches of the decorative arts. References to such analogies close the verification of the Hungarian character of tune embellishing formulas.

The practical use of the volume is increased by the bibliography and the indices appended after the thesaurus of music examples.

Let it be noted finally that those who do not know Hungarian certainly miss a summary in English and/or German which a book of this significance ought not to lack.

Gyula PÁLFY

PÁVAI, István: Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje (The Folk-Dance Music of Hungarians Living in Transylvania and Moldavia). A Magyarság-kutatás könyvtára XIII. Teleki László Foundation, Budapest, 1993. 430 p. (Illustrations: 19 photos, 3 examples of dance notation, 22 music examples in the text, a thesaurus of 182 tunes.)

Intended as a stopgap venture, the volume of the Hungarian folk music researcher living in Transylvania attempts to summarize the Hungarian folk-dance music of the two regions with Hungarian population belonging to Romania. His work is based on relevant Hungarian and international literature available in Hungarian, and the related Romanian research literature, complemented with his own research results.

The first part of the book is a comprehensive study. Its first chapter on "Dance-accompanying instruments" gives a brief history of the folk instruments used here with data for the studied regions. Adopting the classification of German Curt Sachs and Hungarian György Martin, he discusses the "Types of Dance-Music Accompaniment" in three groups: independent rhythmic accompaniment, pure melodic accompaniment, complex accompaniment. The chapter "Rhythmic Accompaniment to Dances" is concerned with the so-called contra rhythm played by non-melodic instruments, as well as with melodic rhythm. The following chapter on "Folk-Dance Tunes" takes a look at the historical layers of Hungarian folk music as they appear in dance music (Ugric layer, Turkic-Mongolian pentatonic layer, other non-pentatonic tunes), with a subchapter on interludes with great importance in instrumental music. This part ends with "Performers and Audiences of Folk-Dance Music" summarizing the basic information on the theme mostly on the basis of the literature.

The second part of the book is a "Thesaurus of Dance-Music Examples" containing the detailed notation of 182 tunes, most of them with one strophe only. The introduction reveals that the author compiled the examples so that "the major dance types be represented for each region both in vocal and instrumental variants, also offering an insight into the music-making of traditional instrumental ensembles (p. 12). The book ends with a rich bibliography and indices of the tunes (texts, collecting data). The text was edited by Imola Küllös. A brief two-page summary introduces the work and its author in English following the table of contents.

The work is proof to an imposing command of the special literature and to excellent practical skills of transcription. The material of the book,

however, is illbalanced. Due to the detailed presentation of the historical and interethnic relations, little room remains for what could really be enlightening: the author's own collecting experience of twenty years. There is only a sketchy outline of some ideas deserving detailed studies (e.g. on types of accompaniment and interlude), of observations on dance life, interrelation between dance and accompanying music, while questions disputed heatedly on professional forums in folk music research in Hungary, too (e.g. classification of dance tunes) are slid over. It was probably also due to the limits of space that the detailed discussion of the music examples is missing and the main connections are to be disentangled by the reader. The historical and comparative material is also sketchy and somewhat beside the titular theme. Thus, contrary to the normal layout of a monograph, the international data are not organic supplements to the main theme, but vice versa.

All this notwithstanding, the study has exposed several intriguing questions requiring investigation, and the thesaurus of examples gives ample material for scrutiny. We can only hope that the author is going to produce the special studies soon revealing his experiences of no less value than the historical data.

Katalin KOVALCSIK

MAÁ CZ, László (red.): *Táncudományi Tanulmányok 1992—1993* (Studies on Dance Sciences 1992—1993). Budapest, Hungarian Dance Artists' Association, 1993. 191 pp.

The last issue of the periodical of Hungarian Dance Artists' Association published biennially since 1958 came out in 1993. The aim of the publication is to give publicity to essays and other writings of scientific character. The volume contains works on various topics and levels.

Géza KÖRTVÉLYES examined the influence of Ferenc Nádasi's activity as a ballet dancer and pedagogue.

László MAÁ CZ studied, how Shakespeare influenced the European dance culture. His essay is the first part of a larger work.

Károly FALVAY's writing titled Confession (Vallomás) shows the circumstances of creating his four choreographies: Shoo, Hawk! (Hess héja), Yellow Rose (Sárga Rózsa), Curriculum Vitae and Regölés.

Gyula VÁRADY's writing titled There was a secondary school, there was a dance ensemble evokes dance experiences in the scout group and its Muharay Ensemble at Budapest Reform Church Secondary School.

András TAKÁCS in his article The Hungarian dance movement in Slovakia gives a relatively detailed overview on the history of dance ensembles there. After a short historical introduction being influenced by Gyöngyös-bokréta movement he describes the forming and development of dance movement organized by Csemadok (Cultural Association of Hungarian Workers in Czechoslovakia). On the initiative of Csemadok's local organizations, the small mushroom village, school and college dance ensembles were starting up everywhere. In the '50s about 126 groups were registered. After this development in quantity a festival these ensembles was organized together with continuation courses for dance leaders. Between 1954—1955 a professional ensemble called Népes (Populous) was active. The different folk art forums (like the festivals in Zseliz, Gombaszög and the folklore competition titled "Tavaszi szél vizet áraszt" /Spring Wind Brings Water/) provided opportunities of performances for the ensembles and later they could take part in larger festivals in Czech Republic, Slovakia, Ukraine and Poland. Upper Northern Hungarian ensembles were performing at Kalocsa Festival of Nations along Danube from international festivals several times.

Sándor HOCOPÁN introduces dance traditions from Méhkerék in Bihar County in his accurate study. The author — resident of the village itself — gives and overall description of dance life in a village of Romanian minority from the first steps of dance a learning through dance setting to programmes of dance. Special attention is focused on the proper behavior in joc (dance house), which was prescribed by the unwritten laws of the community. From his study one can learn, how precisely the place of dance was chosen, how the guarantors organized the dance parties and how much young men and women had to pay for the dance. The most frequent programme of dance was "minițelu — ardelescu — minițelu", which could be extended with a duba, cîmpinescu, bătrinescu and sîrba. Between the two world wars the authorities claimed from people in Méhkerék a Hungarian dance programme between two Roman dance programmes. The author devotes a separate chapter to the revenges of boys coming from girls, based on real or imaginary offence, which could be the following: during dance the boy mocked at the girl with a mocking word (csujogatás), or left her on the spot; he made the musicians play marsh for her, or actually he discussed with his friends not to take her as a dance partner.

The next writing is very similar to the previous one. Gyula TAMKÓ, a teacher from Gyimesközépfok and Gyula PÁLFY, a dance folklorist, describe "Dance Occasion among Transylvanian Tshangos in Gyimesvölgy" (A gyimesvölgyi csángók táncalkalmai). Characteristic feature of Hungarian living in Gyimes region is the extraordinary richness of dances and dance life. In nearly each week of the year — except Lenten tide — they organized dance parties. People started acquiring dance steps and dance organizational skills in their childhood. Different dances like serke-dance (serketánc), children's weddings and tea parties organized by the local school, church-ales served the purpose. Dance occasions of unmarried young people and adults were complex and very rich (spinning and havasi meetings). They knew two types of so-called kaláka dances (group-dances): stealing group dance (lopókaláka) for helping poorer families and working group dance (munkakaláka) for fulfilling larger work. The so-called "caught dances" (which got its name by the action of catching the musicians) were the most frequent dance occasions. The more rarely organized balls were for the whole community on one hand (grapeyard balls, firemen's balls — free balls), on the other hand there were balls for those invited (bilétos bálók — ticket balls). From occasions of one's life turning points christening (radina) and wedding were the most important ones. At the end of the paper the authors describe rules and traditions connected with the dances.

Characteristic accompanying feature of young men's dances (legényes) is cracking with fingers, which they denote with words fittyenteni, füttyögetni, pittyyenteni (forms of whistling) in different dialects. Zoltán KARÁCSONYI is his short essay examined the history, geographical spreading and dance folkloristic connections of these words. The word "fittyent" can be found in linguistic records from the 16th century on, and was widespread and well-known till 19. century. Later it disappeared from the language standard and only remained in the shadowy meaning of the idiom: fittyet hány valamire (snap one's fingers at). But in regions (Eastern Hungary, Middle Transylvania), where cracking with fingers during dances were common, this word from remained in its original meaning.

András BÉRES's thesaurus "The Breviary of Hungarian Folk Dance" is written or advanced dancers and specialists dealing with dance professionally, from which about 50 entries are published in this issue. In the book containing about 2000 entries biographical data of people having some connections with folk dance (dancers, choreographers, researchers) and annotated entries of folk dance can be read.

At the end of 1992—1993 volume of *Essays on Dance Research* the repertoire of 1991/1992 theatrical season can be detected, where she implied all the important dance occasions in Hungary.

Zoltán KARÁCSONY

VIRÁGVÖLGYI, Márta: *Kalotaszegi legényesek* (Young Men's Dances from Kalotaszeg). *Essays on Folk Music. Instrumental Folk Music Sample Collection*. Published by the Hungarian Institute for Culture. Budapest, 1993. pp. 116, 37 music pieces, 9 photographs, 1 map.

Márta Virágvölgyi's recent work is an integral part of series of books by *Folk Dancers' Professional House*, declared aim of which is to foster conscious learning of folk music for stage and dance house ensembles. Besides this, the brochure together with the earlier published one (*Folk Music of Gyimes*, 1989; *Folk Music of Bonchida*, 1991; *Folk Music of Szatmár*, 1992; the latest together with András Vavrincez) are worth attention in the aspect of scientific research as well.

In the preface to the first publication of Hungarian Folk Music Zoltán Kodály drew attention to the backlog in the field of instrumental folk music research. However, since that time good results have been achieved in this field, instrumental music is still handled as a stepchild topic by official researchers. The unaccomplishment of the question arises not from the attitude of research leaders, but from the nature of instrumental music itself. Studying instrumental music as a matter of course requires more complex approach. The instruments themselves (the best results were achieved in this field, first of all through Bálint Sárosi's activity), the repertoire played on them, its genre, the typology of tunes, the structure of motives, the rhythm and its relation to the dance, music playing occasions, the text-tune problems, musician-dancer relationship can all serve as objects of research. A certain field of research is focused on the instrumental technique, which can only be studied either on the spot, or with the help of a sound film recording. The complexity of the question is enlarged by the interethnic serving activity of village folk musicians, which together with the international features of dance, results the quicker spreading of dance tunes. In this case being familiar with interethnic processes is essentially important. An overall clearing up of this question can only be started, when a great deal of notes on instrumental folk music are available for researchers. But there are only a few results achieved in this field. László Lajtha devoted a volume to publish collections in Szék and Kőröspatak each, but the later (unpublished) collections proved, that the tune material of both villages is much richer. A research-type publishing of Hungarian instrumental music has been paused since Lajtha's activity, that is why Márta Virágvölgyi's brochure fulfill such an important, long-needed role.

Its importance is not only in the aspects of publishing the tunes. The technical bars of phonograph collections at the beginning of our century did not allowed to record tune variations in longer dance processes, to note various dance music traditionally belonging to each other, the record of ensemble sounding, to study the questions of folk instrumental techniques. The same is valid for writing notes on the spot at the same time. Exploiting the technical opportunities of our age, Márta Virágvölgyi, studying video recordings of musicians playing, described precisely not only the peculiarities of the musicians' right- and left-hand techniques, but also implies fingering, bowing and shiftings in the music notes as well. Examining the latest video recordings she can also predict the playing style of earlier performers not having been video recorded then.

The brochure, introducing Simon Kovács's "Buraló" playing style from Magyarlóna and tunes accompanying men's dances in Kalotaszeg, has a short introductory essay in it like the others published earlier, and the co-author of which is András Vavrinecz. Important data can be found in them about the performers, the members of their bands, and harmonizing used. It is unfortunate that this chapter does not have bibliographical references, although the author of the one-and-a-half page summary at the end of the brochure, Zoltán Karácsony, refers to special literature 30 times in its essay.

István PÁVAI

TAKÁCS, András - FÜGEDI, János: Gömöri népi táncok (Folk Dances of Gömör). Pozsony/Bratislava, Madách Publishers, 1992. pp. 320 + 16. (Illustrations: 38 photographs /on 16 unnumbered pages/, 1 map, 14 kinetographical samples /on 71 pages/, 10 music note samples among the text, collection of 52 tunes.)

A new source-publishing type of book about the dance culture of Slovakian Magyars appeared recently with the title Folk Dances of Gömör. This volume, with its inwardness and forming the aspects of notification is an integral continuation of the book titled Folk Dances of Mátyusföld, written by György Martin and András Takács, published in 1969.

András Takács from Bratislava has been collecting and systematizing folk dances of Upper Northern Hungary for decades. The recently published Folk Dances of Gömör is only a small part of his activity. János Fügedi, who took part mainly in notation of dances, is a research worker and kinetographer of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences.

In the preface to this volume the authors describe the geographical localization of Gömör ethnographic group and report about the history of dance collections in this area.

The Chapter "Hungarian Folk Dance Heritage in Gömör" clarifies, how this folk dance culture is located among the Hungarian dance dialects. The Gömör dances belong to the eastern Palóc sub-dialect of middle or Tisza dialect, which form a particular transition between eastern and western Palóc dances. At the same time the Gömör dance dialect is the border line between western or Danube dialect, and the middle or Tisza dialect. According to György Martin they can be differentiated by the following characteristics: "... one of these characteristics is the up or down stress of the czardash, the other is the existence or lack of wedding dance with candle". In the Gömör fresh czardash both the up and down stress can be detected.

The material of this volume was compiled on the basis of collections carried out in 37 villages. The authors show the commonly known dances of the area among the following types:

- a) The arc/semicircle used in dance pauses from women's roundels and the girls' dances and plays used during fasting;
- b) from instrumental dances the shepherd dance with sticks and the swine-herd/pigman's playful dance;
- c) from men's dances the show-type solo dance, the Vasvár recruiting dance and the humorous recruiting during wedding;
- d) the commonly known slow and fresh czardash;
- e) and at last the hat dance and the stork dance of bourgeoisie origin from other dances.

The authors describe the most characteristic, most important motives of the types in Labanotation and written from. The motivization was done by György Martin, Ágoston Lányi and András Takács. The motive tables are fol-

lowed by transmitting some dance processes, from which one can deduct the aspects of dance building of the various types. At the end of the volume a tune collection of 58 tunes can be found, compiled by Tibor Ág, which contain the vocal melodies also serving as musical accompaniment to various dance types. The only disadvantage of this chapter is that it does not show exactly which tune is used to which dance type(s).

This volume bridges an important gap in the research of Magyars living in former Upper Northern Hungary (now Slovakia). By eliminating the unevenness of the various materials, the niveau of the book would have been raised significantly.

Zoltán KARÁCSONY

SKLIAR, Igor Grigorievich - CHISTALIOV, Prometej Ionovich: Komi narodnie tancy. Priluzie, Sysola, Vychegda (Komi Folk Dances. Luza, Sysola, Vychegda Regions). Syktyvkar, Komi Knizhnoie Izdatelstvo, 1990.

The monograph given presents the unique collection of Komi folk dances. It's for the first time that a systematic research within the field of Komi dance folklore is carried out. The authors of the monograph Sklyar I. G. and Chistalyov P. I. co-operators of the Institute of Language, Literature and History of the Komi Branch of the Academy of Science of the USSR and the Centre of Folk Arts and Enlightenment of the Ministry of Culture of Komi ASSR realized a thorough field work by recording Komi folk dance material in Komi villages of Luza, Sysola, Vychegda, Vym, Udora, Izhma, Pechora regions. It had been taking place for 9 years, from 1975 till 1986. 240 dances of different genres enclosed by the framework of more than 20 complex expeditions were collected. It is supposed to publish two monographs dedicated to Komi dance traditions. The first (the present volume) is that of Luza, Sysola and Vychegda regions. It includes descriptions of 29 Komi nonstaged original dances still existing as an alive tradition made by word-graphic method using the photographs and musical notation. The word-graphic method is as following: dance movements are set up according to musical measures, the mood, the way of expressing the feelings and style are depicted by words; photographs and graphical schemes supply some dance motives. Dances were recorded on motion picture synchronized with dance music recording. Modern dances as Krakowiak, Korobochka, Twostep, Lezginka, Vo sadu li and some others which appeared in Komi in 1920s--1930s as well as staged ones are not presented in the monograph. The authors believe these have to be observed and investigated independently, by the mean of special approach.

Judging from the syncretical nature of Komi dances authors pay attention to the diverse types of the text-rhythm-melodic structure and the content-form-character of dance combination. Komi dances are accompanied by different musical instruments, namely, two types of flute: Pan's flutes ('chipsan' and 'polyan') and pipes ('gum-pölyan'), stringed sigudok, rattlers, drums, spoons, rakes, stove screens and other noise-instruments as the ancient ones and accordion which has become rather popular in Komi villages and begun to push traditional instruments out recently. Because of the peculiarities of dance and instrumental music performing it makes sense to mention how the playing an instrument impacts on dance form and style. 'Sigudok jöktöm' is for instance a sort of chamber dance performed taking off one's shoes only in order to move softly, to stamp quietly, to skip cautiously and so on because of deafened timbre of sigudok playing. the same is for chipsan. Luza villages have got a perfect 'Jöktöm-vorsöm chipsan ulö' compotision of chipsan dances presented.

It is a great role of national costumes that authors referred to in the monograph. Sometimes it has special significance in a given dance, e.g. 'Tölöchu-völöchu', which requires to use the kerchief and to put on the 'köti' — leather shoes; or separate motives 'Jubka bözhön legödöm' — playing with the lap of skirt in 'Kökö' (cuckoo) dance, 'Sosjas pushödny' — making the sleeves fluffy in 'Vidzh vylyn jöktöm' (meadow dance).

All the folk choreographical examples presented are provided with plenty of information about dance: national names of these, the date and place of dance recording, participants and the khorovod leader particularly (who is the central character in Komi khorovod dance patterns), sort of musical accompaniment, musical measure, description of functional aspects and full-length dance notation. The utilization of ethnic terms for motives, other dance phases, special kinds of movements, implements (e.g. the white handkerchief which is used as a symbol of a pillow, a present, a lash, etc. in Komi circle-game-dances), places of dance performances is remarkable.

The subject of dance is frequently independent of the song content it is performed with but sometimes the content is mattered much: e.g. the title of 'Islödlöm' dance has got its origin in special shifting style while chipsan playing, some other dances (Göra jylyn oz vyjym — wild strawberry on the hill, Lujki-Lajki, Doli-Sheli and some else) are dramatization of appropriate songs.

Komi folk dance tradition presents both single dances within family ceremonies, weddings, public holidays, those of agricultural calendar feasts and special dance festivals which occur very often here ('Jusajsa jöktöm', 'Mödlapölyn vorsantor jas' — in summer, 'Goran' — in winter and others). And it is a rich background of original Komi dance culture.

There are circle-khorovod, solo improvisatory dances, regulated group dances, kadril, couple Shondibanöj and other types of Komi choreographical tradition. Authors note the haymaking dance to be the only example for labour dances at the moment. But many motives are imitations of doing some kind of work: in Tölöchu-völöchu they are 'pötölok chyshkyny' — to sweep the seiling, 'nyan lojni' — to knead the dough, etc.

Sex and age strata are distinctly recognizable in Komi dance patterns. Dances were being shown mostly by young people in the past. There are only some dance styles for elders (Lujki-Lajki dance, for instance). Rarely occurs men's group dance.

So the monograph is expected to be useful for specialists, professional and amateur folk dance groups and all the people interested in keeping Komi folklore from oblivion.

Andrey PROKOPIEV

BOJKOVA, Jelena Borisovna - VLADYKINA, Tatiana Grigorievna: Udmurt folklor. Lymshor pal udmurtjoslen kyrdzhian gurjossy. I. pottet. Udmurtakij folklor. Pesni juzhnyh udmurtov. Vypusk 1. (Udmurt Folklore. The songs of the Southern Udmurts. Vol. 1). Izhevsk, Udmurtskij Institut Istorii Jazyka i Literatury UrORAN, 1992.

Within the most urgent tasks of Udmurt ethnomusicology collecting up the samples of folk song tradition is that of priority. Contemporary process of traditional culture's erosion, perpetual changes in genre structure, style and so further are the reasons why. Thus the first monograph of Udmurt songs and instrumental music presented, turns on the largest collection of Udmurt traditional music which is hoped to be the series of monographs devoted to single local song traditions of the Southern, the Central, the Northern and the Peripheral groups of Udmurts. And it is for the first time

that such a principle became a corner-stone of the work at collecting and publishing the material recorded.

Udmurt folk song tradition has got a historically caused peculiarity of existence and distribution, it is the vorshud-clan system of Udmurts. Either of vorshud-clan groups keeps its own singing tradition. The migration often forced to mix different clan groups but it is still possible to distinguish between single 'vyl's — several villages, united by common origin and worship their common vorshud deity. Some local singing traditions are mingled with neighbouring ones, therefore the chants are mixed here as well. These traditions became peripheral vs. central, non-mixed or stable ones. The latter have steady boundaries and broad areas of spread.

This monograph is the result of fundamental field work of the authors E. B. Bojkova and T. G. Vladykina. There are more than 400 chants of the Southern Udmurts that have been collected and notated since 1983. This book is made up with 150 tunes of the Southern Udmurts representing the folk song tradition of four vorshud-clan groups: Chudzhya-vyl, Dzhiumja-vyl, Omga-vyl and Ucha-vyl in 38 villages of Alnash region of the Udmurt Republic. Chudzhya-vyl is a central one.

The songs were performed by separate singers and small groups of 2-3 persons.

Another principle of the classification is genre system. It is noticeable that the number of traditional chants is limited since either of genres is supplied with just the only tune or with two tunes. Some chants are partly polygenre.

According to the standards of division the song genres into the dated (bound to special events) and non-dated, the authors composed the monograph using the genres of the first class only. Calendar genres comprise workshop tunes (vöshch gur, vöshch nerge gur, akashkagur) of different vyl-s. Family and manners genres are formed by wedding tunes (shchuan gur — the tune of bridegroom's clan; böryshch gur — the tune of bride's clan). Jyr-pyd shchoton gur-s which are connected with wedding tunes in musical and ethnographical regard present 'the commemoration for the dead' genre. Nuny shchuan gur (baby's wedding tune) accompanied by playing the stove screens with spoons and knives is included in special maternal tunes genre and lullaby songs are presented here by nuny vettan gur-s. There are two separate genres of songs for seeing a bride off — nyl kelyan gur and seeing a recruit off — lekirut gur, saldat gur, saldat kelyan gur. The latter is believed to have its origin in the first one. Hospitality or treating the quests tune (kuno gur, kuno shchektan gur, pereshch gur, kudolen gurez, etc.) constitute an individual genre which is rather rare by its own. In this group of tunes we can find examples from every above-mentioned genres. Wedding songs, farewell songs etc. may carry the function of hospitality tunes.

Udmurt traditional etiquette embraces all the dated genres in the last group.

Instrumental music is represented here by the playing cow's horn (skal shchur) genre.

In the authors' opinion non-dated songs and dance music are the special subject which is to be regarded in single publication. These are not included.

The fact that the monograph is released being published in both Udmurt and Russian languages has to be taken into consideration particularly, because the scientific significance of such a work is much higher.

All the poetic texts are recorded and rendered into Russian by T. G. Vladykina; music notation is carried out by E. B. Bojkova. The authors intend to insert the analytical part of the research in next publications coming soon.

Andrey PROKOPIEV

Lajtha László Összegyűjtött Írásai I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta: BERLÁSZ, Melinda (László Lajtha's Collected Writings. Prepared for the press by Melinda BERLÁSZ). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992.

This book is the long-awaited first significant result of Lajtha's research. The planned four-band complete works will give an opportunity to evaluate and appreciate this part of the work of a specialist, Lajtha's life-work. The recently published first band contains 55 essays. Most of them came out in public for the first time. The essays of various genre and topic do not follow each other in a simple chronological order. The publisher, Melinda Berlász collected and grouped Lajtha's essays to reflect the author's extensive interest. Separate chapters were devoted to writings on Hungarian folk music, folk music research, Hungarian folk dances, history of folk instruments, musical iconography, essays and lectures about musical life, composers and also statements about himself and his activity. The most complete bibliography of Lajtha's works was published in this introductory book. They give us a picture about the content of the next volume, i.e. what is his whole professional activity about.

The accomplisher of the book does not want to write an appreciation and importance of László Lajtha's life-work. Probably they will appear in the last volume, or the evaluation is expected by Berlász from the concrete researches carried out in the period after publishing the book. But even now, we can point out that the essays published in the first volume and the later ones have such a topical many-sidedness, deepness of thoughts, which show us Lajtha, beside Kodály and Bartók, as one of the most original personality in the field of folk music and folk dance research in the first half of the 20th century. As a folk music researcher he was interested in style, way of performing, methods of folk song collecting and sound recordings. The questions raised by him and his well composed theses gave and still have been giving a long-term programme for folk music research. The newest generation respects the vehement collector, the precise transcriber and the watcher with meticulous care in him. The following quotation from his writings published in 1938 under the title "The Museological Importance of Folk Song Collections on Gramophone Records" (A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége) demonstrates everything well stated above: "The performer is not allowed to add even a single note head, or imply even a slight change into the classics of written music, because the composer has already formed its final and perfect form, which can only be spoiled by any changes. But the folk song is damaged even then, when the performer does not add anything from his own heart. This addition happens impromptu. A good peasant singer can do it, because he is deep-rooted in the folk culture and music. He feels its rules of styles so deeply, that all his personal activities remain under the influence of the collective style. The essential importance of the performer decides, that the how of the performance is even more important, than the music notes themselves." (See page 97. of the volume.)

Although Lajtha does not regard himself specifically as a folk dance researcher, and in some theoretical issues he was not even on the level of his age, we can state that his writings on folk dance are of historical importance. While Sándor Gönyei, Vilmos Seemayer and others are publishing descriptive essays on dance, he is dealing with summarizing types of theoretical and methodological topics. In his writings he mentions the most important questions of Hungarian and international folk dance research and on the basis of them he drafts such issues, which are fully completed in the dance research programme in the period after World War II. In his lecture held in Prague International Folk Art Conference he made the following proposals: "1. The folk song collecting should be done with a cinematograph.

... 2. These complete dance recordings of scientific value should become available for international scientific research public property. ... 3. Besides dance recordings it is necessary to shoot such traditions, which could contain elementary manifestation of art of moving. ... 4. The committee should state, that these collections has an essential importance. Decline of folk art is such a world wide phenomenon, which have been already felt by all the collectors. Our generation should not take the responsibility and the charges raised by the successors, that it eyewitnessed the danger but did not carry out work, did not fulfill the task it should have done. (See pp. 171-172 of the volume.)

This book, due to Melinda Berlász's discovery, selective and compiling work help us to get deeper acquainted with the life-work of this great and many-sided personality and also to his real evaluation in such fields of his interest, where this evaluation is still delayed.

László FELFÖLDI

Dance Studies. Vol. 17. Edited by Roderyk LANGE. Centre for Dance Studies Les Bois, St. Peter, Jersey JE3 7 AQ., C.I. 1993.

The seventeenth volume of Dance Studies which is being printed almost yearly since 1976 is conceptualized according to the traditions shaped by editor Roderyk Lange. Two of the three studies of the volume are presenting surviving rural rituals in conditions of new changing circumstances. Thus Magda Zografou writes a paper on a Pontic wedding (The Role of Dance in the Progression of a Pontic Wedding, pp. 49-75) and Eugenia Popescu-Judetz on a Romanian folk musical (Disemic Features in the Romanian Folk Musical "Jieni", pp. 77-129).

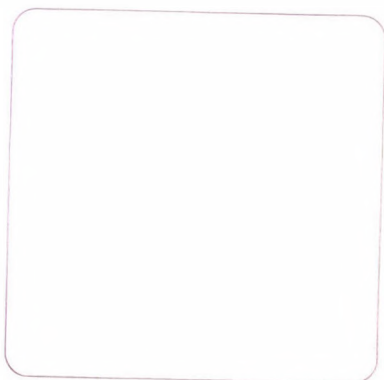
The case-study of Magda Zografou, a Ph.D. teacher in dance and an anthropologist lecturing at the University of Athens, is the result of her field-research carried out in 1986 in the village of Palio Agioneri, at 20 km distance from Thessaloniki, the inhabitants of which are refugees from Eastern Pontos, more precisely from the Kars region near the Black Sea. The "pontiakos" wedding is being analyzed on the base of Van Gennep's triptych model and thus divided into the phase of separation (including the best-man's invitation; the feast of the groom and best-man; the feast of the bride with the har or satsou, that is donation of gift; the embellishment of the bride; the shaving and the dressing of the groom; the nyfeparma(n), that is the ceremonial fetching of the bride by the groom for her house, on the way to the church), the transitory phase or period (including the gamostolos, that is the wedding procession to the church and the sacrament of the wedding in the church) and at last the phase of embodiment (the return of the wedding procession; the apokamaroma(n), the lifting of the bride's veil by the mother-in-law; the feast of the newly-married couple with the har or the satsou of the groom; and the thymisma(n), a slow ritual dance). Looking for functional meanings of the ritual Magda Zografou chooses to apply Roderyk Lange's model according to which the numerous functions of dance can be divided into two basic interlacing categories: the social and the magic-sacred. The author exemplifies the coexistence of the magic-sacred and the social function of the wedding with the ending slow ritual dance, the thymisma(n), laying a special stress on the symbolic meaning of magic numbers which structurates the whole process (e.g. the odd numbers of the seven crowned couples or the circle dance which must turn around three times) and pointing at the commending couplets which accompany the dance and which are supposed to indicate a kind of model of social behavior that the bride must follow in her new life. We may just regret the fact that through Magda

Zografou accentuates the leading role of dance in this ritual she does not offer a closer reading of this medium.

Eugenia Popescu-Judetz, a Romanian ethnomusicologist and dance researcher, working in the USA since 1973, investigates the phenomenon of disemia in Moldavian folk music. The term disemia has been coined by the anthropologist Michael Herzfeld from the linguistic concept of diglossia according to which a language may have both literary (high) and vernacular (low) registers. The notion is used here in the extended semiotic perspective and thus is to explain the social and behavioral differentiations of a community in a formal way. More precisely, in the Rumanian folk music, the "Jienii", this model is supposed to pattern the dual construct of the high, "elite" national ideology of European romantic type combined with the peasant ideology of the "outlaws" struggling for justice. Eugenia Popescu-Judetz is following briefly but very convincingly the dual disemic character of the music in a historical framework beginning with the "urtext", dating back to a popular drama written in 1850, up to the present-day versions. The author gives here a sketchy but very complex analysis of a multimedia phenomenon, pointing at the specific connotations of the different levels of the "text", that is the dance, music, the action and verbal manifestations of the actors. After Roland Barthes Eugenia Popescu-Judetz is applying the model of mythical communication here according to which the "readers", that is the actors and spectators of the ritual, are decoding the mythical and thus ambiguous representational text giving it new meanings and living through it. This mythical aspect as well as the disemic feature of the "Jienii" is a major motif of why its popularity is so consistent and why its significance renews with the revival of nationalisms in this region.

The third paper of the Dance Studies, entitled Traditional Play Activities in Greece: The Relevance of Children's Games by Thomas Yiannakis is worked out with less theoretical demand. Thomas Yiannakis, An Assistant Professor at the Faculty of Physical Education and Folkloristics in Athens is seemingly prevailing more practical aims through his survey of ancient and modern children's games. So we may agree with him that some of the games known from antiquity and which are still well-known today are worthwhile to be used as education material as well as it is probably true that "play activity reflects /man's/ own nature". But we might handle with a little bit of skepticism his view according to which Greeks' popular activity of playing games and sports has to be seen as a special sign of the Greek spirit of "playfulness".

Csilla KÖNCZEI



PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest



INSTRUCTIONS TO AUTHORS

To facilitate editorial work and to enhance the uniformity of presentation, authors are requested to prepare their contributions in accordance with the conventions summarized below.

The language of publication may be English, French, German and Russian. Please provide typewritten double-spaced manuscripts in duplicate, 25 lines per page and 50 letters per line. Type on one side of the paper only and number all the pages consecutively. The first page should include the following informations: the title of the article in CAPITALS in the first line, the author's full name in the second and the address (institution) in the third line.

Please underline in the text all emphasized words. Citations should be enclosed in double quotation marks. References should be marked by numbers and should be typed with the title Notes on separate sheets. References must include the following informations: number in Arabic, the name of the author, the year of publication, and the cited page (pages). An alphabetically arranged list of references should be presented at the end of the article with the title Bibliography. This should contain the full name of the author written in capitals, the title, the place and date of publication, for journal articles title of the paper, title of the journal, volume number, year of publication, first and last page. Abbreviations if necessary are accepted, but a list of explanation should be provided.

Tables, diagrams and illustrations, photographs (with the author's name and an Arabic number) should be presented on separate sheets. Captions should be typed on separate sheet at the end of the article.

Authors are requested to check their manuscripts very carefully as corrections in proof stage cause delay and are expensive. One proof will be sent to the author. Please read it carefully and return it by air mail within one week to the editor. Fifty offprints are supplied free of charge.

Acta Ethnographica Hungarica

AN INTERNATIONAL JOURNAL OF ETHNOGRAPHY

Volume 39

Numbers 3–4

1994

Special Issue

Essays on Religious Ethnology



Akadémiai Kiadó, Budapest

ACTA ETHNOGRAPHICA

A PERIODICAL OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

HU ISSN 1216-9803

Editor-in-Chief

BÉLA GUNDA

Executive Editor

GÁBOR BARNA

Members of the Editorial Board

BERTALAN ANDRÁSFALVY, IVÁN BALASSA, ENDRE FÜZES,
ATTILA PALÁDI-KOVÁCS, MIHÁLY SÁRKÁNY,
ATTILA SELMECZI KOVÁCS, ZOLTÁN UJVÁRY, VILMOS VOIGT

Editorial Office

ACTA ETHNOGRAPHICA HUNGARICA
MTA Néprajzi Kutatóintézet
H-1014 Budapest, Országház u. 30

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to

ACTA ETHNOGRAPHICA HUNGARICA
H-1250 Budapest, P.O. Box 29

Orders should be addressed to

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, P.O. Box 245

Subscription price for Volume 39 (1994) in 4 issues US\$ 80.00 including normal postage,
airmail delivery US\$ 20.00.

Acta Ethnographica Hungarica is abstracted/indexed in Current Anthropology, Current Awareness in Biological Science, Current Contents/Arts and Humanities, International Bibliography of Periodical Literature, Social Sciences Citation Index.

CONTENTS

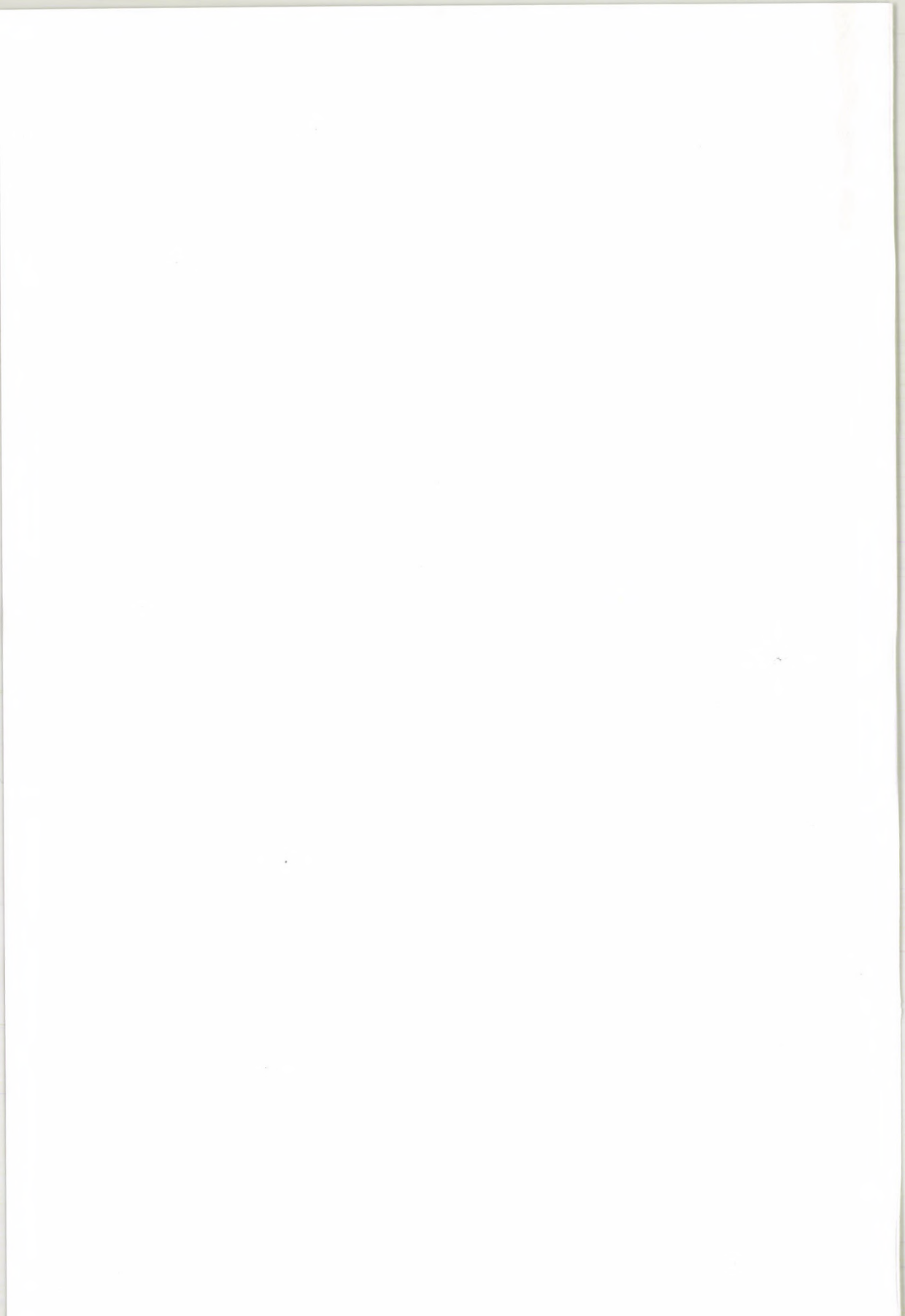
Essays on Religious Ethnology

Commemoration on the 90th Anniversary of the Birth of Sándor BÁLINT

† Sándor BÁLINT: Selbstbildnis	247
Ausgewählte Bibliographie für religiöse Volkskunde von Sándor BÁLINT. (Zusammengestellt von László PÉTER und Gábor BARNA)	254
† Sándor BÁLINT: Apotheke der Seele	259
József SZABÓ: Sándor Bálint und die Szegeder Volkssprache	263
Zoltán SZILÁRDFY: Lignum crucis — arbor vitae. Die Ikonographie des Pietä-Altars in der Kirche Maria Schnee von Szeged	269
Gábor BARNA: Fernwallfahrten und Wallfahrtsorte in Ungarn in der Arpadenzeit (11.—14. Jahrhundert)	275
Mária LANTOS: Überlieferungen und interethnische Züge der Volksreligiosität in der Diözese Pécs (Fünfkirchen)	295
Gábor LIMBACHER: A Typical and Traditional Roadside Chapel in North Hungary	317
Tamás GRYNÆUS: Traditionelle Heilkundige in der Umgebung von Szeged im 20. Jahrhundert	325
Judit CZÖVEK: Holy Women, Holy Men	341
Balázs NAGY: Fronleichnambräuche und Identitätsbewusstsein in Budajenő	351
Emőke S. LACKOVITS: Das heilige Abendmahl im ungarischen reformierten Volksglauben im 19.—20. Jahrhundert	363
György OROSZ: Pilger, singende Wanderbettler im altrussischen Staat	381
Erzsébet KÁMÁN: The Image of the Holy Land in Russian Religious Songs	395

VARIOUS STUDIES

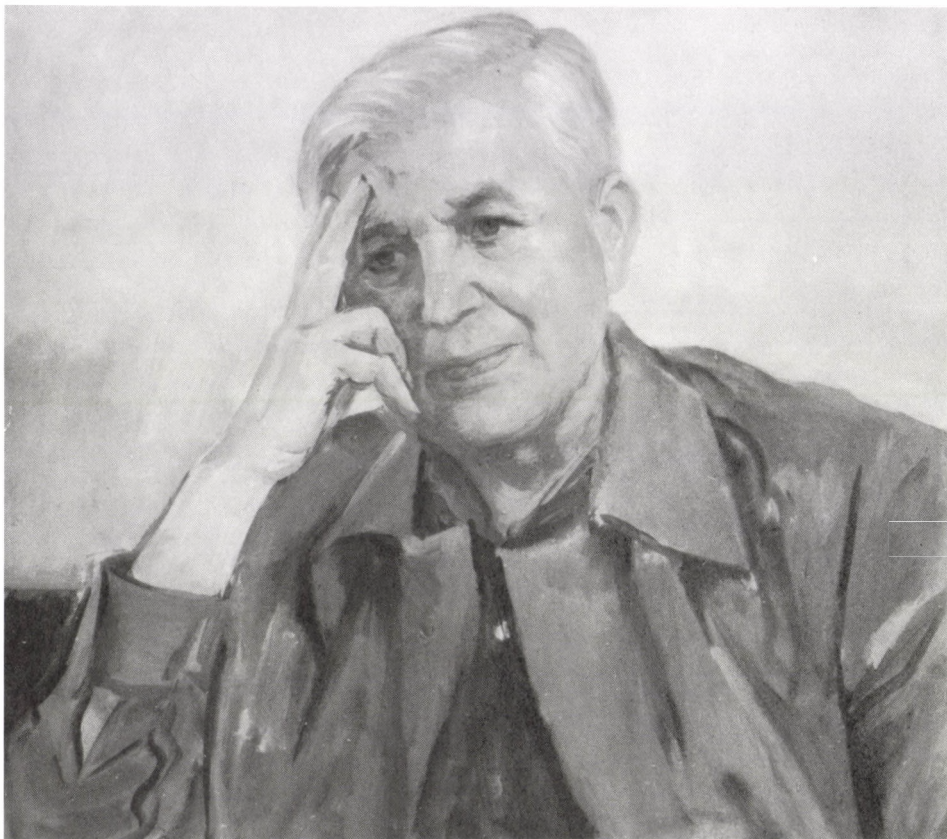
J. CASSAR-PULLICINO - Micheline GALLEY: Man and the Sea in Maltese Folk-poetry	405
Patricia LYSAGHT: Traditional Beliefs and Narratives of a Contemporary Irish Tradition Bearer	419



ESSAYS ON RELIGIOUS ETHNOLOGY

Commemoration on the 90th Anniversary of the Birth of
Sándor BÁLINT

(1904—1980)



Professor Sándor BÁLINT. Painting of László WINKLER.
Photo: Miklós LANTOS

SELBSTBILDNIS

† Sándor BÁLINT

Ich wurde geboren in der Stadt Szeged am 1. August 1904, als Sohn einer jahrhundertlang in Endogamie lebenden Bauerngesellschaft, als Kind von Sándor Bálint (1871-1905) und Anna Kónya (1867-1945), die sich mit Paprikazucht beschäftigten. Mein Grossvater väterlicherseits war Fischer in Szentmihálytelek und versuchte nach der Theissregulierung sein Glück auf einem von der Stadt gepachteten Sandboden. Er dachte auch an die Auswanderung nach Kroatien, doch war seine Frau nicht geneigt, ihm mit der zahlreichen Kinderschar auf dem Weg in noch grössere Unsicherheit zu folgen. Der Grossvater hatte nämlich von zwei Ehefrauen insgesamt siebzehn Kinder, doch konnten sie nur sieben aufziehen, die anderen starben frühzeitig.

Meine Mutter war die jüngste von sieben Geschwistern, die einzige, die lesen und schreiben konnte. Allerdings las sie ausser ihren dicken Gebetbuch kaum etwas anderes.

Sie lebten in bitterer Armut. Mein Grossvater mütterlicherseits war Viehhirt; in meiner Kindheit hörte ich noch manches von seiner ruhigen, beschaulichen Natur. Um so lebensstüchtiger war meine Grossmutter: Sie beschäftigte sich mit Paprikamahlen und betätigte sich gelegentlich als Marktfrau. Im Backofen trockneten lange Girlanden von Paprikaschoten, unter dem Abdach standen sieben-acht Paprikamörser, wo die rasselnd-trockenen Schoten von der Kinderschar zerstäubt wurden - als lustiges Spiel vielleicht, oder eher als frühzeitig erzwungene Fron? Bereits im frühen Alter schlossen sie sich ihren älteren männlichen Verwandten an, sei es zur Ernte als Garbenbinder oder zur Theissregulierung als Kärnergehilfen. Diese ausgemergelten Kinder wurden "Fohlen" genannt.

Der eine Knabe, mein Onkel Imre, spezialisierte sich schon ganz früh und wurde über ein halbes Jahrhundert ein weit und breit bekannter Brunnengräber. Er war gewiss nicht versoffen, verschmähte aber nie einen guten

Trunk. Einmal soll er im Wirtshaus in weinseliger Stimmung gesagt haben, es gäbe schon keinen ehrlichen Menschen auf der Welt, nur ihn allein. Daraus wurde ein bis heute wiederholter Spruch: "Kein Mensch ist ohne Fehler, nur Imre Szaka." Seit er gestorben ist, fügt man noch hinzu: "Und auch der ist schon tot." Onkel Toni schuftete als Dammarbeiter, die fünf Töchter heirateten Ortsansässige und blieben mit der Parikaarbeit verbunden.

Meine Mutter heiratete zuerst einen Witwer, den Paprikamahler und Wassermüller Antal Katona, und nach dessen frühzeitigem Tod meinen leiblichen Vater (1895). Sie waren Nachbarn des berühmten Dudelsackpfeifers, dem auch von Gyula Juhász und István Tömörkény verewigten Ignác Bukusza, den auch ich noch kannte. Ich war einmal bei einem Hochzeitsfest, wo er ganz allein dudelte und die Gäste sich prächtig unterhielten. Das Abzeichen seines Handwerks, der schmuckvoll geschnitzte Schiffsschnabel, stand bis um 1920 eingegraben vor seinem Haus (Pálffy utca 46).

Meine Mutter leistete eine bahnbrechende Arbeit in der modernen Technik der Paprikaverarbeitung ("Spaltung"), wodurch das veredelte Paprikagewürz nicht nur die bürgerliche Küche, sondern ganz Mitteleuropa zu erobern begann.

Ihr Pflichtbewusstsein und ihre Fachkenntnisse waren über jede Kritik erhaben. Ihre Anpassung an neue Zeiten hinderte sie nicht an der Verehrung und Bewahrung der archaischen bäuerlichen Lebensordnung: die kultische Würde des Weihnachtsmahls und des Benehmens zur Fastenzeit, die rituale Reinigung am Karfreitag, die nicht nur sie selbst verrichtete, sondern auch mir desgleichen befahl; bei Gewitter zündete sie die geweihte Kerze an, und sie pilgerte des öfteren zum Wallfahrtsort in Radna. Sie bemühte sich, jedem Bedürftigen zu helfen, besorgte die Ausstaffierung armer Mädchen — Verwandte, Dienstmagd oder Arbeiterinnen.

Trotz meines kindischen Protests liess sie mich im Herbst 1914 in die Bürgerschule Unserer Lieben Frau an der Hauptstrasse einschreiben, wo meine Lehrer u.a. Gyula Csefkó und Károly Cs. Sebestyén waren. Von hier kam ich ins Gymnasium der Piaristen. Durch bittere Beispiele gewitzigt, warnten Nachbarn und ältere Verwandte meine Mutter wiederholt vor der Absicht, aus mir einen "Herrn" machen zu wollen, denn ich würde sie und meine ganze Sippe früher oder später ohnehin verleugnen. Diese Verdächtigung, so schmerzlich sie auch war, nützte mir fürs ganze Leben.

Zu lesen begann ich schon recht früh, zunächst nur Schundliteratur, sodann die Märchen von Elek Benedek und mit Vorliebe die bunten und inhaltsvollen Kalender. Ich war ein recht guter Schüler, und so liess man mich

viele Briefe an Ehegatten oder Söhne schreiben, die als Dammarbeiter an der Theiss oder im Krieg als Frontsoldaten weit entfernt von der Familie lebten.

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, abonnierte meine Mutter mir zuliebe die Zeitung "Szegedi Napló", wo ich in der Schriften von István Tömörkény und Ferenc Móra die vergangene Welt des Elternhauses und dessen unbewusste Menschlichkeit erkannte. Tömörkény kannte ich nur vom Sehen, Móra auch persönlich, an Lajos Kálmány (†1919) kann ich mich leider nicht erinnern, offenbar deshalb, weil er seine täglichen Spaziergänge schon bei Morgengrauen absolvierte. Persönlich habe ich auch Immanuel Löw gekannt, eine weltweit anerkannte Autorität jüdischer Folklore.

Das Abitur legte ich 1922 bei den Piaristen ab, ihnen bin ich sehr dankbar. Ich wollte bald Priester, bald Architekt werden, schliesslich wurde ich Lehrer.

Die Universität wurde 1921 nach Szeged verlegt — sie kann mir sozusagen ins Haus. Hier hatte ich viele vorzügliche Professoren, wie Sándor Márki, Lajos Dézsi und Sándor Imre. Am stärksten beeindruckt war ich von Professor Imre sowie von Gedeon Mészöly, einer schillernden Persönlichkeit der ungarischen Sprachkunde. Ich liebte und verehrte ihn, doch er hielt sich stets von mir fern — warum, weiss ich bis heute nicht.

In vierten Jahrgang hörte ich auch Vorlesungen von Antal Hermann (1851—1926). Um Äusserlichkeiten und gesellschaftliche Konventionen kümmerte er sich nicht — irgendwie mochte er wahlverwandt mit Tolstoj, Gorkij oder László Mednyánszky gewesen sein. Seinen Lebensabend verbrachte er in Szeged, er konnte kaum mehr sehen. Seine volkskundlichen Vorlesungen waren eigentlich nur mehr kluge, geistreiche Improvisationen. Obzwar wir ihn nicht selten belächelten, blickten wir immer respektvoll zu ihm auf, denn hinter seiner zynischen Anspruchslosigkeit verbarg sich ein wertvollen, wenn auch etwas verpfushtes Gelehrtenleben.

Ein schicksalhaftes Erlebnis meiner Studentenjahre war das Konzert von Béla Bartók in Szeged, wenn ich mich richtig erinnere, im Jahre 1925. Während der Aufführung der ungarischen Bauernlieder verstand ich für ein ganzes Leben etwas von den so oft verhöhnten und missverstandenen menschlichen Werten des bäuerlichen Daseins. Im Spiel des Maestro sah ich meine Kindheit bestätigt.

1926 beendete ich meine Studien und 1927 mein Übungsjahr. Danach trieb ich mich jahrelang herum, arbeitete als Aushilfe bald hier, bald dort, aber ich gab nicht auf — allerdings konnte ich jederzeit auf die fleissigen Hände meiner lieben Mutter rechnen: Brot hatte ich zwar keines, dafür ass

ich aber Kuchen. Ich konnte viel lesen: Volkskunde, Weltliteratur, Philosophie. Auch zum Sammeln fand ich Zeit.

Im Jahre 1928 wurde auf die Initiative der Universität zur geistigen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und volkskundlichen Untersuchung der Tiefebene das "Szegeder Komitee zur Erforschung des Tieflandes" gegründet; es gab alsbald die Zeitschrift "Népünk és Nyelvünk" (1929—1939) heraus. Die ersten Jahrgänge waren wertvoll, in den weiteren konnte jedoch das Blatt infolge persönlicher Rivalitäten seiner Aufgabe nicht gerecht werden.

Von grundlegender Bedeutung für die ungarische Volkskunde war die Einrichtung des ersten ungarischen ethnographischen Lehrstuhls in Szeged. Inhaber des Lehrstuhls wurde Sándor Solymossy (1864—1945), ein klassischer Meister der ungarischen Folkloreforschung, den ich noch aus meinen Studentenjahren kannte. Das neue Institut wurde von der Regierung recht stiefmütterlich behandelt. Ich war der einzige Praktikant, später Assistent, fünf Jahre lang ohne Gehalt.

Im Winter suchte mich ein Schüler des Szegeder Piaristengymnasiums auf, der sich als Gyula Ortutay vorstellte; seine Professoren hatten ihn zu mir geschickt, um Anleitungen zu seinem Aufsatz einzuholen, den er im Selbstbildungsverein über die soziale Gedankenwelt des hl. Franz von Assisi schreiben wollte. Später suchte er mich noch öfters auf, unsere Gespräche weckten sein Interesse für die Volkskunde und inspirierten zum Teil auch seine ersten Abhandlungen.

Nachdem er die gesetzliche Altersgrenze erreicht hatte, trat Solymossy 1934 in den Ruhestand. Betrübt musste er mitansehen, dass sein Lehrstuhl an die Budapester Universität verlegt wurde. Zum Abschied beschloss er, mich im Fach der geistigen Ethnologie zum Privatdozent zu habilitieren (1934). Das war zwar eine wissenschaftliche Anerkennung, bedeutete aber keinen Broterwerb. Als er mir sein Vorhaben mitteilte, erwiderte ich, dass ich diese Ehre noch nicht verdient hätte. Dankerfüllt erinnere ich mich an seine Antwort: "Mein Lieber, es geht Sie doch wirklich nichts an, was ich mit Ihnen vorhabe!"

Mittlerweile fand ich eine Anstellung im katholischen Lehrerseminar von Szeged (1931—1945), wo ich ungarische Sprache, Geschichte und Geographie unterrichtete. Ich war stets sorgsam bedacht, meinen Schülern ein kultiviertes, zeitgemäßes und volksverbundenes Erlebnis des Ungartums zu vermitteln.

Nach dem Tod von Professor Györffy unterrichtete ich 1939/40 Folklore an der Budapester Universität. 1945 wurde ich an der Universität von Szeged

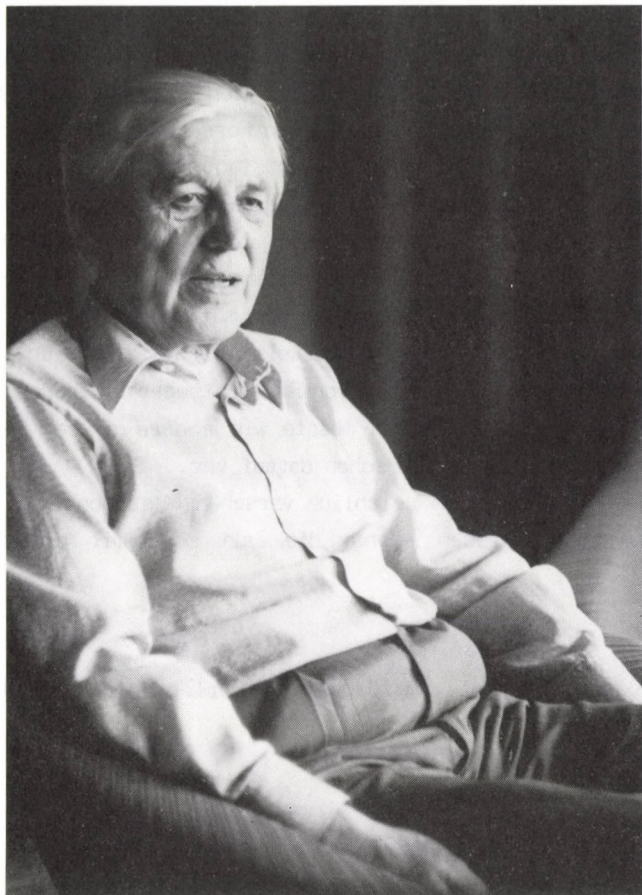
beauftragter Dozent und 1947 Ordinarius der Volkskunde. 1945—1948 beteiligte ich mich auch an der Politik; anschliessend zog ich mich in die Welt der wissenschaftlichen Arbeit zurück. Seit ich 1965 in den Ruhestand versetzt wurde, widme ich mich vollständig den Forschungen.

Im Jahre 1974, zu meinem 70. Geburtstag, gab die Somogyi-Bibliothek von Szeged die Bibliographie meiner Werke heraus. Darin zeichnen sich die beiden Hauptrichtungen meiner Forschungen ab: die eine bezog sich auf die Vergangenheit, die Kultur und das Volksleben meiner Geburtsstadt — gleichsam das väterliche Erbe; die andere — das mütterliche Erbteil — war die Erforschung der volkstümlichen Glaubenswelt. Dieser nicht unbedeutende Bereich des Volkslebens wurde bislang von Fachkreisen arg vernachlässigt, obwohl er ebenso erschlossen werden müsste wie andere dieser Bereiche. Seit meiner Jugend bereitete ich mich schon darauf vor.

Mit Plänen bin ich noch reichlich versehen, beruhend auf langjährigen Sammlungen und Erkenntnissen — nur die Zeit möge mir gegönnt werden...

✱

Sie wurde ihm nicht gegönnt: Am 10. Mai 1980 erlag Sándor BÁLINT den Folgen eines Unfalls.



Portrait von Sándor BÁLINT.
Foto: Miklós LANTOS, 1975



Sándor BÁLINT unter bosnischen Frauen, Komitat Baranya.
Foto: Miklós LANTOS, 1975

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE FÜR RELIGIÖSE VOLKSKUNDE

von Sándor BÁLINT

- 1929
Szegedi népies imádságok és ráolvasások (Volkstümliche Gebete und Beschwörungen in Szeged). *Népünk és Nyelvünk*, Jg. 1. S. 189—190.
Szegedi népénekek (Katholische Kirchenlieder in Szeged). *Népünk és Nyelvünk*, Jg. 1. 302—303.
- 1931
Hódoltságkorabeli népszokás a szeged-alsóvárosi föltámadási körmenetben (Ein Brauch aus der Türkenzeit (16.—17. Jh.) in der Osterprozession in Szeged). *Ethn.* 42. Jg. 97—98.
- 1936
A magyar vallásos néprajz problémái (Probleme der religiösen Volkskunde in Ungarn). *Vigilia* 3. Heft 52—57.
Szegediek búcsújárása Radnára (Die Wallfahrt von Szeged nach Maria-Radna). *Ethn.* 47. Jg. 317—318.
- 1937
Népünk imádságai (Gebete des ungarischen Volkes). *Regnum Egyháztörténeti Évkönyv*, Budapest, 19—47.
Húsvéti vallásos népszokásaink (Religiöse Bräuche der Osterzeit). *Ethn.* 48. Jg. 54—56.
- 1938
Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza (Feste des ungarischen Volkes. Volkskunde des Kirchenjahres). Budapest, S. 310.
Szent János áldása (Der St. Johannes-Segen). *Ethn.* 49. Jg. 214—217.
Coutumes pascales hongroises. *Nouvelle Revue de Hongrie*, April, 313—323.
- 1939
La naissance et le baptême dans les coutumes populaires hongroises. *Nouvelle Revue de Hongrie*, Mai, 418—425.
Adatok a magyar búcsújárás néprajzához (Angaben zur Volkskunde der Wallfahrt in Ungarn). *Ethn.* 50. Jg. 193—200.
Búcsújárás és település (Wallfahrt und Siedlung). *Katolikus Szemle*, September, 540—545.
Coutumes funéraires hongroises. *Nouvelle Revue de Hongrie*, November, 359—364.
- 1941
Liturgia és néphit (Liturgie und Volksglauben). In: ECKHARDT, Sándor (Hg.): *Úr és paraszt a magyar élet egységében*. Budapest, 106—134.
La mariage en Hongrois. *Nouvelle Revue de Hongrie*, September, 156—168.
Les traditions populaires hongroises et la liturgie catholique. *Nouvelle Revue de Hongrie*, Dezember, 522—529.
- 1942
Az esztendő néprajza (Volkskunde des Jahres). Budapest, S. 80.
Gyűjtőtervezet vallásos néprajzi kutatáshoz (Plan zum Sammeln des religiösen Volkslebens). *Erdélyi Iskola*, július—december, 457—460.
A délvidéki katolikus népélet forrásai (Quellen zum katholischen Volksleben in Südungarn). *Katolikus Szemle*, September, 257—261.
A Napbaöltözött Asszony (Maria in der Sonne). *Magyarságtudomány*, Oktober, 436—442.
Egy magyar szentember. Orosz István önéletrajza (Ein ungarischer heiliger Mensch. Autobiographie von István Orosz). Budapest, S. 210.
- 1943
A parasztélet rendje (Das Ordnungssystem des Bauernlebens). In: BARTUCZ, Lajos (Hg.): *A magyar nép*. Budapest, 201—248.
A szegedi népélet szakrális gyökerei (Sakrale Wurzeln des religiösen Volkslebens in Szeged). *Regnum Egyháztörténeti Évkönyv*. 1942—1943. Budapest, 51—69.
Loretto és hazánk (Loretto und Ungarn). *Katolikus Szemle*, Februar, 44—48.
Quelques traditions populaires Hongroises. *La vie de la Sainte Vierge*. *Nouvelle Revue de Hongrie*, April, 263—268.

- 1944
 Sacra Hungaria. Tanulmányok a magyar vallásos népelet köréből (Sacra Hungaria. Studien zum religiösen Volksleben der Ungarn). Budapest, S. 211.
 Boldogasszony vendégségében (Zu Gast bei Unserer Lieben Frau). Budapest, S. 79.
 Quelques coutumes bounievatz. Nouvelle Revue de Hongrie, Februar, 71—75.
- 1946
 A halálhoz és temetéshez fűződő szegedi néphagyományok (Traditionen des Todes und des Begräbnisses in Szeged). In: BARTUCZ, Lajos (Hg.): Az Alföldi Tudományos Intézet Évkönyve, Bd. 1. Szeged, 58—63.
- 1947
 A futóhomok szentjei (Die Heiligen des Sandgebietes). Vigilia, Mai, S. 287—290.
- 1948
 Adatok Luca-napi néphagyományainkhoz (Angaben zu den Traditionen des Luzientages). Ethn. Jg. 59. S. 161—162.
- 1954
 Bélapátfalva (Ein Wallfahrtsort). Vigilia, Dezember, S. 608—609.
- 1955
 Szentvérnapi (Tag des Hl. Blutes). Magyar Nyelv Jg. 51. S. 91—92.
- 1960
 Alsóváros (Die "Unterstadt"). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1958—1959. Szeged, S. 123—126.
 Egy ismeretlen régi szegedi városkép (Ein unbekanntes Bild über die Stadt Szeged in Mariazell). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1958—1959. Szeged, S. 191—196.
- 1961
 Alsóvárosi glosszák. Egy szegedi nyelvmélek (Glossen aus des "Unterstadt". Ein Sprachdenkmal aus Szeged). Magyar Nyelvőr, Jg. 57. S. 355—357.
- 1962
 Egy szegedi nyelvmélektöredék (Ein Sprachdenkmalfragment aus Szeged). Magyar Nyelv, Jg. 58. S. 86.
 A kenyér és kalács a szegedi néphagyományban (Das Brot und der Kuchen in der Volksüberlieferung in Szeged). Néprajz és Nyelvtudomány (Volkskunde und Sprachwissenschaft). Acta Universitatis Szegediensis. Sectio Ethnographica et Linguistica. Bd. 5—6. Szeged, S. 63—77.
- 1965
 Néphit (Volks glauben). In: NAGY, Gyula (Hg.): Orosháza néprajza. Orosháza, S. 576—588.
 Religiöse Volksbräuche in Ungarn. Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 15—16. S. 239—255.
 Ein unbekanntes altes Stadtbild von Szeged. Zu einem Mariazeller Motivbild. Österreichisches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 68. Neue Serie 19. S. 45—50.
- 1966
 A szeged-alsóvárosi templom (Die Kirche in der Szegeder "Unterstadt"). Budapest, S. 52.
- 1968
 A Háromkirályok a régi hazai gyakorlatban (Die Hl. Drei Könige in der alten ungarischen Tradition). Theologia, S. 199—205.
 Etelka és Máriaradna. Dugonics András írói műhelyéből (Der Roman Etelka und der Wallfahrtsort Maria-Radna. Aus der Werkstatt des Schriftstellers András Dugonics). Vigilia, Dezember, S. 812—815.
- 1970
 Sündenregister auf der Kuhhaut. Ethnologia Europaea, Bd. 2—3. (Erixoniana) Arnheim, S. 40—43.
 Újabb adatok Szeged középkori történetéhez (Neue Angaben zur mittelalterlichen Geschichte der Stadt Szeged). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1970. Bd. 1. S. 199—212.
 A vallás világa a szegedi nép példabeszédeiben (Die Welt der Religion in den Exempla des Volkes in Szeged). Vigilia, Juli, S. 447—450.
- 1971
 Népi hitvilág (Volkstümliche Glaubenswelt). In: ILIA, Mihály - JUHÁSZ, Antal (Hg.): Tápé története és néprajza. Szeged, S. 629—642.
 A szegedi kegyes iskola (Die Schule der Piaristen in Szeged). Vigilia, S. 104—106.

1972

Kozma és Damján tisztelete a régi Magyarországon (Die Verehrung der Hl. Cosma und Damian in Ungarn). Orvostörténeti Közlemények. Communicationes de Historia Artis Medicinae, Bd. 64—65. S. 141—145.

Die altungarische Verehrung der heiligen Margarethe von Antiochien. Festschrift für Matthias Zender. Bonn, S. 331—335.

A somlővásárhelyi premontréi apácák (A szegedi Szentlélek- és a bécsi Porta Coeli-kolostor között) (Die Prämonstratenser-Nonnen in Somlővásárhely. Zwischen dem Kloster des Hl. Geistes in Szeged und dem Kloster Porta Coeli in Wien). A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei, Veszprém, Bd. 11. S. 291—300.

Az aranyos mise (Die goldene Messe). Vigilia, S. 815—817.

1973

Karácsony, Húsvét, Pünkösöd. A nagyünnepek hazai és közép-európai hagyományvilágához (Weihnachten, Ostern, Pfingsten. Zu den Traditionen der Feste in Ungarn und in Mitteleuropa). Budapest, S. 402.

1974

Die Verehrung des Hl. Johannes des Evangelisten im alten Ungarn. Österreichisches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 27. S. 303—320.

Die Verehrung des heiligen Martin in Ungarn. Acta Ethnologia Slovaca, Bd. 1. 35—48.

A Júdás-misztérium hagyományvilágunkban (Das Judas-Mysterium in der ungarischen Tradition). Vigilia, S. 245—247.

Szent György kultuszának maradványai a hazai néphagyományban (Reste der Verehrung des Hl. Georg in der ungarischen Tradition). Ethn. Jg. 85. S. 213—230.

Szeged-alsóvárosi vallásos társulatok és egyesületek (Religiöse Vereine in der Szegeder "Unterstadt"). In: HOFER, Tamás - KISBÁN, Eszter - KAPOSVÁRY, Gyula (Hg.): Paraszti társadalom és műveltség a 18—20. században. Bd. 2. Mezővárosok. Budapest—Szolnok, 115—124. Úr ar Mihály angyal (Die Verehrung des Erzengels St. Michael in Ungarn). Vigilia, S. 670—673.

A szeged-alsóvárosi ferencrendi kolostor hajdani gyógyító tevékenysége és orvosi szakkönyvei (Heiltätigkeit und medizinische Bücher des Franziskaner-Klosters in Szeged-Unterstadt). Orvostörténeti Közlemények, Bd. 73—74. Budapest, S. 173—177.

Szent Egyed tisztelete a régi Magyarországon és a mai néphagyományban (Die Verehrung des Hl. Aegidius in Altungarn und heute). In: KANYAR, József (Hg.): Somogy megye múltjából, Bd. 5. S. 3—6.

1975

Népi ünnepeink világából (Alte Festnamen in Ungarn): Magyar Nyelv, Jg. 71. S. 82—86. Szeged reneszánsz kori műveltsége (Die Renaissance-Kultur der Stadt Szeged). Budapest, S. 185.

Hiedelemvilág (Glaubenswelt). In: NAGY, Gyula (Hg.): Paraszttélet a vásárhelyi pusztán. Békés megyei Múzeumok Közleményei, Bd. 4. S. 443—449.

Az égitestek és természeti jelenségek szegedi hagyományvilága (Volkstümliche Traditionen über die Himmelskörper und die Naturerscheinungen in Szeged). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1974/75. Bd. 1. Szeged, S. 77—104.

Adalékok a hajdani pestisjárványok magyarországi hiedelemvilágához (Angaben zur Glaubenswelt der ehemaligen Pestepidemien in Ungarn). Orvostörténeti Közlemények, Supp. 7—8. Budapest, S. 225—243.

Compostela és hazánk. Jakab apostol tisztelete a régi Magyarországon (Compostela und Ungarn. Die Verehrung des Apostel Jacob in Altungarn). In: SZENNAY, András (Hg.): Régi és új a liturgia világából. Budapest, S. 200—212.

1976

Népi vallásosságunk öröksége (Der Nachlass der ungarischen Volksreligiosität). Teológia, Jg. 10. S. 85—87.

1977

Ünnepi kalendárium I—II. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából (Festkalender. Aus der Traditionswelt der Marienfeste und anderer Feste in Ungarn und in Zentraleuropa). Budapest, S. 527, S. 561.

1979

Illés (Elias). In: ORTUTAY, Gyula (Red.): Magyar Néprajzi Lexikon. Bd. 2. Budapest, S. 680.

Jézus, Krisztus (Jesus, Christus). In: ORTUTAY, Gyula (Red.): Magyar Néprajzi Lexikon. Bd. 2. Budapest, 680.

Patrocinium és egyházi év (Patrocinium und Kirchenjahr). Vigilia, S. 746—749.

1980

Látomás (Vision). In: ORTUTAY, Gyula (Red.): Magyar Néprajzi Lexikon. Bd. 3. Budapest, S. 413.

Istenítéletek Váradon (Gottesgerichte in Grosswardein). Vigilia, S. 615—616.

Szagrális emlékek a kiskunsági népművészetben (Sakrale Kleindenkmäler in der Volkskunst der Region Kiskunság). KORKE, Zsuzsanna - PÉTER, László (Red.). Szeged, S. 43—46.

Postume Werke

1981

A hagyomány szolgálatában (Im Dienst der Tradition. Ausgewählte Aufsätze). Budapest, S. 246.

1983

Szeged-Alsóváros. Templom és társadalom (Szeged-Unterstadt. Kirche und Gesellschaft). Zum Druck vorbereitet von TOMISA, Ilona. Mit dem Vorwort von ERDÉLYI, Zsuzsanna. Budapest, S. 201.

1987

A magyar vallásos népelet kutatása (Die Erforschung des religiösen Lebens in Ungarn). In: DANKÓ, Imre - KÜLLŐS, Imola (Hg.): Vallási néprajz 3. Budapest, S. 8—65.

1991

Egy magyar szentember. Orosz István önéletrajza (Ein ungarischer heiliger Mensch. Autobiographie von István Orosz). Reprint. Mit dem Nachwort von BARNA, Gábor. Szolnok.

1994

- BARNA, Gábor: Búcsújáró magyarok (Ungarische Wallfahrer). Budapest, S. 384.

Zusammengestellt von PÉTER, László und BARNA, Gábor

PÉTER, László

Lehrstuhl für Literaturgeschichte
József Attila Universität
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2, Ungarn

BARNA, Gábor

Lehrstuhl für Volkskunde
József Attila Universität
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2, Ungarn

APOTHEKE DER SEELE

† Sándor BÁLINT

Bekanntlich bemühte sich die kirchliche Darstellungskunst und Ikonographie schon seit langem, die Geschehnisse und Lehren der Bibel auch zum Seelen wohl der Analphabeten wirksam und verständlich zu veranschaulichen. Auch Jesus wurde auf vielerlei Art den Gläubigen vor Augen geführt. Aus Überschwang von Herz und Talent entstanden davon nicht selten wahre Meisterstücke der Kunst.

Was hier nun folgt, wurde vor allem durch einen Vers aus dem Evangelium Matthäi inspiriert: "Kommet zu mir alle, die ihr Mühsal erleidet ..." So ruft der Seelenarzt alle zu sich, die an Nöten von Körper und Seele leiden.

In Ausland, hauptsächlich in österreichischen und süddeutschen Landschaften, finden sich häufig in Kirchen, auch in evangelischen Gotteshäusern, in Nonnenklöstern, Apotheken und Spitälern, heutzutage sogar auch in ethnographischen Museen volkstümlich formulierte Barockbilder, die Jesus als Arzt oder Apotheker darstellen. Hierzulande sind einstweilen leider keine derartigen Gemälde zu sehen, auch die kunstgeschichtliche Forschung weiss davon nicht viel. Aufgrund von schriftlichen Quellen dürfen wir jedoch vermuten, dass dieser Bildertypus in der Barockwelt auch in Ungarn nicht unbekannt war. In Ofner Burgviertel können wir jedenfalls im Apothekenmuseum eine derartige Darstellung sehen, ohne allerdings den ursprünglichen Fundort zu kennen.

Bereits im Winkler-Kodex (1506) sind folgende Sätze zu lesen: "Wer sich also mit lauter Seelensgüte bereichern will, der trete in das Lagerhaus des himmlischen Herrschers, in die Apotheke der Jesus-Christ, ein. Dort findet er das Gold der göttlichen Liebe, die reine Perle der Keuschheit, die Wurzel von Demut und Gehorsam, eine Fülle von Gnade und Wissenschaft, das helle Licht des Verstandes, das Heiligtum des Lebens und unzählige Schätze



Christus, als Apotheker. Kupferstich um 1600, Privatsammlung von Z. SZILÁRDFY.
Foto: István JUHÁSZ

jeder Güte... Das ist die hochheilige Apotheke, wo jeder Sünder die Medizin für seine Seele findet."

Viel später im 18. Jh. schreibt der berühmte reformierte Pastor, Péter Bod, in seinem einst allgemein beliebten, "das Herz erfrischenden, den Verstand schärfenden, zu Frömmigkeit anspornenden" lehrhaften Werk "Szent Hilárius" (1760) ein einem poetischen Dialog:

"— Wer ist der weiseste Arzt?

— Der Christus, der die Schmerzen des Herzens und die Krankheit der Seele mit der aus seinem eigenen Blut zubereiteten Arznei zu heilen vermag.

— Sage mir ein nützliches Rezept, erprobt gegen jede Art von Übel!

— Jene, die eifrig benutzten dies Mittel, den Tod zu Gesicht sie niemals bekamen, sie blieben vielmehr gesundet am Leben, wohlbehalten in den Armen des Heilands. Nimm also

die Wurzel des wahren Glaubens,
 der lebenden Hoffnung Laub,
 den Balsam der Gnade, und gebe hinzu
 den Samen der Barmherzigkeit,
 die Myrrhe der Reue ob sündigen Handelns,
 der Keuschheit blühenden Zweig,
 den Weihrauch des Betens,
 die Frucht guter Taten,
 die Lilie der Toleranz,
 die duftende Rose treuen Gehorsams,
 der Demut befruchtenden Staub.

Zerstosse all dies im Mörser der Unschuld und giesse das Wasser der Tränen darauf. Durchseihe das ganze durch das Sieb des Vertrauens am Leiden des Jesus-Christ. Das Filtrat kommt nun in den Topf des guten Gewissens, dort brühe es auf im Wasser des Leidens, am Feuer der Qual. Koche es mit fröhlichem Herzen und kühle es ab an der Liebe zum Nächsten. Zum Schluss vermenge den Absud mit dem süßen Rohrzucker der Liebe zu Gott.

Esse davon jeden Abend, auch morgens, mit dem Löffel der Ergebung in den Willen Gottes, ganz gleich, in welchem Zustand du bist. Die wohltuende Wirkung wirst du bald spüren, es ist eine erprobte Arznei. Wer immer sich ihrer bediente, vermied mit Gewissheit den Tod."

(1973)

SÁNDOR BÁLINT UND DIE SZEGEDER VOLKSSPRACHE

József SZABÓ

Lehrstuhl für ungarische Philologie
József Attila Universität
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2, Ungarn

Eine wirklich grosse Persönlichkeit hat eine so starke Ausstrahlungskraft, die man aus irgendeinem Grund bereits bei der ersten Begegnung spürt. Diese Ausstrahlung, die von der Persönlichkeit selbst kaum oder gar nicht wahrgenommen wird, ist ein unergründliches Geheimnis. Dieses Charisma ist für sie eine so selbstverständliche, natürliche Gegebenheit, wie die Tatsache, dass es ohne Sauerstoff kein Leben geben kann. Solche Gedanken drängen sich mir auf, wenn ich nun anlässlich des nahenden 90. Geburtstags von Sándor BÁLINT des Bekannten Wissenschaftlers gedenke.

Im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit stand die Beschäftigung mit dem Volksleben und den Traditionen von Szeged und dessen Umgebung. Seine Forschungsarbeit beschränkte sich aber nie auf eine Art Provinzialismus, ganz im Gegenteil, seine Liebe zur Sache, sein riesiges Fachwissen und die daraus entstandenen Forschungsergebnisse machten sein Lebenswerk auf Landesebene -- in manchen Forschungsthemen sogar europaweit -- bekannt. Die wissenschaftliche Tätigkeit Sándor BÁLINTs war ausserordentlich reich an Ergebnissen; zahlreiche Fachbücher, unzählbare Studien und Aufsätze von ihm sind erschienen. Obwohl er in der ungarischen wissenschaftlichen Szene vor allem als Volkskundler gilt, hat er auch als Sprachwissenschaftler (hauptsächlich als Dialektforscher) Hervorragendes geleistet. In diesem Aufsatz möchte ich -- als Linguist und ehemaliger Schüler von Sándor Bálint -- vor allem über seine linguistische Tätigkeit einen skizzenhaften Überblick geben.

Wie sehr sich Sándor BÁLINT, der Forscher des Volkslebens von Szeged, Sohn des Stadtteils Alsóváros ("Unterstadt"), für die charakteristischen Eigenschaften, den besonderen Klang und die schönen Wendungen der Szegeder Mundart interessierte, ist gar nicht überraschend, denn sein Interesse für all dies nährte sich von verschiedenen Quellen. Zum einen war es seine

menschliche Haltung, mit der er seine Zugehörigkeit und Treue zur engeren Heimat auch dadurch bewies, dass er die Sprache seiner Ahnen und seiner Eltern bewahrte und auch verwendete; zum anderen schöpfte er auch aus der wissenschaftlichen Sehweise, die das Leben kleinerer und grösserer Gemeinschaften in seiner Ganzheit erfasst, somit konnte aus dem weiten Blickfeld des Wissenschaftlers natürlich auch die Beschreibung der nährenden Quelle seiner Muttersprache, die der Szegeder Mundart nicht fehlen.

Die Erkenntnis, dass die Volkskunde und die Sprachwissenschaft (vor allem die Dialektologie) durch manche Fäden miteinander verknüpft sind, dass sie also einander nahestehende (verwandte) Disziplinen repräsentieren, ist sowohl im internationalen als auch im ungarischen wissenschaftlichen Leben seit langer Zeit bekannt. Der Zusammenhang zwischen den beiden Wissenschaftszweigen wurde vor kurzem von József VÉGH in seinem Aufsatz "A magyarországi néprajz és a nyelvtudomány" /Die Volkskunde und die Sprachwissenschaft in Ungarn/¹ erörtert. In dieser Abhandlung erwähnt József VÉGH — neben anderen regionalen Wörterbüchern — auch das zweibändige "Szegeder Wörterbuch",² und zwar als ein Beispiel, das den Ansprüchen und Forderungen der Volkskunde in vollem Masse genügt.

Sándor BÁLINT hat — wie bekannt — mehrere kürzere oder längere Aufsätze und Studien der Untersuchung der Szegeder Mundart gewidmet. Ein solcher Aufsatz ist z.B. "A szegedi néprajz jövevényszavai" /Die Lehnwörter der Szegeder Volkssprache/³ in dem er den Wortschatz der Region um Szeged nach Herkunftsgruppen skizzenhaft darstellt. So erklärt er z.B. die Dialektwörter apetitus ~ epetus 'Appetit', egzekúció 'Steuereintreibung', komédia 'Schau, etw. Spektakuläres' mit der Wirkung der lateinischen Bildung in Ungarn; die Wörter asztorka 'eine Art Sack', duttyán 'Zeltküche auf Märkten', limány 'Wasserwirbel', tombác 'kahnartig ausgehöhlter dicker Baumstamm, auf dem die Wassermühle steht' hält er für sprachliche Überbleibsel der 150 Jahre lang währenden Türkenherrschaft. Die Dialektwörter abronyica 'Schulterjoch zum Wassertragen', csámesz 'Kahn, Prahm', garaboly 'Handkorb mit einem Henkel', ludáj 'Kürbis', térájjgat ~ trájggat 'auf den rechten Weg lenken/führen' führt er auf den sprachlichen Einfluss der früher in der Innenstadt von Szeged lebenden serbischen Bürger und Kaufleute zurück.

In seiner Monographie "A szegedi nemzet" /Das Volk (eigtl. die Nation) von Szeged/ widmet er der Darstellung der Szegeder Volkssprache ein ganzes Kapitel, dessen deutschsprachige Zusammenfassung folgendermassen lautet: "Die Szegediner Gegend ist das charakteristische Gebiet der ungarischen Dialektgebiete auf der Tiefebene. Wir können die Spuren unserer Mundart

auf Grund örtlicher Sprachdenkmäler schon seit Ende des Mittelalters verfolgen.

Am Anfang des vorigen Jahrhunderts, zur Zeit der Spracherneuerung und der Entstehung der Literatursprache, ist unsere angenehm klingende Mundart trotz des grossen schriftstellerischen Ansehens von András DUGONICS keine Quelle der gebildeten Umgangssprache geworden. Ausgezeichnete Schriftsteller, vor allem István TÖMÖRKÉNY (1866—1917) bringen die Eigenheiten und Redewendungen ihrer Szegediner Muttersprache in ihre Werke immer hinein. Mit ihrem Talent ermöglichen sie die Blüte eines Szegediner literarischen Regionalismus.

Die Sprache, das ausgesprochene Wort ist nicht nur Mittel der Kommunikation, sondern es wurde früher und von Alten wird ihm auch noch heute eine magische Kraft, eine Wirksamkeit beigemessen (Schwur, Verwünschung). Besonders in den Bekenntnissen der Hexenprozesse (1728) und in den Texten der mit Beschwörung vorgenommenen primitiven Heilung lebt diese Wortmagie beinahe bis unsere Tage fort.

Die Szegediner Volkssprache ist an Redewendungen und Vergleichen sehr reich. Diese können wegen ihrer eigenartigen Rhythmik und knappen Verweisungen in andere Sprachen kaum übersetzt werden. In diesem spiegelt sich auch das historische Schicksal des Szegediner Volkes wider (Tatarenzug, türkische Herrschaft, feudale Welt, Hexenprozesse, Kirchenleben usw.). Der Verfasser schreibt in diesem Kapitel noch über die Rätsel, Schwänke, Auszählungen, verschiedenen Sprüchlein, Lautnachahmungen und spöttischen Reime. Zum Schluss stellt er die (lateinischen, kumanischen, türkischen, südslawischen, deutschen und zigeunerischen) Lehnwörter der Szegediner Volkssprache dar, die auch in die Kulturgeschichte der Stadt hineinleuchten."⁴

Sándor BÁLINT zeigte schon zu Beginn seiner Laufbahn ein reges Interesse für siedlungsgeschichtliche Fragen der Grossregion um Szeged, er beschäftigte sich nämlich in mehreren Pilotstudien mit dem Wohnsitzwechsel bestimmter Szegeder Bevölkerungsschichten, vor allem mit dem der weit und breit berühmt gewordenen "unterstädtischen" Tabakbauer (ung. gányó). Unter seinen Studien gibt es sogar einige, in denen er sich namenkundlichen Fragen zuwendet, so z.B. in dem Aufsatz "A szegedi tanyavilág benépesedése helyneveink tükrében" /Die Besiedlung der Einzelgehöfte der Szegeder Region im Spiegel unserer geographischen Namen/.⁵

Obwohl er mit seinen zwei Publikationen "Az 1522. évi tizedlajstrom szegedi vezetéknevei" /Szegeder Familiennamen im Zehntenregister von 1522/⁶ und "Szegedi példabeszédek és jeles mondások" /Szegeder Parabeln und

Sprüche/⁷ im Kreise der Sprachwissenschaftler Anerkennung fand, wurde Sándor BÁLINTs Name in Wissenschaftszweigen ausserhalb der Volkskunde (vor allem in der Sprachwissenschaft) eigentlich durch sein bereits erwähntes "Szegeder Wörterbuch" allgemein bekannt. Mit Recht schrieb Samu IMRE über das Wörterbuch, dass es seiner Meinung nach wesentlich mehr als ein regionales Wörterbuch darstellt; "es ist sozusagen eine Szegeder Enzyklopädie, denn es enthält neben dem sprachlichen und volkskundlichen Material auch viele siedlungs-, orts-, namens-, stadt- und kulturgeschichtliche Angaben".⁸ Ein so wertvolles, datenreiches Werk, das aufgrund einer Sammelarbeit von mehreren Jahrzehnten entstanden ist, kann nur ein solcher Mann schaffen, der mit ungebrochenem Glauben und viel Liebe zu seiner engeren Heimat arbeitet. Sándor BÁLINT war von diesem Glauben durchdrungen, die Liebe zu seinem "Volk von Szöged" spornte ihn zur Arbeit an. In der Einleitung zu seinem Wörterbuch schrieb er folgendes: "Dieses Wörterbuch ist die Frucht einer Arbeit von mehr als 30 Jahren. Meine Sammelumstände waren zweifellos günstig. Ich wurde als Sohn waschechter Szegeder (unterstädtischer) Bauerneltern geboren, daher ist die Mundart von Szeged meine Muttersprache. Die eigentliche Quelle meines Werkes werde vermutlich ich selbst gewesen sein. Ich bin unter alten Leuten aufgewachsen. In meiner Kindheit konnte ich noch Zeuge von Erscheinungen sein, die dann durch den ersten Weltkrieg restlos weggefegt wurden. Meine Beziehungen zu den sprachlichen Traditionen Szegeds und zu den Trägern der Mundart habe ich auch seitdem für keinen einzigen Augenblick abgebrochen."⁹

Von dem Charisma, das aus den einführenden Zeilen des Szegeder Wörterbuches strahlt, waren auch der Alltag und die ganze Lehrtätigkeit Sándor BÁLINTs durchdrungen. Es gibt keinen einzigen Menschen, der — wenn er als Student oder als Kollege mit ihm in Kontakt kam — nicht schon im ersten Augenblick seine Güte, seine ausstrahlende Liebe auf die Umwelt, die aus seinem innersten Ich kam, gespürt hätte. Ich weiss, dass er zu seinen Mitmenschen sogar in jener schweren Zeit seines Lebens ein warmes Wort hatte, als er — wegen des ihm zugefügten Unrechts und seiner unbilligen Benachteiligung — viel mehr von anderen hätte getröstet werden müssen.

Wenn ich an ihn denke, taucht in meiner Erinnerung oft ein Bild auf, mir ist's, als würde ich ihn sehen, wie er mit den Studenten seines Spezialseminars durch die Strassen der Stadt geht und über Szegeds Vergangenheit, über die Geschichte der einzelnen Stadtteile mit einem solchen Einfühlungsvermögen und einer solchen Begeisterung erzählt, dass sein ganzes Wesen die Hingabe an die Wissenschaft und die Achtung vor seinem Volk ausstrahlt.

Was ich nach seinem unerwarteten Tod geschrieben habe, gilt — so denke ich — auch heute noch, ich bekenne mich dazu: "Wenige Städte können auf einen so grossen Wissenschaftler und gleichzeitig einen so grossen Menschen stolz sein wie Szeged auf Sándor Bálint, der bis zu seinem Tode ein treuer und opferbereiter Sohn der Stadt und seines "Szögeder Volkes" geblieben ist. Ich glaube daran, dass alle, die ihn kannten, immer mit Liebe und Achtung an ihn denken und sein Andenken auch im Wandel der Zeiten bewahren werden."¹⁰

Anmerkungen

- ¹VÉGH 1972.
²BÁLINT 1957.
³BÁLINT 1970.
⁴BÁLINT 1980: 939—940.
⁵BÁLINT 1963.
⁶BÁLINT 1963.
⁷BÁLINT 1972.
⁸IMRE 1971: 33.
⁹BÁLINT 1957: 7.
¹⁰SZABÓ 1981: 121—122.

Literatur

- BÁLINT, Sándor 1957: Szegedi Szótár (Szegeder Wörterbuch). I—II. Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1963: A szegedi tanyavilág benépesedése helyneveink tükrében (Die Besiedlung der Einzelgehöfte der Szegeder Region im Spiegel unserer geographischen Namen). Néprajzi Dolgozatok 9. Szeged.
- BÁLINT, Sándor 1963: Az 1522. évi tizedlajstrom szegedi vezetéknevei (Szegeder Familiennamen im Zehntenregister von 1522). A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai 105. sz. Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1970: A szegedi népnyelv jövevényszavai (Die Lehnwörter der Szegeder Volkssprache). Magyar Nyelvőr 94: 345—347.
- BÁLINT, Sándor 1972: Szegedi példabeszédek és jeles mondások (Szegeder Parabeln und Sprüche). A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai 127. sz. Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1980: A szögedi nemzet (Die Nation von Szeged). III. Szeged.
- IMRE, Samu 1971: A mai magyar nyelvjáráások rendszere (Das System der heutigen ungarischen Dialekte). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SZABÓ, József 1981: Bálint Sándor mint nyelvtudós és pedagógus (Sándor Bálint als Sprachforscher und Pädagoge). Magyar Nyelv LXXVII: 120—122.
- VÉGH, József 1972: A magyarországi néprajz és nyelvtudomány (Die Volkskunde und die Sprachwissenschaft in Ungarn). Általános Nyelvészeti Tanulmányok VIII: 229—248.

LIGNUM CRUCIS — ARBOR VITAE.
DIE IKONOGRAPHIE DES PIETÀ-ALTARS IN DER KIRCHE MARIA SCHNEE VON SZEGED

Zoltán SZILÁRDFY

H-1074 Budapest, Barcsay u. 16. I/6, Ungarn

Die christliche Soterologie nennt den Heiland der Menschheit, Jesus Christus, nach Apostel Paulus den neuen Adam. Die Parallele zwischen Christus und Adam wurde am Ende des 2. Jahrhunderts mit der Erlösungsbeziehung zwischen Eva und Maria von dem Apologeten hl. Irenäus erweitert. Die Idee selbst wurde aus dem seit dem frühen Mittelalter wohlbekannten Werk des hl. Ambrosius weit verbreitet: "Eva hat uns die Beständigkeit genommen, Maria hat uns die Ewigkeit vergesschafft; Eva hat uns durch die Frucht des Baumes ins Verderben gebracht, Maria hat auch im Geschenk des Baumes die Sündenvergebung uns gebracht, d.h. wie die Frucht auf dem Baum des Paradieses hing, so hing auch Christus am Kreuze."¹

Eine ikonographische Zusammenfassung unseres Themas wurde in einem ausgezeichneten Werk publiziert,² doch scheint es gar nicht überflüssig zu sein, einen ungarischen Barockaltar zu erklären, weil eine solche visuelle Darstellung der Soteriologie in dieser Epoche bereits sehr selten ist.

In der Wallfahrtskirche der franziskaner Maria Schnee in der Unterstadt von Szeged wurde schon im Jahre 1739 ein Altar zu Ehren der Schmerzhafte Mutter aufgestellt. Er wurde im Jahre 1776 durch den aus dem Rheinland eingewanderten, später in Szeged lebenden Bildhauer, Josef Aisenhut erneuert (Abb. 1). Es ist wahrscheinlich, dass sich das archaisierende, auf lokale Entstehung hinweisende, volkstümliche, metallisch glänzende Vesperbild aus Holz, welches aus Anlass der in den Jahren 1738–39 wütenden Pestepidemie auf den Altar gestellt wurde, ins 15.–16. Jahrhundert datieren lässt; es gehörte zur Einrichtung der spätmittelalterlichen Kirche. Eben ihr Alter und ihre Kostbarkeit veranlassten den unbekanntem Stifter dazu, die Pietà in ein Rokoko-Gehäuse zu stellen und dazu einen tiefsinnigen, ideologisch, in seiner Bedeutung selbständigen Altar zu entwerfen. In der Achse des Altars steht der Baum der Erkenntnis, an seinem Stamm klettert die



Abb. 1. Der Pietà-Altar (1739) in der Franziskaner-Kirche von Szeged.
Foto: Miklós LANTOS, 1994

Schlange. Im architektonischen Giebel des Altars, wie unter einem Baldachin, wächst das strahlende Kreuz der Erlösung aus dem Baum des Paradieses heraus, umgeben von goldenen Strahlen. Dieser bildliche Zusammenhang war in den in Kirchen ertönenden liturgischen Texten fast immer enthalten. Ich denke hier in erster Linie an die Praefatio des Heiligen Kreuzes im Missale Romanum, die im Laufe des Jahres vielfach erklang. "Qui salutem humani generis in ligno Crucis constituisti: ut, unde mors oriebatur, inde vita resurgeret: et, qui in ligno vincebat, in ligno quoque vinceretur: per Christum Dominum nostrum." Weiterhin wird dieser wunderschöne literarische Zusammenhang durch den poetischen Text des Praeconium Paschale in dem bei dem Licht der Osterkerze gesungenen Exultet noch gesteigert: "O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!" Diese theologisch schwerwiegenden Gedanken sind schon während des Mittelalters in die Volksdevotio eingegangen, als die gläubige Gemeinde die Hymne des Venantius Fortunatus über das Heilige Kreuz (Pange lingua, Vexilla Regis) in der Volkssprache sang.³

Bekannt ist eine Eigentümlichkeit der franziskanischen Pastoration, dass nämlich die sogenannten Exempla in den fast visuellen, empfindsamen Predigten eine wichtige Rolle gespielt haben, damit die Hörer sie sich leichter merken können. Auch die Legende, dass das Kreuz Jesu aus dem Baum gezimmert wurde, der aus einem Ast wuchs, den Adam von dem Baum des guten und bösen Wissen abgebrochen hatte, zählt dazu. Im Giebel des Altars hält ein jugendlicher Engel das sogenannte Christusbildnis des Königs Abgar, dessen Kult in der katholischen Kirche — im Gegensatz zum populären Veronika-Tuch — im 18. Jahrhundert nur selten vorkommt.

Nach den einstigen päpstlichen Ablassprivilegien musste man bestimmte wirksame Gebete über das Leiden Christi und das Herzeleid Mariae vor den gemalten oder geschnitzten Bildern der Pietà sprechen. Die alte ungarische Devotionale-literatur erwähnt und empfiehlt das mehrmals, wie auch der von Szeged aus inspirierte Codex Posoniensis (1520). Der Altar galt in der berühmten Wallfahrtskirche neben dem Hochaltar als Gnadenaltar. Das wird auch dadurch bewiesen, dass der Altar einst mit Votivgaben bedeckt war. Die kalte Rationalität der Aufklärung hat diese Zeichen aus Gold und Silber so weit aufgelöst, dass wir keine davon mehr haben. Auf den beiden Seiten zeigen knieende Engel auf die zentrale Komposition, neben ihren Knien sind auf Karfreitag hinweisende Inschriften in weiss-goldenen Cartouchen zu lesen: "SÜNDHAFTE SEELE SEI ERGRIFFEN VOM LEIDEN CHRISTI" — STAUNE ÜBER DIE BITTEREN SCHMERZENDEN DER GOTTESMUTTER".⁴



Abb. 2. Der Baum des Paradieses auf dem Königstor
der serbisch-orthodoxen Kirche zu Szeged (Mitte des 18. Jh.)



Abb. 3. Der Lebensbaum in der ehem. Jesuiten-, heute Benediktinerkirche zu Győr (Raab). Foto: Richard WAGNER

Es ist in diesem Zusammenhang eine mit unserem Thema chronologisch übereinstimmende, gemalte, goldene Rokoko-Schnitzerei auf dem Königstor des Ikonostas in der serbisch-orthodoxen Kirche, genannt nach der Verlegung der Reliquiare des hl. Nikolaus in Szeged, bemerkenswert (Abb. 2). Der Abschluss der beiden Tore zeigt auch hier den Baum des Paradieses mit der an seinem Stamm kletternden Schlange. Daraus entstand ein typisches Motiv in der Kunst des Joan Popovic. Er hat mit dem strahlenden, lotharingischen Kreuz die sehr dekorative, die Freudenbotschaft darstellende Tür im Jahre 1761 gekrönt, so weist die Tür auf das Mysterium der Erlösung hin.⁵

Zum Schluss soll hier eine gemalte, goldene Rokoko-Schnitzerei aus dem Besitz der einstigen Jesuiten- und heute Benediktinerkirche St. Ignatius in Győr, als Beispiel des Andachtsbildes stehen (Abb. 3). Die prächtige Komposition zeigt den ideologischen Zusammenklang des im Titel angedeuteten *Lignum crucis — arbor vitae*. Darauf zeigt sich den an den lebendigen Baum (Lebensbaum) genagelte Christus als neuer Adam, unter seinem Fuss ist die Schlange, bei dem Stamm des Kreuzes sind Adam und Eva in der Szene des Sündenfalls abgebildet, dafür musste der Heiland mit seinem Foltertod zahlen.⁶

Anmerkungen

¹S. Ambrosius: *Die institutione Virginum*. II. 2.

²GULDAN, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz-Köln, 1966.

³Missale Romanum, Ratisbonae, Pustet, 1960.

⁴BÁLINT, Sándor: *Szeged-Alsóváros. Templom és társadalom (Die Unterstadt von Szeged. Kirche und Gesellschaft)*. Budapest, 1983. 90.

⁵NAGY, Márta: *Orthodox ikonosztázok Magyarországon (Orthodoxe Ikonostase in Ungarn)*. Kandidátusi disszertáció. Debrecen, 1991. Kézirat 138.

⁶Barokk és rokokó (Barock und Rokoko). Iparművészeti Múzeum 1990. Budapest 1990. Kat. Nr. 1.23.

FERNWALLFAHRTEN UND WALLFAHRTSORTE IN UNGARN
IN DER ARPADENZEIT (11.—14. JAHRHUNDERT)

Gábor BARNA

Lehrstuhl für Volkskunde
József Attila Universität
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2, Ungarn

Die Fragestellung dieser Vorlesung steht schon im Titel: Welche ausländischen Wallfahrtsorte haben die Ungarn im genannten Zeitraum aufgesucht, und wann und wie entstanden die Gnadenorte und Wallfahrtsorte im Königreich Ungarn? Die geographischen und Zeitkoordinaten sind also folgende: Ungarn und Europa, das Mittelmeergebiet, und die Jahrhunderte nach der Jahrtausendwende.

Das ungarische Volk kam am Ende des 9. Jahrhunderts in das Karpatenbecken (das wird in der ungarischen Historiographie als Landnahme im Jahre 896 bezeichnet), in der Zeit, als die christliche Kirche und Religion bei den von uns westlich und südwestlich lebenden Völkern schon eine jahrhundertelange Vergangenheit und Tradition hatte.¹ Fünfzig Jahre lang nach der Landnahme führten die Ungarn Streifzüge in verschiedene Richtungen (nach Westen, Süden und Südosten), in Länder, in denen das Christentum schon seit langem bekannt war. Von diesen Streifzügen -- bis zu ihrem abrupten Ende in der Mitte des 10. Jahrhunderts nach den verlorenen Schlachten bei Merseburg und auf dem Lechfeld -- wurden neben den geraubten Schätzen vielleicht auch Erfahrungen über das christliche Leben und wahrscheinlich auch über die Wallfahrten mit heimgebracht.²

Zu dieser Zeit existierte nämlich schon die älteste Schicht der christlichen Gnadenorte (z.B. das Heilige Land, Rom, und es standen schon die Kirchen in Santiago de Compostela und auch hier im Rheinland, in Aachen), wohin -- ein Jahrhundert später -- auch schon die christlichen Ungarn pilgerten.

Zuerst möchte ich kurz über die Fernwallfahrten nach Palästina, Rom, Santiago de Compostela und Aachen sprechen, denn die Ungarn schlossen sich zunächst diesen Fernwallfahrten (*peregrinationes maiores*) an und haben erst später die einheimischen Wallfahrtsorte gegründet.

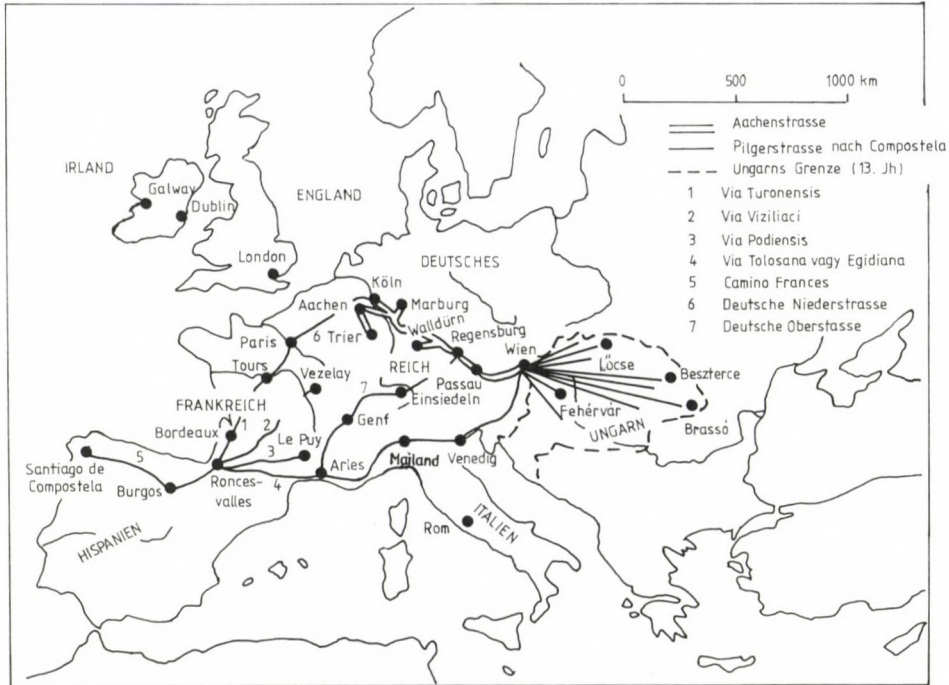
Fernwallfahrten

In der Zeit des hl. Stephan (von 997—1000 Fürst, von 1000 bis 1038 erster König der Ungarn), nach der Aufnahme des christlichen Glaubens, öffnete sich wieder die Möglichkeit, die Reise in das Heilige Land auf dem Landwege zu unternehmen. Die Christianisierung bedeutete eine Stabilisierung im Karpatenbecken, durch welches eine Strecke des Pilgerweges nach Palästina führte, die in der Zeit der Völkerwanderung gefährlich und deswegen ungenutzt geblieben war. Der erste Nachweis für die erneute Öffnung des Kontinentalweges findet sich gerade in einem deutschen Reisebuch,³ welches den ganzen Weg bis ins Heilige Land und dabei auch seine durch Ungarn führende Strecke beschreibt. Der Weg durch Ungarn dauerte 19 Tage, und von der Südgrenze des Landes lag Jerusalem noch drei Monate entfernt. Das Itinerarium zählt die ungarischen Stationen des Weges auf. Wahrscheinlich haben sich auch die ungarischen Pilger an diesen Stationen auf den Pilgerweg gemacht und sich einer Pilgergruppe angeschlossen.

Die lange, kostspielige und gefährliche Pilgerreise wollte König Stephan der Heilige dadurch erleichtern, dass er für die Pilger in Konstantinopel, in Jerusalem und in Rom (wahrscheinlich in Italien ausser Rom auch in Ravenna) Hospize stiftete. Über die Stiftungen berichten die damaligen Quellen, die Legenden, die für seine Heiligsprechung zusammengefasst und aufgeschrieben wurden, und auch spätere Urkunden. Wo diese Hospize in Konstantinopel, Ravenna und Rom standen, weiss man genau. Aus den späteren Jahrhunderten kennt man teilweise auch die Namen der ungarischen Beichtväter.⁴

Besonders im Zeitalter der Kreuzzüge, die den Fahrten ins Heilige Land in ganz Europa einen besonderen Aufschwung gaben, pilgerten auch zahlreiche Ungarn nach Jerusalem. Ihre Namen sind teilweise bekannt. Sie waren vor allem Adelige und Priester. Für die Verteidigung des Hospiz in Jerusalem stiftete der ungarische König Géza II. im Jahre 1161 einen Ritterorden, dessen Sitz sich neben dem ungarischen Hospiz befand. Das Ordenszentrum in Ungarn befand sich in der Nähe von Esztergom (Gran), der Stadt, in der Stephan der Heilige geboren ist. Dieser Orden, der den Namen des ersten heiligen Ungarnkönigs trug, löste sich später in der Zeit der türkischen Eroberung und der Reformation langsam auf.⁵

Durch die Fahrten ins Heilige Land gelangten sehr viele Reliquien auch nach Ungarn. Sie spielten damals eine sehr grosse Rolle im religiösen Leben. Die meisten sind in der Periode der türkischen Herrschaft und der Reforma-



Karte 1. Pilgerwege der Ungarn nach Santiago de Compostela und Aachen im Mittelalter.
Nach BÁLINT, Sándor - BARNA, Gábor: Búcsújáró magyarok. Budapest, 1994. S. 36

tion, das heisst im 16.--17. Jahrhundert verloren gegangen. In diesen Jahrhunderten haben die Pilgerreisen aus Ungarn nach Palästina fast völlig aufgehört. Nur unter den Franziskanern, welche die heiligen Stätten in Palästina betreuten, waren immer ungarische Mönche zu finden. Die Pilgerreisen wurden erst seit dem 18. Jahrhundert in grösserem Masse wieder aufgenommen.⁶

Der bedeutendste Zielpunkt der peregrinationes maiores war und blieb im Laufe der Geschichte: Rom -- das Grab der Apostelfürsten, der Sitz des Papstes, die ewige Stadt. Das vom hl. Stephan gegründete Hospiz stand hier in der Nähe des Petersdomes. Das Pilgerheim wurde erst im Jahre 1776 wegen des Baus der heutigen Sakristei des Petersdomes abgerissen.⁷ Bereits nach der Gründung gab es hier ungarische Beichtväter, die die ungarischen Pilger betreut haben. Besonders in den Jubeljahren von 1300 pilgerten zahlreiche Ungarn nach Rom. Viele schrieben sich in die wohltätige Bruderschaft des Hl. Geistes (Santo Spirito) in Rom als Mitglied ein.⁸

Im Jahre 1423 liess König Sigismund von Ungarn, der später als römischer Kaiser in Rom gekrönt wurde, welches Ereignis auch auf dem Bronzetoer des Petersdomes dargestellt ist, das ungarische Pilgerheim erneuern. Im



Abb. 1. Wallfahrtsmedaille vom unbekanntem
 marianischen Gnadenort aus dem 14. Jh. Privatbesitz.
 Foto: B. KOCSIS

Laufe des 15. Jahrhunderts nahmen die Pauliner das Pilgerheim in ihre Obhut. Die Pauliner erhielten von Nikolaus V. im Jahre 1454 die Kirche Santo Stephano Rotondo. Das Pilgerheim, das Paulinerkloster, wurde aber ein Jahr später (1579) dem neugegründeten Collegium Hungaricum geschenkt, welches ein Jahr später mit dem Collegium Germanicum vereint wurde. So entstand das auch heute bestehende Collegium Germano-Hungaricum. Darum erhielten später die deutschen Jesuiten die Kirche Santo Stephano Rotondo, wo einige sehr schöne Denkmäler der Ungarn zu finden sind.⁹

Die Rompilger waren grösstenteils natürlich Geistliche, Bischöfe, Mönche und Adelige, weniger Bürger und Bauern. Im 14.--16. Jahrhundert findet man viele Sühnewallfahrer, die durch Gericht zu einer Romfahrt, einer Strafwallfahrt verurteilt wurden. Ausser Rom besuchten sie unterwegs mehrere italienische Wallfahrtsorte. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts war -- und ist heute noch -- Loreto bei Ancona besonders populär.¹⁰

Kurz erwähnt werden soll Santiago de Compostela in Spanien, dem Königreich Galizien. Seit dem 14.--15. Jahrhundert sind einige Ungarn bekannt, die das Grab des hl. Jakobs des Älteren besucht haben. Der hl. Jakob, der Patron der Pilger, ist sehr oft im Pilgerkleid, mit grossem Hut, mit Tasche und Stab dargestellt. Von seinem Gnadenort brachten die Pilger mit Sternen verzierte Pilgerstöcke mit. Diese Stöcke sind weniger bekannt als die Muscheln als Pilgerzeichen für eine Compostela-Fahrt (Compostela = campus stellae -- Wiese des Sterns).¹¹ Solche Stäbchen sind in westungarischen Kircheninventaren noch im 17. Jahrhundert erwähnt, als die Santiago-Fahrten ihr Ende nahmen. Der Grund dafür lag wieder in der türkischen Eroberung und in der Reformation, die die Wallfahrt als eine menschliche Erfindung völlig abgelehnt hat.

Der Wallfahrtsort, der im Leben der Ungarn im Mittelalter und in der frühen Neuzeit eine grosse Rolle spielte, war Aachen.¹² Die Geschichte der Stadt und ihre Bedeutung in der deutschen Geschichte kennen Sie viel besser als ich. Zur Aachener Pfalzkapelle -- die eine der ältesten Marienkirchen in Westeuropa ist --, zu den hier aufbewahrten Reliquien pilgerten viele Tausend Menschen in jedem siebenten Jahr, darunter viele aus Ungarn. (Siehe Karte 1.)

Hier, neben der Pfalzkapelle, gründete der ungarische König Ludwig der Grosse aus dem Hause Anjou eine ungarische Kapelle in der Mitte des 14. Jahrhunderts, stattete sie mit vielen Kostbarkeiten aus und richtete hier eine Seelsorgestelle für zwei ungarische Kapläne, Beichtväter ein. Seit dieser Zeit waren die alle sieben Jahre stattfindenden Wallfahrten, die



Abb. 2. Wallfahrtsmedaille
aus Loreto (17. Jh.).
Christliches Museum, Esztergom.
Foto: A. MUDRÁK

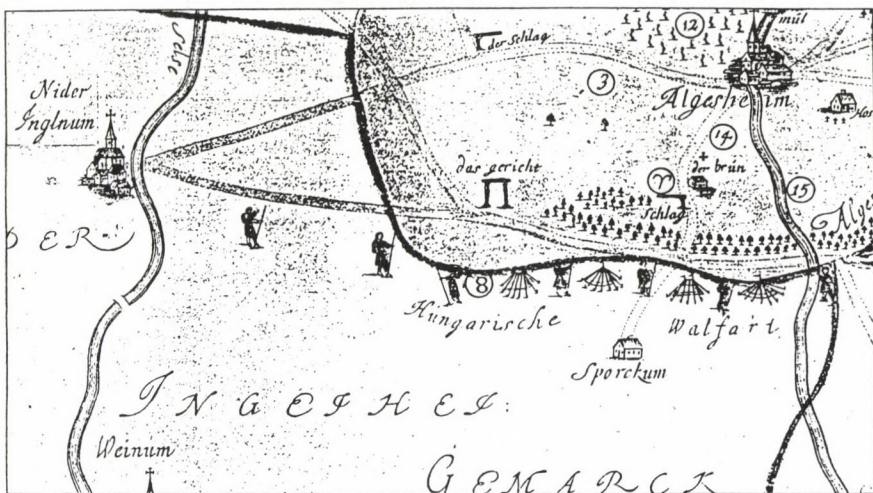


Abb. 3. "Hungarische Wallfahrt".

Aachener Ungarnpilger bei Algesheim auf einer Karte
(Ende 16. Jh, Kreisarchiv Würzburg).

In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsverein, 32. Bd. 1910. 277

Aachenfahrten, sehr populär. Tausende Ungarn, Bürger des Königreiches Ungarns -- oft als wiener, winer, wenden bekannt -- aber nicht nur die ungarischsprechende Bevölkerung -- zogen über Passau (wo die sl. Gisela, die Frau des hl. Stephans, begraben ist), Regensburg, Nürnberg, Mainz, Andernach, Bonn, Köln, Düren nach Aachen.

Aus der grosszügigen Stiftung Ludwigs des Grossen sind noch mehrere Gegenstände im Domschatz des Aachener Münsters bewahrt. Besonders wertvoll sind die Reliquien und Reliquienbehälter der heiligen ungarischen Könige Stephan, Emmerich und Ladislaus sowie die Marien-Ikonen. Die gotische Ungarnkapelle -- dem hl. Ladislaus geweiht -- wurde Mitte des 18. Jahrhunderts abgerissen und im Barockstil wiederaufgebaut.¹³ In dieser neuen Kapelle stehen die Statuen der heiligen Ungarnkönige nebeneinander. Die Erinnerung an die ehemaligen ungarischen Pilger bewahrt noch die Ungarstrasse in Aachen, jene Strasse, durch die die Ungarn aus Köln kommend in die Stadt einzogen.

Die Wurzeln der Beziehungen zwischen Aachen (Rheinland) und Ungarn reichen sogar bis in das 11. Jahrhundert zurück. Seit dieser Zeit kamen in mehreren Wellen viele Siedler aus dieser Gegend, aus dem Rhein-Maas-Gebiet, nach Ungarn -- Deutsche, Flamen und auch Wallonen. In jener Zeit dürften sie schon den Ruf der Aachener Marienwallfahrten in die neue Heimat mitge-

nommen haben, und wahrscheinlich waren sie und ihre Nachfahren die ersten Pilger aus Ungarn nach Aachen. Auch dürften sie den Ruf der Wallfahrt später in ganz Ungarn verbreitet haben. — Es kamen auch Kaufleute aus dieser Gegend nach Ungarn, die von den ungarischen Königen verschiedene Privilegien erhielten. — Und vielleicht noch wichtiger: Die königliche Pfalz Karls des Grossen wurden von König Stephan I. als Modell für den Ausbau seines königlichen Hofes betrachtet. So formierte diese bewusste Wahl König Stephans des HI. unser Aachenbild im Mittelalter -- neben den erwähnten mittelalterlichen Hospes (so werden die Immigranten in den Quellen genannt) —, und dieses Bild tradierte sich durch Jahrhunderte.¹⁴

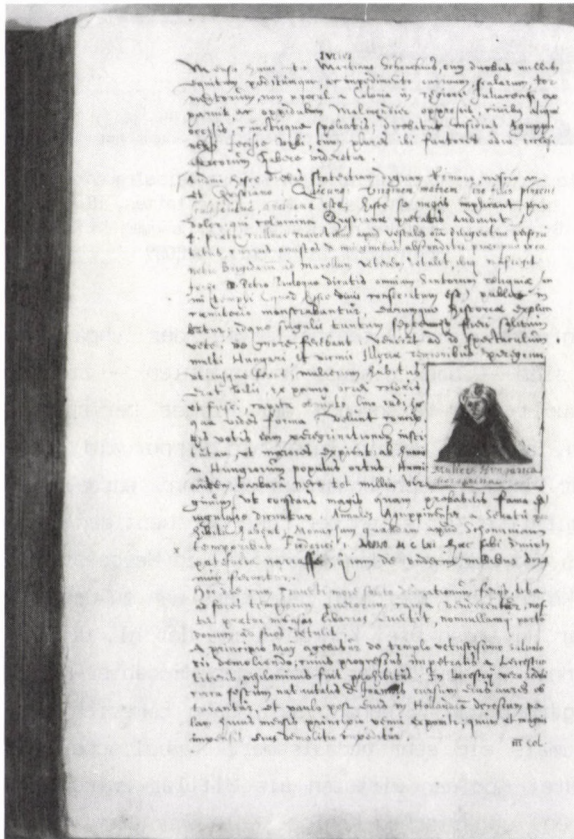


Abb. 4. "Mulier Hungarica peregrina" (ungarische Wallfahrerin) und die Beschreibung der Ungarischen Wallfahrt in Köln. Aus dem Notizbuch des Utrechters Arnoldus Buchelius (Universitätsbibliothek, Utrecht)



Abb. 5. Die berühmte Textilreliquie der Kölner Weissfrauenkirche (13. Jh.)
 stammt aus Ungarn. Detail eines Flugblattes, 18. Jh.
 Graphische Sammlung des Historischen Museums in Köln.
 Rheinisches Bildarchiv: 128089

Die Aachenfahrt, die Aufenthaltsorte der ungarischen Pilger auf deutschem Boden sind — dank einiger Monographien — ziemlich gut bekannt. Über die Unterkunft und Versorgung der Pilger berichten besonders gute Quellen aus Köln, aus dem Hospiz Ipperwald (Ypperwald), welches wegen der grossen Zahl der Ungarn auch Ungarhaus genannt wurde. Dieses Pilgerheim stand in der Stadtmitte Kölns, an der Ecke der heutigen Komödienstrasse und des Kattenbug. Es ist auch auf dem Stadtplan von Mercator erkennbar.¹⁵

Die Stadt Köln stand überhaupt besonders nah zu den Ungarn, denn neben den Reliquien der Heiligen Drei Könige¹⁶ und der hl. Ursula und ihrer elftausend Gefährtinnen wurden in der ehemaligen Maccabäer-Kirche die Reliquien der drei hl. Ungarnkönige (Stephan, sein Sohn Emmerich und Ladislaus) bewahrt. Es war damals ein sehr bedeutsamer, symbolischer Akt — denn neben den biblischen Drei Königen wirteten als Mittler zwischen Himmel und Erde auch die irdischen, ungarischen Könige. Köln war auch wegen der hl. Ursula bei den Ungarn beliebt. Denn im Denken des Mittelalters wurde das Martyrium für sehr wertvoll gehalten, welche die hl. Ursula und ihre Gefährtinnen aus den Händen der Hunnen erlitten hatten — und die Hunnen waren im spätmittelalterlichen ungarischen Bewusstsein der Geschichtsschreiber, Vorfahren und

Verwandte der Ungarn. — Es gibt noch eine Beziehung der Ungarn zu Köln. In der Marien-Magdalenen-Kirche zu Köln haben die Nonnen das Hemd des Jesuleins bewahrt, welches aus Ungarn zu ihnen gelangte.

Im Rheinland dürfte die Stadt Andernach ein Treffpunkt der Pilger gewesen sein. In der dortigen Pfarrkirche befindet sich ein mittelalterliches Kreuz, welches Ungar(n)kreuz genannt wird. Der Tradition nach haben es die letzten ungarischen Pilger am Ende des 18. Jahrhunderts — als Maria Theresia die Fernwallfahrten verboten hatte — in der Pfarrkirche hinterlassen.

Schriftliche Quellen berichten auch darüber, dass von Aachen weiterziehend oder unterwegs die ungarischen Pilger mehrere Gnadenorte besuchten: z.B. das Grab der hl. Elisabeth (die eine ungarische Königstochter war), die Reliquien des Apostels Matthäus in Trier, die Gebeine der hl. Anna in Düren, die Reliquien des hl. Lambert in Lüttich (Liège), die Heiligtümer des hl. Servatius und den Schwarzen Christus in Maastricht oder das Grab des hl. Martin in Tours.¹⁷

Ganz kurz möchte ich noch Mariazell (Österreich) und Czenstochau (Polen) erwähnen. Die historischen Beziehungen beider Orten zu Ungarn gehen zurück in das 14. Jahrhundert und hängen mit der Stiftung Königs Ludwig des Grossen zusammen.¹⁸



Abb. 6. Das Ungarkreuz in der Pfarrkirche (14. Jh.), Andernach. Foto: G. BARNA

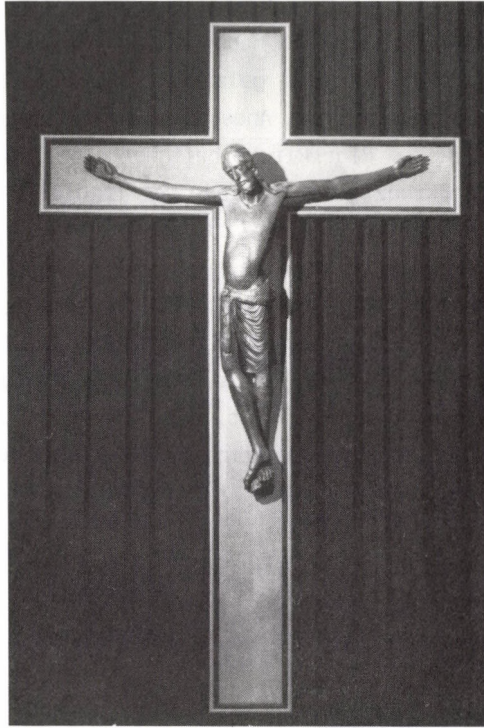


Abb. 7. Der sog. Schwarze Christus in der
St. Martins-Kirche,
Wyck-Maastricht (15. Jh.)

Mariazell¹⁹ ist schon von Anfang an ein gemeinsamer Wallfahrtsort der Österreicher, Slawen und Ungarn. Nach einer siegreichen Schlacht gegen die Türken erbaute König Ludwig der Grosse im Jahre 1375 aufgrund eines Gelübdes eine grössere, gotische Kirche zu Ehren der Gottesmutter. Trotz des späteren Umbaus, stehen der Turm und teilweise auch die Steinzelle der Gottesmutter, noch heute. Der König schenkte der Kirche eine Marien-Ikone, die als Schatzkammerbild bekannt ist und als zweites Gnadenbild gilt. In der Mariazeller Schatzkammer befinden sich zahlreiche Votivgaben der Ungarn, vor allem aus dem 17.--20. Jahrhundert. Diese zeigen, dass Mariazell im Laufe der Jahrhunderte sozusagen ein ungarisches Nationalheiligtum wurde. Die wundertätige Marienstatue bekam das Epitheton ornans: Magna Domina Hungarorum. Der magyarische Charakter der Kirche wurde infolge des späteren barocken Umbaus noch stärker. Ungarische Magnaten liessen vier Kapellen errichten, drei direkt zu Ehren ungarischer Heiliger.

Der Gnadenort Czenstochau in Südpolen wurde wieder von ungarischen Paulinermonchen während der Regierung König Ludwigs des Grossen Gestiftet. Den neuen Kloster schenkte der König eine Marien-Ikone (geschmückt mit den Anjou-Lilien), ein italienisches Gemälde, das im Laufe der Jahrhunderte zum Nationalheiligtum der Polen wurde. Czenstochau wurde von den nördlichen Siedlungen Ungarns aufgesucht.



Abb. 8. Das Schatzkammerbild in Mariaszczka (14. Jh.),
eine Spende des Ungarnkönigs Ludwig des Grossen.
Repr. T. GYERKÓ



Abb. 9. Beichtzettel aus dem Jahre 1690, Mariazell.
 Repr. Miklós LANTOS

Nahwallfahrten, Gnadenorte in Ungarn

Nach einer mittelalterlichen Überlieferung wurde über dem Gram unseres landnehmenden Fürsten Arpad eine Marienkirche erbaut, welche schon im 11. Jahrhundert zum Ziel von Pilgerreisen wurde. Leider kann diese Tradition nicht bestätigt werden. Erst im 14.–15. Jahrhundert werden Pilgerzüge zu dieser Kirche erwähnt. Später aber, bei der türkischen Eroberung, wurde diese Kirche völlig zerstört. Archäologische Ausgrabungen haben diese Frage noch nicht geklärt.

Viel mehr weiss man über die Gräber und Reliquien der bereits erwähnten ungarischen Nationalheiligen.²⁰ In der Zeit des ausgehenden Mittelalters war der Reliquienkult sehr stark. Neben nationalen, dynastischen und ideologischen Erwägungen spielte dieser Kult auch dadurch eine grosse Rolle, dass die Gräber der ungarischen Heiligen so schnell Gnadenorte wurden.

Der Grab des hl. Stephan — heiliggesprochen wurde er im Jahre 1083 — war das sakrale Zentrum des Königreiches in der Stadt Székesfehérvár (Stuhlweissenburg). Ich habe schon darauf hingewiesen, dass der erste Ungarnkönig

seine Pfalz nach dem Modell von Aachen eingerichtet hatte. Hier wurden viele Könige gekrönt und viele hier begraben, ebenso wie in Aachen. Mehrere Kirchen, wo seine Reliquien aufbewahrt wurden, bekamen Ablassprivilegien von Päpsten für den Tag seines Todes (20. August). Besonders verehrt wurde die Rechte Hand des hl. Stephan, die vor den Türken nach Ragusa (heute Dubrovnik) gerettet und erst 1770 den Ungarn zurückgegeben wurde.

Die Situation, dass der Pilgerweg von Westen in das Heilige Land im Donaubecken durch Ungarn und durch Stuhlweissenburg führte, förderte wieder den westeuropäischen Kult der ungarischen Nationalheiligen.²¹ Ihren Ruf haben auch die Kreuzzüge, die durch die Stadt und das Land zogen, nach Westen mitgebracht.



Abb. 10. Das wundertätige Wasserschlagen
 des Königs Hl. Ladislaus.
 Kupferstich aus dem Buch Stephanus Tarnóczi:
 Rex admirabilis. 1681. S. 449



Abb. 11. Das mittelalterliche
Gnadenbild in Znióváralja.
Kupferstich von Dorneck, 1836.
Repr. G. BARNA



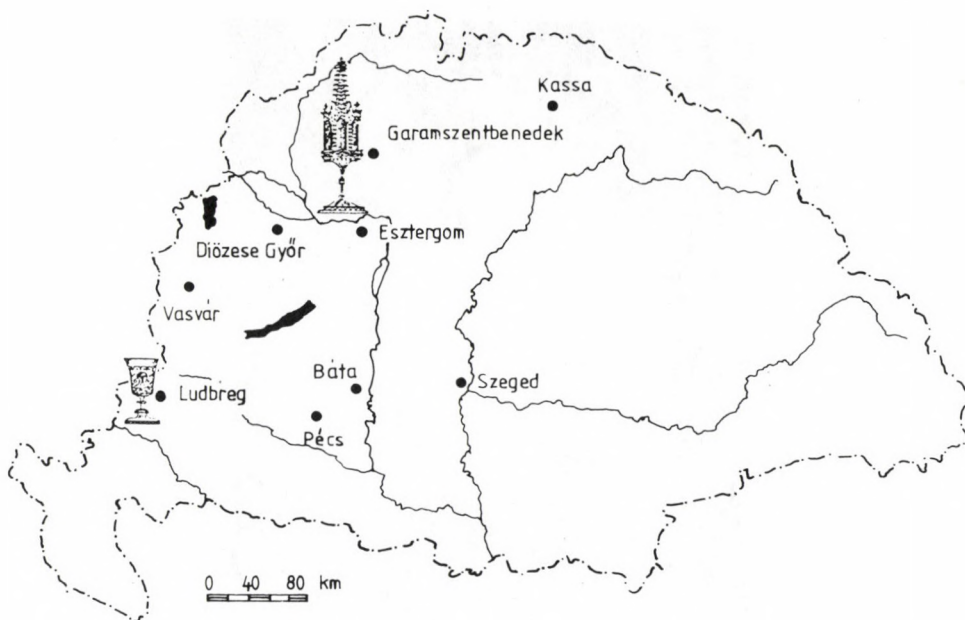
Abb. 12. Wallfahrtsmedaille
aus dem 18. Jh.
Sasvár (Schossberg).
Christliches Museum, Esztergom.
Foto: A. MUDRÁK



Abb. 13. Die gotische Gnadenstatue der Maria
in der Sonne in Csíksomlyó (um 1520).
Foto: G. BARNA

Zu derselben Zeit, zusammen mit Stephan und seinem Sohn Emmerich, wurden zwei Eremiten und Gerhard, der Bischof von Csanád, heiliggesprochen. In den späteren Jahrhunderten war besonders das Grab von Gerhard in der Stadt Csanád sehr berühmt. Es wurde erst in der Türkenzeit vernichtet. Die Gebeine des heiligen Bischofs gelangten nach Venedig, auf die Insel San Giorgio, wo er ausgebildet wurde. Der Ruf des Gnadenortes Csanád war so bedeutsam im Mittelalter, dass Wilhelm GUMMPENBERG ihn in seinem Marianischen Atlas (Atlas Marianus) im 17. Jahrhundert noch erwähnt, obwohl sich zu dieser Zeit Csanád und das Heiligtum des hl. Gerhard schon seit 100 Jahren unter türkischer Eroberung befand und völlig zerstört war.²²

Unter den ungarischen Nationalheiligen wurde König Ladislaus der grösste Kult zuteil. Neben der kirchlichen Heiligenverehrung war und ist er,



Karte 2. Gnadenorte des Heiligen Blutes in Ungarn (14.–16. Jh.).
 Nach BÁLINT, Sándor - BARNA, Gábor: Búcsújáró magyarok. Budapest, 1994. S. 67

der Ritterkönig, auch eine beliebte Figur der ungarischen historischen Sagen. Die wunderbaren Ereignisse und Taten seines Lebens wurden auch auf Fresken verewigt. Sein Grab in Nagyvárad (Grosswardein, heute Oradea in Rumänien) wurde ein zweites, sakrales Zentrum des ungarischen Spätmittelalters. Sein Schädel-Reliquiar — ein wertvolles und merkwürdiges Denkmal der mittelalterlichen ungarischen Goldschmiedekunst — wird heute im Dom zu Győr (Raab) aufbewahrt.

Es gibt viele Heiligbrunnen, heilige Quellen in Ungarn, die nach der Legende durch die Tat des hl. Ladislaus entstanden sind. Manche von ihnen wurden später Wallfahrtsorte, wo der Kult des hl. Ladislaus mit der Marienverehrung und mit einem Brunnenkult zusammenhängt.

Die ältesten Marienwallfahrtsorte gehen in Ungarn noch ins 12.–13. Jahrhundert zurück. Aber den Beginn der Wallfahrten durch schriftliche Quellen zu bestätigen, ist sehr schwer. Meistens werden diese Wallfahrtsorte erst später erwähnt, aber dabei wird die grosse Vergangenheit des Wallfahrtsortes nachdrücklich unterstrichen. Den Ursprung der Marienbilder und -statuen kann man nur annähernd feststellen. Es gibt einige aus dem 13. Jahrhundert (Máriavölgy — Mariatal, Marianka, Máriagyüd, Znióváralja, Tur, Podhradíc), die Statue in Dénesd (Schildern) aus dem 14. Jahrhundert, aus

dem 15. Jahrhundert stammen einige Pietà-Darstellungen (Sasvár — Schosserbert, Šaštin, Nyitra — Neutra, Nitra), vom Anfang des 16. Jahrhunderts stammen einige gotische Marienstatuen (z.B. in Csíksomlyó /Siebenbürgen/, Óhegy — Stare Hory, usw.), die den ikonographischen Typ Maria in der Sonne darstellen.²⁴

Es gab spätmittelalterliche Heiligenblut-Reliquien und Wallfahrtsorte auch in Ungarn, aber sie wurden in der türkischen und Reformationszeit teilweise zerstört, sind verschwunden oder verloren gegangen.

Diese Periode des 16.--17. Jahrhunderts konnten nur einige Wallfahrtsstätten überleben und den Kult in der Tridentinischen Zeit wiederbeleben und erneuern. So geschah es z.B. in Südungarn, wo in dem Dorf Andocs der Kult



Abb. 14. Die gotische Gnadenstatue der Hl. Maria mit den Märtyrerinnen Katharina und Dorothea in Andocs (um 1500). Foto: József KERÉKES

und die Verehrung einer gotischen Madonna am Ende des 17. Jahrhunderts erneuert wurde.²⁵ Bei diesem Prozess waren die Franziskaner mehr aktiv, die den Wallfahrtsort betreuten. Es soll erwähnt werden, dass die meisten Wallfahrtsorte in der Obhut der Franziskaner waren.

Das 17. Jahrhundert bzw. das Ende des 17. Jahrhunderts, aber noch stärker das 18. Jahrhundert — in Ungarn war das die Periode des Barocks — brachte einen grossen Aufschwung im Wallfahrtswesen mit sich, parallel mit der spätfeudalen Verwaltung nach der Befreiung von der türkischen Eroberung und der Reorganisierung der katholischen Kirche und der Gegenreformation. Es war die Epoche der Marienverehrung, der Marienwallfahrten. Das ungarische Wallfahrtswesen hat seinem marianischen Charakter bis in unseren Tage bewahrt,²⁶ wurde aber am Ende des 18. Jahrhunderts durch die Kirchenpolitik des aufgeklärten Absolutismus stark zurückgedrängt.

Anmerkungen

¹Bei der Christianisierung des ungarischen Volkes spielten die Deutschen, aber vor allem die Slawen eine wichtige Rolle. Infolgedessen findet man im Wortschatz der ungarischen Sprache in den Bereichen Kirche und Religion neben der lateinischen Sprache eine Reihe von Ausdrücken slawischer Herkunft. S. GYÖRFFY 1977: 67—81, SZÁNTÓ 1983: 307.

²S. noch GYÖRFFY 1977: 40—53, SZÜCS 1984: 387.

³Die Itinerarien waren damals nicht nur Reisebücher, sondern auch Wegweiser und manchmal Landesbeschreibungen. GYÖRFFY 1977: 300—302, HOLL 1986.

⁴MÁRKI 1881: 149, ZADRAVECZ 1934: 34, GOECKLER 1936: 13.

⁵GYÖRFFY 1977: 303. Es gibt heute nur einen von Ungarn gegründeten Priesterorden: den Orden der Pauliner, dessen Mutterhaus heute in Polen, Czenstochau ist. Seine mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Zentren befanden sich noch in Ungarn: Budaszentlőrinc, Máriavölgy.

⁶PÁSZTOR 1940: 114—115, PÉCSVÁRADI 1983, HOLL 1986. Die Itinerarien — Reisebücher der beiden Zeitperioden sind sehr wichtige Quellen auch oder besonders für das Wallfahrtswesen.

⁷An der Wand der Sakristei erinnert heute eine Gedenktafel an das ehemalige ungarische Pilgerheim. PÁSZTOR 1940: 118—124.

⁸S. Liber Confraternitatis Sancti Spiritus de Urbe. A római Szentlélek-társulat anyakönyve. 1446—1523. Budapest, 1889. Monumenta Vaticana Historiam Regni Hungariae Illustrantia. Series prima, tomus quintus. S.: BARNA 1993.

⁹GERŐ 1940, BARNA 1993.

¹⁰BÁLINT 1943: 28—35.

¹¹BÁLINT 1975.

¹²THOEMMES 1937, BÁLINT - BARNA 1994: 37—40.

¹³TÖMÖRY 1931.

¹⁴DEÉR 1977.

¹⁵THOEMMES 1937: 76—80, BÁLINT - BARNA 1994: 37—40.

¹⁶HOFFMANN 1975.

¹⁷Der hl. Martin ist Mitpatron von Ungarn, weil er in Savaria — heute Szombathely/Steinamanger — auf dem Gebiet des heutigen Ungarn, in der ehemaligen römischen Provinz Pannonien geboren wurde.

¹⁸BÁLINT 1943: 36–42, BÁLINT - BARNA 1994: 47.

¹⁹PÁSZTOR 1940: 117, 130, SZAMOSI 1987, BÁLINT - BARNA 1994: 45–47.

²⁰S. TARCZAI 1930, BÁLINT - BARNA 1994: 53–63.

²¹Über die deutschen Beziehungen schrieb Georg SCHREIBER einen ausführlichen Artikel. SCHREIBER 1938. s. noch BÁLINT 1977: 196–224.

²²GUMPPENBERG 1673.

²³BÁLINT - BARNA 1994: 56–62.

²⁴BÁLINT - BARNA 1994: 63–83.

²⁵BÁLINT - BARNA 1994: 106–107.

²⁶BÁLINT - BARNA 1994: 95–97.

Literatur

BÁLINT, Sándor 1943: Lorettó és hazánk (Loreto und Ungarn). In: *Sacra Hungaria. Tanulmányok a magyar vallásos népelet köréből*. Kassa, 28–35.

BÁLINT, Sándor 1943: A Czensztochovai Szűzanya tisztelete hazánkban (Die Verehrung der Czenstochau-Madonna in Ungarn). In: *Sacra Hungaria. Tanulmányok a magyar vallásos népelet köréből*. Kassa, 36–42.

BÁLINT, Sándor 1975: Compostela és hazánk. Jakab apostol tisztelete a régi Magyarországon (Compostela und Ungarn. Die Verehrung des Apostels Jacobus Maior in Ungarn). In: SZENNAY, András (Hg.): *Régi és új a liturgia világából*. Budapest, 200–212.

BÁLINT, Sándor 1977: *Ünnepi kalendárium II. (Festkalender II)*. Budapest, 196–224.

BÁLINT, Sándor - BARNA, Gábor 1994: *Búcsújáró magyarok (Ungarische Wallfahrer)*. Budapest.

BARNA, Gábor 1993: *Magyar zarándokok Európában. A római szentévi búcsúk és Magyarország (Ungarische Pilger in Europa. Die römischen Heiligen Jahre und Ungarn)*. In: BÉKÉSI, Imre - JANKOVICS, József - KÓSA, László - NYERGES, Judit (Hrg.): *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon. II. (Alte und neue Peregrination. Ungarn im Ausland, Ausländer in Ungarn)*. Budapest–Szeged, 667–679.

DEÉR, Josef 1977: Aachen und die Herrschersitze der Arpaden. In: CLAUSEN, Peter (Hg.): *Byzanz und das abendländische Herrschertum. Ausgewählte Aufsätze von Josef DEÉR. Vorträge und Forschungen XXI*. Sigmaringen, 372–516.

GERŐ, László jr. 1940: A római Santo Stefano Rotondo a magyarok nemzeti temploma (Die Santo Stefano Rotondo in Rom, die nationale Kirche der Ungarn). Budapest.

GOECKLER, Imre 1936: *Szent István király a magyar irodalomban (König Stephan der Heilige in der ungarischen Literatur)*. Pécs.

GUMPPENBERG, Guiliemus 1673: *Marianischer Atlas. Zwölfhundert wunderthätige Mariabilder. Aus dem Lateinischen durch Max. Artenberg I–II*. München.

GYÖRFFY, György 1977: *István király és műve (König Stephan /der Heilige/ und sein Werk)*. Budapest.

HOLL, Béla 1986: A középkori magyar Jeruzsálem-járás és Pécsváradi Gábor utazásának néhány tanulsága (Die ungarische Jerusalem-Fahrt im Mittelalter und einige Lehren der Pilgerreise von Gábor Pécsváradi). In: FÜGEDI, Erik (Hg.): *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Budapest, 269–294.

- HOFFMANN, Hans 1975: Die heiligen Drei Könige. Bonn.
- MÁRKI, Sándor 1881: Magyarok a Szentföldön (Ungarn im Heiligen Land). Földrajzi Közlemények IX. 149—152.
- PÁSZTOR, Lajos 1940: A magyarság vallásos élete a Jagellók korában (Das religiöse Leben der Ungarn im Jagellonen-Zeitalter). Budapest.
- PÉCSVÁRADI, Gábor 1983: Jeruzsálemi utazás (Die Jerusalem-Reise). Übersetzt, die einleitende Studie und die Anmerkungen von Béla HOLL. Budapest.
- SCHREIBER, Georg 1938: Stephan I. in der deutschen Sakralkultur. Ostmitteleuropäische Bibliothek 15. Hrsg. von E. LUKINICH, Budapest.
- SZAMOSI, József 1987: Magyar zarándoklatok Máriacellbe (Ungarische Pilgerreisen nach Mariazell). Katolikus Szemle, 318—338.
- SZÁNTÓ, Konrád 1983: A katolikus egyház története I. (Die Geschichte der katholischen Kirche I). Budapest.
- SZÚCS, Jenő 1984: Lovagság, kereszténység, irodalom. A magyar irodalom története I. kötetéről (Rittertum, Christentum, Literatur. Über den ersten Band der ungarischen Literaturgeschichte). In: Nemzet és történelem. Tanulmányok. Budapest, 381—411.
- TARCAZAY, György 1930: Árpád-ház szentjei (Die Heiligen des Arpaden-Hauses). Budapest.
- THOEMMES, Elisabeth 1937: Die Wallfahrt der Ungarn an den Rhein. Aachen.
- TÖMÖRY, Edith 1931: Az aacheni magyar kápolna története (Die Geschichte der Ungarnkapelle in Aachen). Budapest.
- ZADRAVECZ, István 1931: Szentföld (Das Heilige Land). Budapest.

ÜBERLIEFERUNGEN UND INTERETHNISCHE ZÜGE DER VOLKSRELIGIOSITÄT IN DER DIÖZESE PÉCS (FÜNFKIRCHEN)

Maria LANTOS

Janus Pannonius Museum
H-7621 Pécs, Papnövelde u. 5., Ungarn

Die Überlieferungen und Veränderungen der Volksfrömmigkeit haben in der Diözese Pécs (Fünfkirchen) eigenartige ethnische und örtliche Faktoren gestaltet.

Sándor BÁLINT, ausgezeichneter Kenner der sakralen Kulturgeschichte und des Volkslebens, hat in vielen seiner Studien auf "die landschaftorganisierende Rolle der Kulte" hingewiesen, die vom Zusammenleben unterschiedlicher Volksgruppen herrühren.¹

Während die auf dem Gebiet der Diözese Pécs lebenden Nationalitäten mancherorts die lokalen Kulte bewahrt haben, haben sie diese zugleich in gewisser Hinsicht integriert. So haben sie die Regionen der Sakrallandschaft geformt.

In der folgenden skizzenhaften Summierung unserer Forschungen in dieser Region stellen wir die bis zu den 50er--60er Jahren dieses Jahrhunderts bewahrten und sich verändernden Traditionen dar. Im Zusammenhang damit berichten wir vor allem über die Frage der Maria-Devotion und des Schutzpatronenkultes, zuletzt über die gemeinschaftstiftende Rolle religiöser Gesellschaften.

Kurz über die Geschichte der Diözese Pécs:

Die Pécs-er Diözese wurde von St. Stephanus gegründet. Ihr Gebiet war viel grösser, ihre Grenzen lagen jenseits der Drau, an der Save. Diese Gebiete wurden später der Diözesen Zagreb und Djakovar angeschlossen. Die letztere bekam infolge des Friedensvertrages von Trianon Slawonien und das Baranya-Dreieck.

Infolge seiner geographischen Lage bestand die Population der Diözese seit dem frühen Mittelalter aus mehreren ethnischen Gruppen. Hier lebten mit den magyarschen Urbewohnern Kroaten und Deutsche, Protestanten und Katho-

liken gemeinsam. Die Kroaten (Bosnier und Schokazen) kamen in der Zeit der Türkenherrschaft vom Balkan. Sie wurden an der Drau und im Pécs--Mohács-Gebiet sesshaft.

In der Pécs-er Diözese gründeten schon vor der Türkenherrschaft sämtliche Orden Kloster: Benediktiner, Johanniter, Augustiner, Pauliner, Dominikaner, Franziskaner, Karmeliten.² Ihre Ordenshäuser und Kirchen wurden während der türkischen Eroberung vernichtet. In dieser Zeit sorgten Lizentiaten, wandernde bosnische Franziskaner und später Jesuiten für die geistliche Betreuung der Gläubigen.

Mancherorts ist die selbsttätige Ausübung der Religion der Bevölkerung erhalten geblieben, damit quasi eine Brücke schlagend zwischen dem mittelalterlichen religiösen Volksleben und der seit dem 18. Jh. sich wieder neubelebenden Volksfrömmigkeit. Die Wiederherstellung der Organisation der Diözese Pécs nach der Türkenzeit ist mit dem Namen Mátyás Ignác Radanay (1687--1703) verbunden.³ Mit der Normalisierung der politischen Lage konnte aber erst der Bischof Ferenc Nesselrode (1703--1732) die Erneuerung der Diözese tatsächlich betreiben. Während seiner aus diesem Anlass gemachten Kirchenvisitationen hat er 1721 die Komitate Tolna und Baranya, 1729 die Pfarreien in Baranya geprüft. Die von ihm eingeleiteten Wiederaufbauarbeiten der Kirchen wurden während der Amtszeit der Bischöfe György Klímó (1751--1777) bzw. Pál László Esterházy (1781--1799) beschleunigt.

In der sich entvölkernden Diözese trat schon vorher nach der Mitte der 1500er Jahre die kalvinistische Linie der protestantischen Reformation in den Vordergrund. Die übriggebliebenen sporadisch bewohnten Gebiete wurden kalvinistisch. Um die Wende des 17. und des 18. Jahrhunderts begannen die Ansiedlungen, um die Bewohner zu ersetzen, auf die Initiative der kirchlichen Possessionäre (Bischof, Kapitel, Abtei) und der privaten Gutsherren. Sie brachten hauptsächlich deutschsprachige, katholische Bewohner aus Fulda, Bayern, Elsass, Hessen, Pfalz, Baden-Württemberg und Österreich ins Land.

Es ist beachtenswert, dass die katholischen Gutsherren ganz im Sinne der freien Ausübung der Religion protestantische Deutsche, meistens Lutheraner in unserer Region ansiedelten.

Die Ansiedler gestalteten langsam ihren Lebensraum nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch in Hinsicht der gesellschaftlichen Ausübung der Religion. Das erste Zeichen war der Wiederaufbau der religiösen Objekte, weil der räumliche Rahmen der volkstümlichen Andacht durch sakrale Orte, Kirchen, Kapellen, Statuen an den Wegen, Kreuze geprägt wird. So wurde



Abb. 1. Strassenkapelle und Kreuz am Fusse des Bohnenbergs.
Högyész, Komitat Baranya. Foto: Miklós LANTOS. 1993.

der Wiederaufbau der sakralen Orte "... zum Initiator der Gestaltung der Kulturlandschaft".⁴

Wir müssen bemerken, dass die von der kaiserlichen Kammer besiedelten Landgüter beim Wiederaufbau der Kirchen eine führende Rolle spielten. In Wien sorgte schon zur Zeit von Maria Theresia das Architekturbüro der Kammer für die Planung der Wohn- und Wirtschaftsgebäude, Kirchen und Pfarrhäuser.⁵

In den kleineren Dörfern bauten die Gläubigen, solange ihre Kirchen noch nicht fertig waren, Kapellen aus Holz.

Die deutschen Ansiedler kamen in mehrere Orte unter der Führung ihrer Pfarrer. Diese Geistlichen bewahrten parallel mit der Organisation der neuen Kirchengemeinden auch die früheren sakralen Kulte und Andachtsformen, die sie aus ihrer Heimat mitgebracht hatten.⁶

In der sich wiederbelebenden Diözese blieb an einigen Orten auch die Verehrung der mittelalterlichen religiösen Kultstätte erhalten.

Als Beispiel können wir die im Jahre 1183 gegründete und zur Zeit der Türkenherrschaft zu Ruinen gewordene und nach der Dreifaltigkeit genannte "Trinitas" der Benediktiner nennen. Zur Erinnerung an diese Abtei haben die deutschen Bewohner des neubesiedelten Dorfes Vókány eine Kirche zu Verehrung



Abb. 2. Dreifaltigkeitssäule, 1848, Vókány, Komitat Baranya.
Foto: Miklós LANTOS. 1987

der Dreifaltigkeit gebaut und aus diesem Anlass eine Statue an dem Weg ins Kloster aufgestellt.

Die Rettung der Traditionen ist auch in der Marienverehrung in der Diözese charakteristisch.

Die Marienverehrer besuchten in dieser Region meistens zwei grössere Wallfahrtsorte: Máriagyüd und Turbék, aber dabei waren auch die Wallfahrtsorte der kleineren Landschaften populär, wie z.B. Szekszárd Eremitenkapelle, Hőgyész-Csicsó, Mucsi-Papd, Máriakéménd, Pécs, Mariä-Schneekapelle.

Die Gemeinschaften in den naheliegenden Dörfern zählten zu den Wallfahrtsorten die Ruinen bei Cikó-Máriaszéplak (hier stand vorher die Kirche der Zisterzienser), die Maria-Hilf-Kapelle in Bátaszék, die sog. Mariä Heim-suchungskapelle und der heilige Brunnen zwischen Palotabozsok und Somberek.

Der älteste unter den aufgezählten ist Máriagyüd, die Gnadenstätte von der Gnadenmutter zwischen zwei Quellen. Gemäss der Tradition liess Géza II. die Kirche zwischen zwei Quellen, die dem Rufe nach Heilkraft hatten, aufbauten. Die Gnadenstätte war schon seit uralten Zeiten der gemeinsame Wallfahrtsort der Magyaren und Kroaten, die in der Umgebung wohnten.

Er ist bemerkenswert, dass die kalvinistischen Magyaren der Umgebung bis zum 17. Jahrhundert nach Máriagyüd kamen, um den sog. "Mädchenmarkt", der seine Wurzel im Mittelalter hat, und zum Kennenlernen vor der Eheschliessung dient, zu halten.⁷ Die Blütezeit Máriagyüds war im 18. Jh. zu dieser Zeit suchten auch die in der Umgebung sesshaft gewordenen Deutschen die Gnadenstätte auf. Bis zum heutigen Tag haben alle Nationalitäten: Kroaten, Deutsche, Zigeuner in Gyüd einen eigenen Wallfahrtstag. In den letzten Jahrzehnten war die Wallfahrt für grössere Gruppen nur im ganz besonderen Fall erlaubt. Seit dem Systemwechsel besucht man massenhaft die Gnadenstätte.

Die oben genannten kleineren Gnadenorte, wie die Gnadenkirche Maria-Hilf in Turbék und Máriakéménd, wurden von deutschen Gläubigen vom 18. Jh. an gegründet. An dieser Stelle wollen wir nur auf die Bedeutung der bereits erwähnten Mariä-Schnee-Kapelle nach der Türkenzeit in Pécs hindeuten. Der



Abb. 3. Wallfahrt in Máriagyüd zu Beginn der 1900-er Jahre. Komitat Baranya.
Archivfoto



Abb. 4. Wallfahrt bei der Mariä-Schnee-Kapelle, Pécs.
Foto: Miklós LANTOS. 1969

Kult dieser Devotionsstätte ist vom Anfang der 1690er Jahren bis zur heutigen Zeit lebendig. Der Überlieferung nach hat die ungarische, deutsche und kroatische (bosnische) Bevölkerung in Pécs die Kirche gemeinsam gebaut, nachdem sie die Pestepidemie heil überstanden hatte.

Obwohl vor den 1920er Jahren Wallfahrer auch aus Slawonien, von jenseits der Drau zur Wallfahrt (5. August) gekommen sind, sind sie nach der Trianoner Grenzfestlegung gruppenweise immer seltener erschienen. Ein beliebter Wallfahrtstag ist dieser Tag für die kroatischsprachigen Bewohner der Dörfer Némethi, Áta, Pogány, Kökény, Szalánta, Udvard, Drávasztára, Felsőszentmárton geworden. Aber aus manchen Stätten der Gegend wallfahrten auch Deutsche.⁸ Die aus ferneren Gebieten Kommenden haben schon von dem vorangehenden Nachmittag an bei der Kapelle adoriert bzw. in der Nacht gewacht. Heute folgen einander am Tag der Wallfahrt die in ungarischer, deutscher, kroatischer Sprache celebrierten heiligen Messen.

Aus dem reichen Material der Marienverehrung werden wir jetzt eine seltsame Volkstradition darstellen. Cikómáriaszéplak liegt an der Grenze von Tolna und Baranya. Hier stand schon seit dem 13. Jh. eine Kirche, die in der Türkenherrschaft zerstört wurde. Seit dem 18. Jh. gingen die deutschen Ansiedler dorthin, um zu beten. Die wichtigste Wallfahrt wurde am 15. August,

am Tag Mariä-Himmelfahrt gehalten, da kamen die Pilger massenweise aus Feked, Babarc und Szekszárd, die Bewohner von Babarc mit einer Blaskapelle. Wenn die Flaggen der Prozession in der Ferne erschienen, ertönten die Glocken im Nachbardorf Cikó. Die Ankommenden sangen zusammen das heilige Lied: "Der Tag ist vergangen, die Nacht ist schon da...".

So wurde Máriaszéplak (Maria-Siblok), der Ort der privaten Andacht der gemeinschaftlichen Frömmigkeit, in der öffentlichen Meinung langsam zu einem Wallfahrtsort. Die von der offiziellen Liturgie abweichenden Gewohnheits-handlungen verwiesen auf volkstümliche Andachtsvariationen. Man erinnert sich noch daran, dass die Menschen, geheilt von einer Krankheit, ihren Stock und ihre Krücken zu den Ruinen brachten und aus Dankbarkeit an die Mauer hängten.

Die Deutschen hatten auch den Brauch, den Kranz der Braut und den Blumenstrauss des Bräutigams nach der Eheschliessung in einem verglasten Holzkästchen im ersten Zimmer des Hauses, in dem sog. "sauberen Zimmer", an die Wand zu hängen. Später brachte man diese aus Motivgründen zu den Ruinen bei Máriaszéplak. An den Mauern des erhaltenen Sanktuariums waren die Gegenstände dicht nebeneinander noch bis zu den 1970er Jahren zu sehen.



Abb. 5. Wallfahrt Mariä Geburt an der Kirchenruine Cikó-Máriaszéplak.
Komitat Tolna. Foto: Miklós LANTOS. 1987.



Abb. 6. Brennen des Wachsstocks während devotiver Rosenkranzandacht am Mariä-Lichtmess-Feiertag, Bóly, Komitat Baranya. Foto: Miklós LANTOS. 1980

Die Marienverehrung half den endogamen Gemeinschaften der Regionen und der benachbarten Dörfer, die Kontakte zu erhalten. Das war der Fall auch in den Gemeinden Palotabozsok und Somberek. Gemäss der gemeinsamen Tradition zogen die Gläubigen am 2. Juli, am Fest der Heimsuchung Mariä, mit Kirchenflaggen zur Heiligenbrunnen-Kapelle, zur heiligen Messe, zum gemeinsamen Beten.

"Wie Maria Elisabeth aufsuchte, so suchten wir einander auf" -- sagten sie. Nach der gemeinsamen Adoration folgte ein Wallfahrtsball.

Im Zusammenhang mit den oben Erwähnten sollen wir auch über die paraliturgischen Sitten sprechen, die sich an den heiligen Brunnen anknüpfen und an mehreren Orten in unserer Diözese zu finden sind. Diese Orte wurden bis

zu den 1950er Jahren verehrt. Mehrere von ihnen wurden später Stellen für die private Andacht. Wir erfuhren während unserer Sammelreisen, dass es in der Nähe mehrerer Wallfahrtsorte Brunnen oder Quellen gibt. Die Gläubigen pilgerten zu diesen Stellen während der Wallfahrt.

Diese sogenannten heiligen Brunnen sind durch die Kirche nicht begläubigte Wallfahrtsorte, aber ihrem Wasser legte man beinahe überall Wunderkraft bei. Wenn keine Kirche oder Kapelle vorhanden war, bedeutete die Berührung mit dem Wasser der Quellen, Teiche und Brunnen das Erreichen der seelischen und leiblichen Gnade.

In einem kleinen Dorf in der Umgebung von Mohács, im von Kroaten bewohnten Maráza, besuchte man bis zu den 1950er Jahren am Geburtstag der Jungfrau Maria, am 8. September, die Quelle. An den Mauern der kleinen Kapelle waren Votivgegenstände und Krücken zu finden. Wenn ein Kind im Dorf geboren wurde, brachte man es vor der Taufe zur Quelle, in die Kapelle, und widmete das Kind der heiligen Jungfrau: "per Mariam ad Jesum". Die Mutter, die das Kind trug, legte einen Blumenstrauß an die Füße der Mariastatue. Nachdem sie ihr persönliches Gebet gesagt hatte, beteten die Anwesenden gemeinsam und sangen ein Lied für die Mutter und das Neugeborene.



Abb. 7. Wallfahrt am Feiertag Mariä-Heimsuchung, Palotabozsok, Komitat Baranya. Foto: Miklós LANTOS. 1991

Hier möchten wir auch die Tradition nennen, die ihre Wurzeln im Kult von Loreto hat und auch bei uns sehr oft vorkam: das Ankleiden der Mariastatuetten.⁹ Nach dem Konzil von Trient wurde es mehrmals verboten, doch konnte man das Verbot nicht geltend machen, denn es ist mehrmals in der Beschreibung der Canonica Visitationen zu finden. Die Praxis des Ankleidens der Statuetten wurde durch die deutschen Ansiedler wieder erneuert.

Ursprünglich bekleidete man bis zum Verbot der Wallfahrten durch Joseph II. auch in Mariagyüd die Statuen. Eine ähnliche Tradition war auch in den Kirchen von Tolna-Mözs, Barátúr, Pincehely und Kakasd lebendig. In Zomba, der Gutszentrale der Familie Döry, bekleideten die Mitglieder der Rosenkranzgesellschaft die Statue der Jungfrau Maria in der Kirche. Ihre Garderobe, die von einem Mitglied des Verbandes betreut wurde, wies die Farben der Liturgie auf. So bekleidete man sie zum Advent, in der Osterwoche lila, am Karfreitag, am Allerheiligentag schwarz, zu Pfingsten rot, am Sonntag grün. Dieser Brauch ist ein Beispiel dafür, wie man eine Gemeinschaft schaffen kann. Die deutschen ungarischen Mitglieder des Verbandes sorgten nicht nur für die Statue, sondern sie halfen den Armen und Waisen im Dorf mit karitativer Arbeit und gemeinsam gesprochenem Rosenkranzgebet.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass der Kult des Bekleidens der Mariastatuen in Hegyhát, im Komitat Baranya, in der geschlossenen Welt der Kleindörfer in einer seltsamen Form weiterlebt. Bis zu den 1920er Jahren lebte der folgende Brauch: Die jungen Frauen gingen allein in der sechsten Woche nach der Geburt ihres ersten Kindes, als sie aus dem Wochenbett aufstanden, zu dem Steinkreuz auf den Feldern, um sich zu weihen. Sie legten auf die Marienstatue unter dem Korpus Christi eine selbstgewebte Leinwand, ein Hemdchen oder "Kleid". Wenn das Kind vorher starb, legten sie diese Leinwand in den Sarg, unter das Kind. Der Sinn dieser uralten, vielleicht mittelalterlichen Tradition, der sich der mittelalterlichen Liturgie anschliessende Ritus war in der Volkserinnerung verblasst, aber danach lebte er wieder auf. In dieser Gegend bekleiden nämlich die Bewohner, und vor allem die Zigeuner, die am Kreuzsockel stehenden Marienstatuen an der Landstrasse.¹⁰

Die Verehrung der Schutzheiligen ist ein charakteristisches Motiv in der religiösen Devotion der Diözese.

Unsere mittelalterlichen Kirchenbenennungen sind mit den während der Türkenherrschaft zerstörten Kirchen verlorengegangen. Die Schutzheiligen unserer Diözese Apostel St. Peter und Bischof Seliger Maurus übten keine dauernde Wirkung auf die Kirchennamen aus.



Abb. 8. Kreuz an der Strasse,
am Sockel angekleidete Marienstatuette. Komitat Baranya.
Foto: Miklós LANTOS. 1988

Die Patrozinien, die die Türkenherrschaft überlebten, wurden nach den Namen der ungarischen Herrscher aus dem Hause Árpád geweiht: Stephanus, Ladislaus, Emerich und Elisabeth, aber die Ortsnamen bewahrten auch die Erinnerung an religiöse Orte, die einst St. Martins, St. Lorenz, St. Hippolyth und St. Thomas gewidmet waren.

Die Wiedererneuerung des Kultes der Schutzheiligen wurde durch die deutschen Ansiedlungen befördert, aber sie wurde auch durch die Familientraditionen der Gutsherren beeinflusst.

Die Vermehrung der Schutzheiligen bewirkte die Gründung neuer Patrozinien. Die Veränderung kann man mit dem Beruf der Immigranten, mit der

Übergabe der aus dem Heimatland mitgebrachten Traditionen, mit der Gegenreformation und mit der starken zentralen Spiritualität erklären. Die wieder-auflebenden Orden machten vor allem ihre Schutzheiligen populär. So verbreitete sich die Verehrung des St. Ignatius nach der Wiedererneuerung des Jesuitenorden in Pécs nicht nur in dieser Stadt, sondern auch in deren Umgebung. Zu diesen Zeiten der Pestseuchen suchte man Schutz von St. Rochus, St. Rosalie, aber auch von St. Franz Xaver. Dank der Frömmigkeit des Jesuitenordens feierten die Gläubigen laut der Tradition bei der Heiligsprechung von St. Stanislaus und St. Alois im Jahre 1727 in Pécs 8 Tage lang mit gemeinsamer Adoration und Fackelprozession.¹¹

Wie schon gesagt, brachte die Ansiedlung der Deutschen die innovativste Kraft. Seit dem 18. Jh. verbreitete sich die Verehrung von St. Sebastian, Rochus, Rosalie, Florian, Wendelin, Valentin, Johannes von Nepomuk, Donatus, Thekla, Urbanus und der 14 Nothelfer usw. Zur Verehrung der oben genannten Schutzheiligen wurden in der Pécs-er Diözese 77 Kapellen, 78 Statuen und 16 Bildstöcke an den Landstrassen eingeweiht.

Die Schutzpatrone des deutschen Sprachraums haben sich durch interethnische Wechselbeziehung in unserer Region eingebürgert. Ihre Kulte haben die Ungarn übernommen, während die deutschen Siedler sich die Verehrung des heiligen Stephan des Staatsgründers, des heiligen Königs Ladislaus, der heiligen Elisabeth und Margareta und die Verehrung der Schutzpatronin der Ungarn (Maria) zu eigen gemacht haben.

Diese gegenseitige Rezeption ist bereits im 18. Jh. in der Dedikation der neuen Kirchen der sog. primär bevölkerten Dörfer zu beobachten (Kisnyárád 1777, Palotabozsok 1770, Elisabeth 1787 usw.).

Wir können eine ähnliche Kontamination in der Verehrung der 14 Nothelfer beobachten. Der Kult kommt aus dem Zisterzienserklöster in Langheim (Oberfranken), wo die 14 Nothelfer in der Vision eines Hirten gemeinsam erschienen. Nachdem eine Kapelle zu ihrer Verehrung gebaut worden war, verbreitete sich ihr Kult infolge des Anhörens sämtlicher Gebete in Deutschland, und die Ansiedler brachten diesen Kult mit nach Ungarn.¹² Die Kapellen der 14 Nothelfer stehen in Lengyel, Kisdorog (früher Landgut von Graf Döry-Apponyi). Sie werden auch in der Batthyány-Gutszentrale in Bóly verehrt.

Die Adaptation der 14 Nothelfer spiegelt am besten die sakrale Integration der angesiedelten Menschen wider. Mit der Zeit erscheinen infolge der sich auflösenden Zahlenmystik weniger Heilige: 3-8, beziehungsweise 7-8. Statt den wenig bekannten Heiligen kommen St. Rochus, Nikolaus, Valentin



Abb. 9. Weizenweihung in der Flur von Kisdorog. Komitat Tolna.
Foto: Miklós LANTOS, 1993

vor, aber sie können in Dreiergruppen auch eine eigene Gesellschaft bilden, wie z.B. Valentin, Blasius und Lorenz.

Die am meisten ausgeprägten Spuren dieses Kultes sind in Kisdorog zu finden. In diesem Dorf zog eine Prozession am 12. Juli zur Kapelle, und die Gläubigen legten einen Strauss aus verschiedenen Blumensorten unter das Altarbild.

Eine eigenartige Ausdrucksform der Schutzpatronverehrung ist, dass man in den deutschsprachigen Dörfern 8-10 adoptierte Feiertage begangen hat. In Bóly, im Gutszentrum der Batthyánys, hat man den Tag der hl. Fabian und Sebastian, Valentin, Joseph, Marcus, Johannes von Nepomuk, Florian, Wendelin und Antonius von Padua ebenfalls gefeiert. Der Ritus der Feiern ist ähnlich zu bezeichnen. In der Kirche wurde eine Messe angehört, dann ist die mit Fahnen ausgerüstete Prozession — an der die ganze Gemeinde teilnahm — mit Begleitung einer Blaskapelle in langsamem Schritt zur geschmückten Kapelle oder Statue des Schutzpatrons gegangen, wo gemeinsam mit dem Pfarrer die zum Schutzpatron gehörende Litanei und Bitte gebetet wurde. In die Kirche zurückkehrend, hat man die Allerheiligen-Litanei gebetet. Am Tag des heiligen Markus ist die Prozession auf die Weizenfelder gezogen. Die ältesten Va-



Abb. 10. Dreifaltigkeitsstatue, 1811, Pécsvárad, Komitat Baranya.

Foto: Miklós LANTOS. 1986

rianten der Florianstatuen und der zu seiner Ehre geweihten Kapellen sind in den sog. primär besiedelten Dörfern der Komitate Tolna und Baranya bekannt (Feked, Somberek, Székelyszabar, Babarc, Bóly, Mohács, Villány, Lengyel, Szakcs, Mucsi usw.). Eine seiner am meisten charakteristischen Traditionen ist durch die Töpfer und Ofensetzer in Pécsvárad erhalten geblieben. Am Feiertag des hl. Florian, am 4. Mai morgens um halb 8, hat man eine stille Messe angehört, anschliessend ist die Prozession unter der Florianfahne singend, mit der Körperschaft der alten Meister an der Spitze zum Hauptplatz, zu der Dreifaltigkeitssäule gezogen. Hier haben die von den Meistern gewählten Senioren die auf einem Sockel stehende Statue des hl. Florian geschmückt. In die Kirche zurückkehrend, folgte eine festliche Grossmesse und

nachmittags eine Litanei. Danach haben sie sich versammelt, um den Namenstag des Berges Zengő zu feiern. Die Lebkuchenbäcker haben ein Zelt aufgestellt und ihre Produkte angeboten. Man hat ein Feuer entzündet, Speck gebraten, bis in den Abend hinein hat die Lustbarkeit gedauert -- so hat man sich daran erinnert. Wenn es zu regnen anfang, dann hat man gesagt: "Florian hat uns begossen, dieser Kirchttag wurde auch mit St. Florian-Guss beendet."¹³ In Mariakéménd haben die zur Statue prozessierenden Dorfbewohner Kerzen um die Statue des Heiligen herum angezündet -- und die Statue umgebend, haben sie die Allerheiligen-Litanei gebetet. Der Überlieferung nach haben sie sich aber oft so an Florian gewendet: "Heiliger Florian, lösche unser Haus, und zünde des Nachbars an!" (Das war zugleich die Antwort auf die scherzhafte Frage: Wie betet der deutsche Bauer zu dem Patron des Feuers?)

Vom Dorf 1-2 km entfernt steht eine der regionalen Wallfahrtsstätten des Komitates Baranya, die Gnadenkirche von Máriakéménd. Ungarische und vor allem deutsche Wallfahrer suchen sie auf. Daneben steht die bemalte Sandsteinstatue der heiligen Margareta von Antiochen. Dieses späte Denkmal der Vierzehn Nothelfer wurde 1904 in der Gemeindeflur der Dörfer Máriakéménd und Monyoród errichtet. Die beiden Dörfer haben gewetteifert, in welchem Dorf die Statue stehen soll, aber jedesmal, wenn sie diese von der Stelle gerückt haben, ist in der Gegend ein grosser Sturm ausgebrochen. So ist Margareta, "Greti-Kreti" zu einer das Gewitter vorhersagenden "Wetterstatue" geworden.



Abb. 11. Messe am Freitag des hl. Florian.
Bóly, Komitat Baranya.

Foto: Miklós LANTOS. 1993

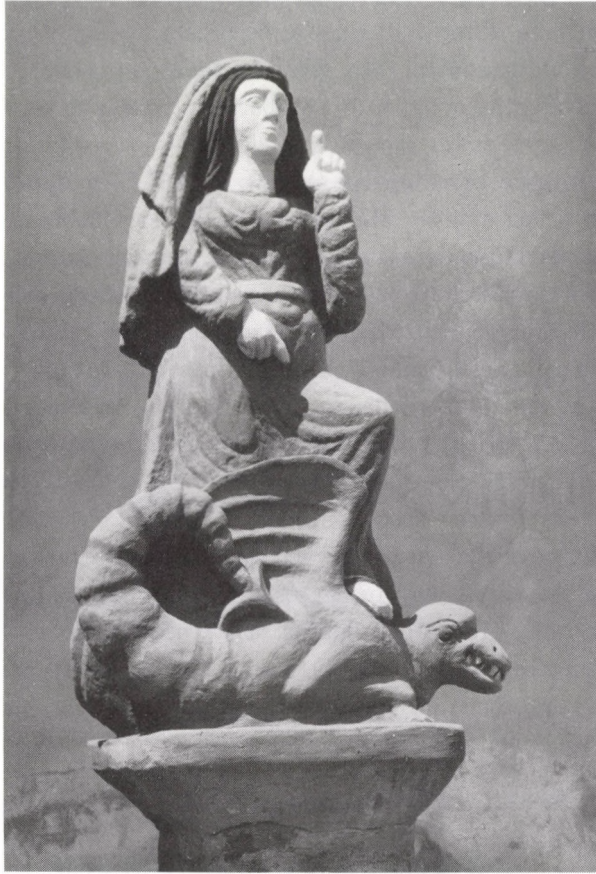


Abb. 12. Statue der hl. Margareta von Antiochien, 1904, Máriakéménd, Komitat Baranya. Foto: Miklós LANTOS. 1988

Nachdem sie in den 1950er Jahren ein Traktor umgestürzt hatte, wurde sie neben der Gnadenkirche aufgestellt. Die Einwohner von Máriakéménd sind hauptsächlich bei Wetterunbilden zur Statue gegangen, um zu beten.

Der hl. Valentin hat sich besonders in den deutschen Dörfern Fuldaer Ansiedlung einer grossen Verehrung erfreut. Die mit ihm verbundene Andacht stand im Zusammenhang der "Fallenden Krankheit" (Epilepsie), die im vergangenen Jahrhundert stellenweise oft vorgekommen ist. So wurde er in mehreren Dörfern zum Schutzpatron gewählt, und an seinem Feiertag hat man sich jederlei Arbeit enthalten. In Mucsi, Komitat Tolna, stand seine Statue einst auf dem Beichtstuhl. An seinem Tag haben die Frauen Kerzen angezündet und abwechselnd gebetet. An dem Tag hat man auch eine Gesangmesse gehalten, und es

wurde die Loretolitaner gebetet. Ausserdem war es in Mucsi eine Gewohnheit, dass jede Familie in ihrem Heim am Feiertag eines Schutzpatrons, so auch am Tag des hl. Valentin, vor seinem Bild oder seiner Statue eine Andacht hielt.

In Dunaföldvár haben die Wassermüller schon 1736, 34 Jahre nach der Kanonisierung des Heiligen, in der Nachbarschaft ihrer Mühlen eine Kapelle zur Erinnerung gebaut. An seinem Fest zogen sie mit einer Prozession zu seiner mit Blumengirlanden gezierten Statue. In Mohács fuhren sie in geschmückten Booten zu seiner im Jahre 1842 aufgestellten Statue vor dem Salzzollhaus.

An den Hängen der Hügellandschaft liegt Nagymányok, wo man am Tage von St. Valentin Blumenkränze ins Wasser des Völgység-Baches warf. Auf den Kränzen brannten drei Kerzen. Die Flamme als Symbol der Zunge wies auf das Geheimnis der Beichte. Die Sitte lebte bis zum Anfang der 1940er Jahre.¹⁴

Auf dem Gebiet unserer Diözese, in Tolna und Baranya, so wie in der Gegend an der Drau entwickelte sich die Viehzucht nach der Türkenherrschaft. Unter ihrer Wirkung erneuerte sich die volkstümliche Devotion schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hauptsächlich in den Domänen wurden 8 Kapellen, 25 Statuen und 25 Bildstöcke zur Verehrung St. Wendelins gebaut.

Es ist zu bemerken, dass sich an den mit suggestiver Naivität gestalteten Statuen des Heiligen die zeitgenössische örtliche Tracht und deren regionale Varianten überall rekonstruieren lassen.

Nach der Darstellung dieser Sitten möchten wir kurz über die gemeinschaftsbildenden Beispiele des religiösen Gesellschafts- und Vereinslebens sprechen.

Die reiche Geschichte des religiösen Gesellschafts- und Vereinslebens in der Pécs-er Diözese kann man mit der Tätigkeit der Orden in Verbindung bringen. Wir möchten nur auf die Agonia-Christi-Gesellschaft hinweisen, die von den Jesuiten organisiert wurde. Später fassten die Jesuiten auch die Jugendlichen zusammen, die die Volksschule schon beendet hatten und als Dienstleute arbeiteten. Die Mönche sorgten für ihre religiöse Erziehung. In das Leben ihrer Gesellschaften bezogen sie auch die Bauern mit ein.

Ebenso könnten wir die Kordás-Gesellschaften der Franziskaner und die Rosenkranz-Lesergesellschaften der Dominikaner nennen. Wo die innenstädtische Kirche in Pécs steht, befand sich im Mittelalter die Kirche St. Bartholomäus. Es ist bemerkenswert, dass die Körperschaften der Zünfte nach den zeitgenössischen Daten 15 Seitenaltäre zur Verehrung ihrer Schutzheiligen aufstellen liessen.



Abb. 13. Statue des hl. Wendelin, 1872.
Ófalu, Komitat Baranya. Foto: Miklós LANTOS. 1979.

Unter mehreren Körperschaften (confraternitas) nannten die Schriften die St.-Bartholomäus-Brüdergemeinde (confraternitas). St. Bartholomäus wurde in Pécs nicht nur von den Gerbern, Kürschnern, Schustern und von den lederbearbeitenden Gewerbetreibenden verehrt, sondern auch die Weingärtner erwählten ihn zu ihrem Schutzheiligen. In Pécs verbreitete sich sein Kult weit und breit. In der Nähe der Stadt steht seine Kapelle, der Wallfahrtstag wird jedes Jahr mit Litanei und Messe gefeiert.¹⁵

Der Barock im 18. Jh. und die katholischen deutschen Ansiedler erneuerten das religiöse Gesellschaftsleben. Die Blütezeit des Vereinlebens kann man seit dem Ende des 19. Jh. bis zum Verbot in den 1950er Jahren für Schritt verfolgen.

Es ist eigenartig, dass zwar die Vereine und Gesellschaften auf die Initiative der Kirche oder der Gutsherren zustande kamen, aber nach der anfänglichen Unterstützung selbständig wurden, ohne jeglichen äusseren Einfluss. Als Beispiel soll die Batthyány-Domäne in Bóly hervorgehoben werden. Hier gründeten die Bauern und die Gewerbetreibenden gesondert einen Verein.

Im Falle von Bóly wirkte das "St.-Joseph-Institut" der Grazer Barmherzigen Nonnen bestimmend mit -- eine die Kindergärten und die Schulen zusammenhaltende Institution. Dank ihrer Wirksamkeit konnte ein ausserordentliches Vereinsleben beginnen. Ihr Ziel war vor allen Dingen nicht die Aufrechterhaltung eines formalen Kontaktes, sondern die Erziehung zu einer tatkräftigen, karitativen Arbeit.

Dieses Zusammengehörigkeitsbewusstsein verstärkte sich besonders in Kriegszeiten und als die Deutschen ausgesiedelt wurden. Die verschiedenen Vereine hielten zusammen und organisierten einen Kameradendienst zur Unterstützung der Armen und der Kriegsverwitweten im Dorf. Sie begannen zu sammeln, schickten Hilfspakete, halfen einander gegenseitig bei den landwirtschaftlichen Arbeiten.



Abb. 14. Kalvariengang am Karfreitag in Bóly. Komitat Baranya.
Foto: Miklós LANTOS. 1990



Abb. 15. Rosenkranzgesellschaft von Bäuerinnen um 1900. Bóly, Komitat Baranya.
Archivfoto

Der kollektive religiöse Kult entwickelte sich so langsam zur gegenseitigen Verantwortlichkeit.

Der römisch-katholische Gesellenverein für die Gewerbetreibenden und der römisch-katholische Jugendverein für die Bauern sorgten für die kultivierte Unterhaltung.¹⁶

Nach dem Verbot der Vereine bestand die gesellschaftliche Zusammengehörigkeit die Probe. Auch die gesellschaftlichen Kontakte blieben im Dorf erhalten. Ich möchte als Beispiel nur das Emmausgehen nennen. Am Ostermontag hörten die Dorfbewohner auf dem Passionsweg die heilige Messe, dann besuchten sie einander in den Kellern und Kellerhäusern zum Weinkosten, zur Unterhaltung, zum ganztägigen Beisammensein.

"In Bóly gehörte ein jeder irgendwohin und das gab einem grosse Kraft, und wir wussten immer, wer Not leidet und wir versuchten ihm zu helfen" — fasste einer meiner Gewährsleute das Wesen der gemeinschaftlichen Zusammengehörigkeit zusammen.¹⁷

Die in weiterem Kreise verbreiteten Leservereine haben eine ähnliche Funktion erfüllt (Nagynyárás, Feked, Véménd, Mohács usw.). Es ist zu erwähnen, dass die Frauen versammelnden Rosenkranz-Lesergesellschaften in den schweren Zeiten zwischen 1940 und 1950 neben ihrer gebetsgesellschaftlichen Funktion auch karitative Arbeit ausgeübt haben.

Mit oben Erwähntem wollten wir auf das Folgende hinweisen: die Traditionen der Mentalität trotzen der Zeit mehr als die Sachkultur. Diese Traditionen ermöglichten den Menschen, ihre seelische Bedürfnisse auf verschiedene Weise zu befriedigen.

Es ist kein Zufall, dass die gesunden Verbindungen zwischen den verschiedenen Nationalitäten dort bewahrt wurden, wo die religiösen Traditionen, die die Seele ernähren, erhalten geblieben sind.

Es scheint so, dass sich die sog. urbane Religiosität und die volkstümliche Religiosität der Dörfer heutzutage integrieren. Das ist natürlich verständlich, wenn wir an die sich wiederbelebenden religiösen Gesellschaften, an die Kolpingvereine und Pfadfinderbewegung denken.

An mehreren Orten sucht man nach neuen Formen bei der Wiederbelebung der alten Traditionen.

Anmerkungen

¹BÁLINT 1938: 27; BÁLINT 1943: 78; BÁLINT 1973: 5.

²HERVAY 1991: 51.

³Der Bischof Radanay hat eine bedeutende Unterstützung für die Pastoration der Franziskaner geleistet. Zugleich hat er in den südlichen Gebieten der Diözese Pécs mit der Führung der Franziskaner die Schokazen, Bosniaken und Bunjewazen empfangen und angesiedelt. Vgl. SRŠAN 1991: 158.

⁴JÁNOSI 1939: 7.

⁵KAPOSSY 1924: 34.

⁶Vgl. VÁRNAGY 1981: 101—127.

⁷HERMANN 1973: 330. Vgl. BARNA 1990: 95—98.

⁸HAL 1948: Manuskript.

⁹LANTOS 1990: 49—50.

¹⁰LANTOS 1990: 59.

¹¹GALAMBOS 1942: 92.

¹²SCHREIBER 1959: 35. LCI 1973: 546—550.

¹³LANTOS 1982: 246.

¹⁴HISTORIA PAROCHIAE NAGYMÁNYOK (o. J.) Manuskript.

¹⁵TIMÁR 1991: 140.

¹⁶Vgl. BUDAVÁRI 1939; GALAMBOS (o. J.); LANTOS 1991: 295—298.

¹⁷Mitteilung von Anna Neudhardt (Bóly).

Literatur

- BÁLINT, Sándor 1938: Népünk ünnepei (Feste unseres Volkes). Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1943: Sacra Hungaria. Kassa.
- BÁLINT, Sándor 1973: Karácsony, Húsvét, Pünkösd (Weihnachten, Ostern, Pfingsten). Budapest.
- BARNA, Gábor 1990: Búcsújáró- és kegyhelyek Magyarországon (Wallfahrtsorte und Gnadenstätten in Ungarn). Budapest.
- BUDAVÁRI, László 1939: A németbólyi Róm. Kat. Legényegylet 50 éves jubileuma alkalmából felolvasott jelentése 1889—1939 (Vorgelesener Bericht von L. Budavári zum 50. Jubiläum des Röm.-Kath. Gesellenvereins in Németbóly). Pécs.
- GALAMBOS G., Ferenc: A németbólyi Róm. Kat. Ifjúsági Egylet 50 éve (1890—1940) (50 Jahre des Röm.-Kath. Jugendvereins in Németbóly). Manuskript.
- HAL, Pál 1948: A pécsi Havi Boldogasszony Kápolna 1697—1947 (Die Mariä-Schnee-Kapelle in Fünfkirchen). Manuskript.
- HERMANN, Egyed 1973: A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig (Die Geschichte der katholischen Kirche in Ungarn bis 1914). München.
- HERVAY F., Levente 1991: Szerzetesházak a középkori Baranyában (Mönchshäuser im mittelalterlichen Baranya). In: Baranya, Pécs.
- Historia Parochiae. Bóly, Manuskript.
- Historia Parochiae. Nagymányok, Manuskript.
- JÁNOSI, Gyula 1939: Barokk búcsújáróhelyeink táji vonásai (Landschaftliche Charaktere unserer Wallfahrtsorte des Barocks). Pannonhalma.
- KAPOSSY, János 1924: A magyar királyi udvari kamara építészei Mária Terézia és II. József korában (Architekten der ungarischen königlichen Hofkammer im Zeitalter von Maria Theresia und Joseph II.). Budapest.
- Lexikon der christlichen Ikonographie I—VIII. Rom, Freiburg u. a. O. 1968—1976.
- LANTOS I., Mária 1982: Töpferei in Nadasch/Mecseknádasd und Altglashütten/Óbánya. In: Ungarndeutsches Handwerk. Budapest.
- LANTOS I., Mária 1990: Öltöztetős Mária-szobrok Magyarországon (Ankleidbare Marienstatuen). In: Vallástudományi Kiskönyvtár 3. Budapest.
- LANTOS I., Mária 1991: Egyesületek, vallásos társulatok közösségteremtő szerepe (Gemeinschaftsgründende Rolle religiöser Gesellschaften und Vereine). In: Nemzetiség—Identitás. Békéscsaba—Debrecen.
- SCHREIBER, Georg 1959: Die Vierzehn Nothelfer in Volksfrömmigkeit und Sakralkultur. Innsbruck.
- SRŠAN, Stepan 1991: A horvát bevándorlás és a boszniai ferencesek működése a 18. sz. elejéig (Die Einwanderung der Kroaten und die Tätigkeit der bosnischen Franziskaner bis zum Beginn des 18. Jh.). In: Baranya, Pécs.
- TÍMÁR, György 1991: Pécs vallási élete a török uralom előtt (Das religiöse Leben von Pécs vor der türkischen Herrschaft). In: Baranya, Pécs.
- VÁRNAGY, Antal 1981: A németység története egyházmegyénkben (Die Geschichte des Deutschtums in unserer Diözese). In: A Pécsi Egyházmegye Szemléje, Pécs.

**A TYPICAL AND TRADITIONAL ROADSIDE CHAPEL
IN NORTH HUNGARY**

Gábor LIMBACHER

Palóc Múzeum
H-2660 Balassagyarmat, P.O. Box 15, Hungary

I would like to describe some characteristic features of religious ethnography of a typical small roadside chapel. The chapel is found at Szanda, in the "Palóc" ethnographic region of North Hungary. Its anthropological importance is due in part to the continuous existence and functioning of the peasant culture it represents.

It is one of the characteristics of "Palóc" popular religious customs that they use the word "chapel" in a very broad sense. For them a chapel is not only a building smaller than a church, dedicated to a patron saint, where masses are held. They also consider roadside edifices containing a painting or a statue, niches on the facades of houses, and even small home altars with a statuette in a cabinet as chapels. So they use the word "chapel" in accordance with its Latin etymology, and they call any object housing religious statues a chapel.

The hilly region of the "Palóc" provided very limited economic opportunities for its population throughout the centuries. This explains why there are hardly any architecturally important chapels in the region. But besides roadside crucifixes they built numerous small cultic edifices to house representations of saints, decorations of religious nature or offerings, but which were too small to take in people. Most of these objects were dedicated to the Virgin Mary primarily in the second half of the 19th century and the early years of the 20th century. The "Palóc" remained Catholic after the Reformation, and their religiosity was permeated with an intensive worship of the Virgin Mary.

One of the characteristics of their religious life is their tendency to mysticism, also frequently observed in connection with establishing chapels. The little chapel of Nógrádmegyer can be mentioned as an example. Its Mary statue clothed as a bride was originally kept in the church. It was



Fig. 1. A wayside small chapel with the woman in charge in the village of Szanda on Palm Sunday 1991

commissioned by a mother mourning her daughter who died before her wedding. When the priest put it in a drawer of the sacristy cupboard, lightning struck the church several times. So the people suggested that the priest place it in a proper chapel. When he did so the lightning ceased to strike.

It is a tradition of another village, Rimóc that when their priest went over to an affiliate village to celebrate mass, his horse would kneel at a certain point at the edge of the village, and great brightness would illuminate the site. This prompted the residents to erect a chapel.

The Holy Cross well outside Szurdokpüspöki used to be a traditional healing well. The Virgin Mary would also appear there until a woman washed her baby's diapers in the water. Then Mary flew over to Mátraverebély-Szentkút, which is a place of pilgrimage even today. But she alighted one on the way, so the residents erected a small chapel to commemorate the event.

Our subject, the Szanda chapel is also a small edifice containing a statue, and its origin is also based on a mystical experience. According to the grandchildren still living in the village, their grandmother came from the nearly Ordas manor, and a month after her wedding in 1883 she saw an apparition in a dream. Mary, in the form of a battered, charred statue from the Terény parish-church, told the young woman that the altar-boys toss her to and fro while dressing, which caused her pain. She asked the woman to save her, and to place her in her own room or window at least. The family, formerly unaware of the existence of the statue, accepted the information acquired in the dream as reality, and acted accordingly. The dream was true, they did find the statue, and had it repaired by a local joiner. Some said that only the head of the statue had remained after a fire, others recalled only smaller flaws. On the statue without clothes a line of fitting can be seen on the bust, which proves the first version. According to the godson of the woman who had the dream, tradition held that the dressed statue, called "Máriácska" in the language of the "Palóc", originally stood in the school, and was scorched by a candle left burning after a prayer meeting.

The events following the restoration are characteristic of the local view of statues, and demonstrate that the statue was not a mere object to them, independent of the saint represented by it. The woman and her family built a small chapel on their plot beside the road. One day a man called János Pálok realized that the statue had six fingers on one hand. He said jokingly that the Virgin Mary could play a pipe very well. Then he set out to mow his field, and as he was whetting his scythe he cut off one of his fingers. The people were convinced that this was his punishment for the joke.

So the woman who had had the dream went to the joiner to correct Mary's hand. The characteristic answer was: "I have made the statue, but I wouldn't touch Mary's body with a killing instrument." Then the woman had another dream. In the form of the statue, Mary said to her: "Veronka, climb to the loft. You'll find a pair of pruning shears beside the rafter. Take them, and don't hesitate to cut off my finger." Tradition has it that the extra finger fell off on its own as soon as the shears touched the statuette. The recollections demonstrate that making the correction was a problem for the woman, as if she had to maim Mary herself.

The people's view of the statue is well characterized by small details of the recollections we heard while gathering our material. Here are a few examples. One neighbour was convinced that the statue had not been kept in



Fig. 2. Dressing of Virgin Mary's statue for Easter (Szanda, 1992)

the sacristy, but "was slumbering in the loft of the church". After being repaired, "the poor little thing was standing between two window panes, and looked this way". A woman's remark about the flowers decorating the chapel: "She has really lovely ones too". And whoever passed by "would say a word or two to her".

The clothing on the statue is changed in accordance with the holidays of the ecclesiastical year. On one occasion we elicited the deepest layer of their view of the statue when we asked the woman in charge to take off the underwear, instead of the usual changing of the outer clothing. It should be noted that she is so concerned about "Mary's" proper appearance, that she always replaces her crown even while changing her dress. Our request caused a grave problem, and all the strength of our relationship of several years was needed to get what we had asked for. There is also another fact to demonstrate the moral and etiquette implications, involving an interpersonal relationship. One of our conversations caused a sleepless night for the

woman in charge of dressing, because she had happened to say that sometimes she reached under "Mary's" skirt to attain aesthetic perfection. Next time she asked me: "Don't put that down or else my eyes will burn out. My eyes will burn out!" I believe I am not acting against her wish in quoting this illustrative item in a different social environment and in a foreign language.

As a further characteristic fact, we can cite the notes in the prayer-book of the woman in charge of the statuette. She is, incidentally, the favourite granddaughter of the woman who had the dream. The notes contain her own, and her parents' dates of birth and marriage, the date of her husband's death, then the following: "in 1982 the stone wall was built beside the Virgin Mary". After this we find the entries about her sister's death and funeral. Considering the custom of prayer-book notes and the context, the entry about the chapel demonstrates the view of the statue as a living being related to the saint, but something else as well. "Máriácska"



Fig. 3. Virgin Mary dressed in red for Whitsun
(Szanda, 1993)

is listed among the members of the family, and it seems that she almost fulfills the functions of a child for the woman who has no offspring. This is indicated by her taking care of the saint's clothes as if they were a baby's layette, her almost daily visits to the chapel, its constant decoration with flowers except for Lent, restoring the edifice before her death, and providing money to maintain it in the future.

We observed that she kissed the crucifix on a necklace before putting it around the statue's neck, and did so while replacing the other "saints" of the chapel as well. We see this ritual kiss as an expression of a living and intimate religious relationship of magic character.

The statue of the Virgin Mary has had various garments from the very beginning, but we have a detailed picture of the last half century only, based on data on the existing 28 sets of clothing. In contrast to several other cases, the clothing of the Virgin Mary of Szanda has never been typically peasant wear. Yet the material, decoration and cut of the earliest pieces from the nineteen-thirties and forties are quite similar to women's clothing of the period. The decisive change took place after World War Two, when we can observe a more independent aesthetic and decorative tendency in the use of more laces, flitters and braids, and the choice of glossier and more refined materials. Even the clothing of the Lent period has changed from simple satincloth to heavy velvet, then shining synthetic fibres interlaced with gold. On the other hand the changes were influenced by practicality. Almost all the garments are machine sewn, and colour-fast, durable materials are preferred, even using dark blue instead of the traditional black of mourning during Lent. In the case of blouses, sleeves with wristbands were replaced by looser sleeves, which can be handled more easily. Likewise, instead of the traditional cut of skirts, a veil open at the back is used to make dressing easier.

The frequency of donating clothes presents a distinctive picture. The eleven sets of clothes made in the thirties and forties were followed by only two offerings in the fifties and sixties, then there were again eleven donations in the seventies and eighties. The frequency further increased in the first three years of the nineties. This progress reflects the changes in the conditions of popular religiosity. The residents of Szanda reacted enthusiastically to the outburst of peasant mysticism in 1947 at Hasznos, a place of pilgrimage in the North of Hungary, which was soon suppressed by the authorities. The anti-religious trend of the political regime that came to power in the late forties subsided considerably in the seventies, and

ceased entirely with the change of regime at the end of the eighties. By that time the crisis of legitimation of the former regime had become more and more apparent, and there was an increasing demand for legitimate principles and sound values.

The motivations of donating clothes clearly transcended the limits of everyday religious customs. Besides manifestations of the worship of the Virgin Mary, the motivating force of great turning-points in human life, especially birth and death can be observed. There were some who donated clothes, asking Mary to give them children, a good husband, or alleviate their mourning. The role of "Mary the healer" is also asserted when questions of health and illness arise. The fact that some people donated garments to Mary more than once seems to indicate the functioning of votive customs in these cases, and the garments can be interpreted as objectifications of their sacral communication.

In this way the chapel of Szanda plays an important role in the popular religious life of the village even today. During one of our observations of two dozen people, almost every woman made the sign of the cross, and men raised their hats when passing by the chapel. Only teenagers were exceptions. Flowers and occasional donations of money were mainly brought by relatives and neighbours.

Apparitions of "Máriácska" in dreams have been registered in both the present and the recent past. We have been able to document this on six occasions. For example a young male relative made a vow to place a statue of the Virgin Mary on the facade of his house when he built one. In the fifties he had a dream. He saw "Máriácska" come to life, speaking to a stranger in Latin. At his request the stranger translated her words: "Mary says she wants you build the house, and give her what you promised." The man who had had the dream said that he could not afford to start building. Then "Máriácska" raised her snow-white hands and spoke in Latin. She told him not to be worried about the lack of money. "I have two golden hands to help you with." The man took the dream seriously, started building, and managed to finish his house, really feeling that he had heavenly assistance.

Summing up, we can establish that, besides representing popular religious customs of the region, the small chapel of Szanda preserves archaic layers of a sacral approach to objects, when objective reality was not alienated from people's personal world. When people of a traditional culture perceived sacrality and objective representation as a closely linked unity, and a painting or a sculpture was considered an evocation of the being worshipped.

Bibliography

- LIMBACHER, Gábor 1991: "Máriácska káponkája" I. ("Little Mary"'s small chapel). Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve XVII, 245—283.
- LIMBACHER, Gábor 1993: Mária-kápolnák és az öltöztetős Mária-szobrok kultusza Nógrádban (Mary chapels and the cult of dressing Mary statues in Nógrád County). Néprajzi Értesítő 75, 181—205.
- LIMBACHER, Gábor 1994: Palócföldi kis-kápolna tárgyai tükrében (A small "Palóc" region chapel reflected in its objects). Ház és Ember 9, 135—160.

TRADITIONELLE HEILKUNDIGE IN DER UMGEBUNG VON SZEGED
IM 20. JAHRHUNDERT

Tamás GRYNÆUS

H-1021 Budapest, Széher u. 76, Ungarn

Sowohl aus den Jahrzehnten der Persönlichkeitsforschung als auch aus der nachfolgenden Zeit steht uns über die berühmten ungarischen Heilkundigen eine verhältnismässig spärliche Literatur zur Verfügung (A. VAJKAI, A. OLÁH, J. FARKAS, T. GRYNÆUS, T. DÖMÖTÖR, G. BARNA).¹ Die Heilkundigen einer kleineren Region (Ormánság) wurden von Géza KISS erforscht,² er nennt sieben Personen beim Namen. Dies erweckt den Anschein, als ob die Anzahl der traditionellen Heilkundigen gering wäre. Nur VAJKAI achtete darauf, bei einer Siedlung alle zur gleichen Zeit tätigen Heilkundigen aufzuzählen: er hat in den vier Dörfern im Borsa-Tal 58,³ in Cserszegtomaj 7,⁴ in Szentgál 14 Heilkundige⁵ getroffen. Ausserdem wissen wir noch in Vésztő 13, in Orosháza und Umgebung von 10 Menschen- und 7 Tierheilern⁶ bzw. in Tápe⁷ von 29 Heilkundigen.

In dem besprochenen Zeitraum haben wir aus der Umgebung von Szeged über eine einzige berühmte "gelehrte Frau" Aufzeichnungen, über die sog. "Frau aus Cérnabara" (Cérnabara = Feketetó, ehem. Komitat Temes).⁸ Der berühmte Tollwutarzt aus Szentes, Sándor VESZETT NAGY⁹ (1841—1913) lebte in der von uns untersuchten Periode schon ausserhalb dieser Region, seine sehr engen Kontakte sind aber aufrechterhalten geblieben, genauso wie im Falle des "gelehrten Mannes" aus Csépa (Csépa, Komitat Szolnok; 1844?—1913).¹⁰

In meinem Aufsatz möchte ich aufgrund der Sammeltätigkeit von anderen sowie aufgrund meiner eigenen Erfahrungen alle in der diesbezüglichen Literatur bekannt gewordenen Heilkundigen vollzählig registrieren, die in den ersten 75 Jahren des 20. Jahrhunderts in Szeged und Umgebung tätig waren. Unter Szeged und Umgebung verstehe ich — im von Sándor BÁLINT gebrauchten Sinn¹¹ — die sog. weitere Umgebung von Szeged: neben der Stadt und ihrer unmittelbaren Umgebung das sog. Untere und Obere Gehöft sowie die Szegediner Diaspora am Fluss Maros, in den nördlichen Teilen der Komitate Temes und

Bács. In diesen Gebieten gabe es -- hauptsächlich infolge der nach dem Ersten Weltkrieg neu gezogenen Grenzen -- keine einheitliche, intensive ethnographische Sammeltätigkeit.

Szeged, diese im Mittelalter entstandene bürgerlich-bäuerliche Stadt mit hohem kulturellem Niveau¹² entvölkerte sich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, während der türkischen Belagerung wurden die umliegenden Dörfer grösstenteils verwüstet. In der von der Türkenbelagerung befreiten Stadt (1686) gründen die dort 1720 angesiedelten Piaristen ein neues Gymnasium, die Rechtsakademie beginnt ihre Tätigkeit 1802. Eine vollständige Universität, samt Kliniken und mit einer Universitätsbibliothek, entsteht in der Stadt 1921. Ein Museum wird gebaut, der Sitz des Bistums wird nach Szeged verlegt (1923), seit den 60er Jahren ist Szeged das Zentrum des Verwaltungsbezirks. Die Bauarbeiten der Eisenbahnlinie Pest--Szeged wurden 1854 beendet, die Eisenbahnbrücke überbrückt die Theiss seit 1859, für die Landstrasse wurde die Brücke 1883 fertig. Parallel damit entwickelt sich auch die Industrie. Das erste weltliche allgemeine Krankenhaus wird 1805 begründet. In der Nähe der Stadt sind einige mittelalterliche Dörfer erhalten geblieben, einige wurden neu besiedelt. Die sich vermehrende Bevölkerung zerstreute sich in einem Kreis mit einem Radius von 30-50 km, so entstand ein umfangreiches Netz von Gehöften um die Stadt. Nach den beiden Weltkriegen verändert sich infolge der Friedensabkommen von Trianon und Paris die geographische Lage der Stadt: Die natürlichen Verbindungen der Landstrassen, der Eisenbahnlinie und der Schifffahrt werden grösstenteils abgebrochen.

In meinem Aufsatz versuchte ich zu klären, wie sich die traditionelle Heilkunde während drei Generationen in der kirchlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Ausstrahlung der Stadt ändert, angesichts der schnellen und tiefgreifenden Veränderungen, kurz gefasst: wo, wann und was für Heilkundige tätig waren. Unter Heilkundigen verstehe ich in diesem Falle jene Männer oder Frauen, die auch ausserhalb des näheren Familienkreises regelmässig Heiltätigkeit ausüben. (Diese Bestimmung ist willkürlich, da es von der im Familienkreis ausgeübten Tätigkeit, von den Einzelfällen bzw. von der sich selbst heilenden Tätigkeit nicht scharf abgegrenzt werden kann.) Auf die Frage "wo?" gibt immer der Ort der Sammeltätigkeit eine Antwort, dies ist aber mit dem Geburtsort nicht immer identisch, da infolge der Heirat oder aus anderen Gründen mit einer inneren Migration gerechnet werden muss. Der Grossteil der Migration beschränkt sich aber auf die weitere Umgebung von Szeged. Die Zeitspanne der Tätigkeit kann auch nicht immer genau festge-



Abb. 1. Sakrale Giebelverzierung am Haus
von Vince Tüdő

stellt werden, die Tätigkeit mancher Heilkundiger erstreckt sich vom 19. bis in das 20. Jahrhundert. Wir nahmen nur jene Heilkundige in Betracht, von denen mit Sicherheit festgestellt werden konnte, dass ihr heilendes Wissen nicht nur eine passive Kenntnis war, sondern im Dienste der anderen Menschen regelmässig verwendet wurde.

Enorme Unterschiede können auch zwischen den heilenden Kenntnissen, Wissenschaften der einzelnen Heilkundigen festgestellt werden: von solchen heilkundigen Männern und Frauen, die nur die Heilung einer einzigen Krankheit praktizieren ("meine Hand ist nur dazu nützlich") und von solchen, die in grossen Umkreis bekannt sind und vielerlei Krankheiten heilen, sind alle Varianten anzutreffen. Die Ungleichmässigkeit der ethnographischen Sammel-tätigkeit zeigt sich auch darin, dass einige Spezialisten (z. B. böse Blicke, Schrecken heilende, Glieder zurechtlegende) oft erwähnt werden, während Heiler von genauso häufigen Krankheiten (z. B. die sogenannten "Wildhaarpflücker"), Hebammen, Barbieren, Tierheiler kaum erwähnt werden.

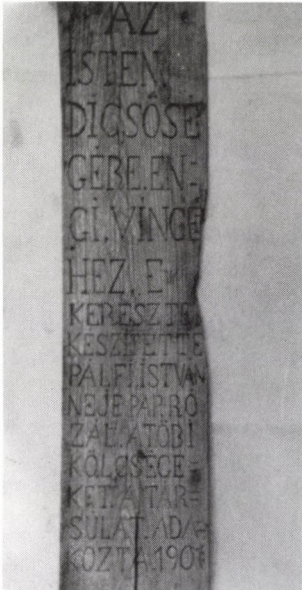


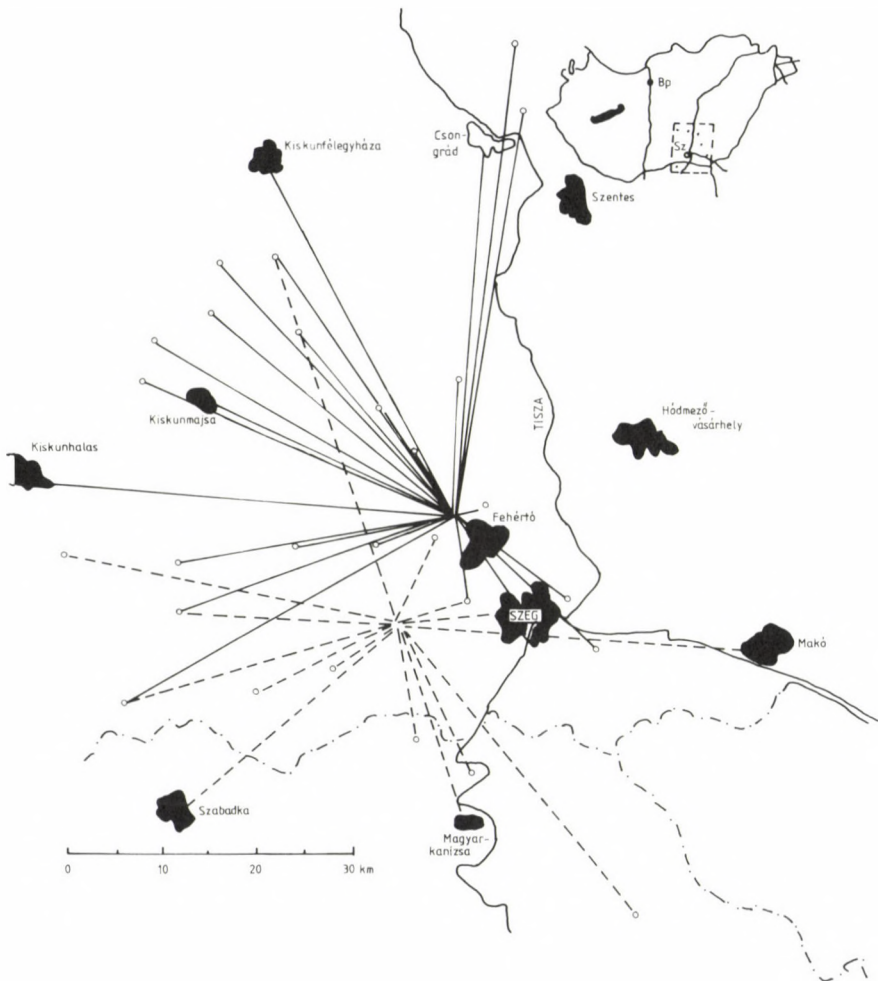
Abb. 2. Nur die Aufschrift des sog. Tüdd-Kreuzes ist erhalten geblieben. Übersetzung: "Zu Gottes Herrlichkeit. Dieses Kreuz für Vince Engi wurde errichtet von István Pálfis Frau Rozál Pap. Die weiteren Kosten spendete die Gemeinschaft. 1907" (In der Sammlung von Sándor BÁLINT, Móra Ferenc Museum, Szeged)

Ein berühmter Heilkundiger (Vince ENGI TÜDŐ, 1864—1922) war am Anfang der von uns untersuchten Periode tätig, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der andere (István DÓCZI, 1893—?) in den fünfziger Jahren.

Von der Jahrhundertwende bis zu seinem Tode im Jahre 1922 war Vince TÜDŐ als Heilkundiger, Wallfahrtsleiter und Totenseher tätig, zu ihm kam man auch aus entfernten Gebieten der weiteren Umgebung von Szeged, um Heilung und Trost zu finden (auf Karte 1, mit gestrichelter Linie angemerkt). Seine Heilungen erfolgten grösstenteils durch Gebet, Fasten und Busse, diese hat er immer zusammen mit dem Kranken bzw. mit den Verwandten des Kranken vorgenommen in der in seinem Gehöft (Abb. 1) gebauten Kapelle oder am neben dem Gehöft stehenden Kreuz (Abb. 2). Anlässlich der grösseren Feiertage und am Neumondsamstag fand hier eine Wallfahrt statt, mit der Leitung von Vince TÜDŐ. In seine Heilungen spielten — dem bäuerlichen Weltbild gemäss, an dem er selbst auch lebte — der Sonnenaufgang und -untergang, bestimmte Zahlen (3, 7, 9), die Wochentage Dienstag und Freitag, der Neumond eine wichtige Rolle. Mit Hilfe dieser Momente konnte er bei seinen Patienten und bei den Familienmitgliedern kathartische Erlebnisse hervorrufen. So konnte eine Besserung des Zustandes erreicht werden, er sagte aber immer: die Heilung "liege nicht in ihm, sondern in Gott und dem Glauben". Die Schwerkranken hat er in einem für die Kranken eingerichteten Zimmer seines Gehöfts unterge-

bracht, um ihnen den täglichen Weg zu ersparen. Die Kranken blieben bei ihm neun Tage (!) lang, während dieser Zeit wurden sie von ihm, von den Angehörigen und von einem bei ihm wohnhaften Bettlerpaar gepflegt und versorgt.

Die Gestalt von Vince TÜDŐ konnte ich nur aus den Erzählungen der Zeitgenossen und aus der damaligen, ihn grösstenteils schwer verurteilenden Berichten rekonstruieren. Den berühmten "Heiler aus Fehértó" habe ich demgegenüber auch persönlich gekannt. Er war nach dem Zweiten Weltkrieg zwei Jahrzehnte lang in seinem Gehöft neben Szatymaz tätig. (Auf Karte 1 ist sein Wirkungskreis mit — angedeutet. Es kann festgestellt werden, dass während



Karte 1. Einzugsgebiet von Vince Engi Tüdő (---) und István Dóczi (—)

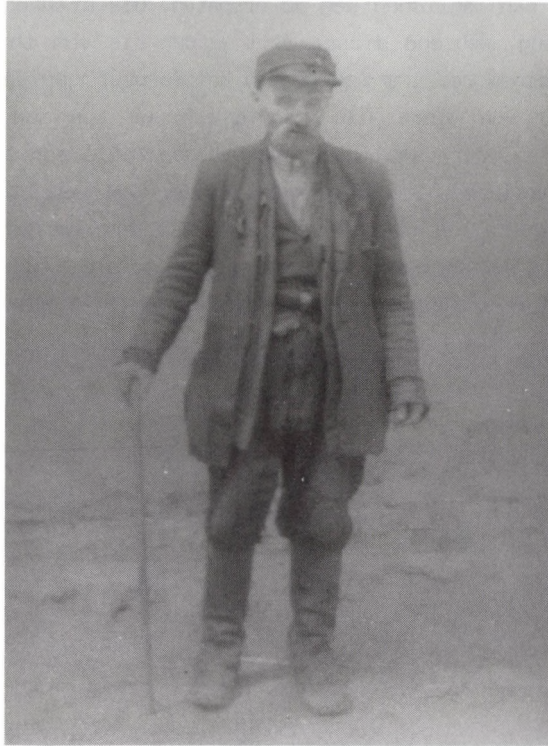


Abb. 3. István Dóczy (1954).
Seine eingefallenen Augenhöhlen und die unsichere
Haltung eines Blinden sind auf dem Bild zu sehen

die Patienten des zuerst erwähnten Vince TÚDÓ aus der südlich von Szeged liegenden Diaspora kamen, stammen die meisten Patienten des "Mannes aus Fehértó" aus der nördlichen Umgebung. Dabei konnte auch die inzwischen südlich von Szeged gezogene Grenze eine Rolle spielen. Nach Osten bildet die Theiss eine trennende Linie.)

István DÓCZI, "der Mann aus Fehértó", bekam seine Wissenschaft vom Grossvater, dem Friedhofswärter — er übergab ihm die Kenntnisse am Sterbelager mit einem Händedruck. Im Ersten Weltkrieg verlor er ein Auge, später bei einem Unfall auch das andere (Abb. 3). Der bis dahin als Landarbeiter arbeitende arme Bauer begann zu betteln (er gehörte zu den betenden-singenden Bettlern), beschäftigte sich mit Wettervorhersage, und später, nach dem Zweiten Weltkrieg, begann er zu heilen. Er sagte: "Ich heile mit dem Bild der Heiligen Jungfrau Maria". "Nachts, im Traume bekomme ich Hinweise von den Schutzengeln: so und so sollst du heilen, es wird dann in meinem

Kopf reif wie ein Apfel und so gelingt es". Neben seiner Blindheit spielte auch das Geschwür am rechten Oberarm eine Rolle darin, dass er als Heilkundiger bekannt wurde — laut seiner Erzählung ist seine Wissenschaft in diesem Geschwür. Obwohl er die allgemein bekannten volkstümlichen Heilmethoden kennt (gegen Gelbsucht, Warzen, Hämorrhoiden, Verrenkung, Ohren- und Zahnschmerzen usw.) verwendet er diese überhaupt nicht oder nur sehr selten, er heilt fast ausschliesslich "Behexte" (Menschen und Tiere) mit Bädern. Die Kranken besuchten ihn entweder persönlich, oder jemand aus der Verwandtschaft brachte ein Kleidungsstück (Hemd, Taschentuch) zu ihm. Aus diesen Kleidungsstücken und aus der Pulsader des Kranken (bzw. des Angehörigen!) stellte er mit Hilfe eines Steines oder Spiegels fest, wer der Behexer und wie schwer die Behexung war. Die Theiss war eine wichtige magische Trennlinie: "ich möchte sie nicht übertreten", sagte er, die Leute vom anderen Ufer haben demgegenüber hier keine heilende Kraft. Er kann die Krankheit eines am anderen Ufer wohnenden schwer feststellen, da "das Wasser zwischen uns liegt".

Das Baden muss um Mitternacht beim Licht einer Petroleumlampe begonnen (eine elektrische Lampe ist dazu nicht geeignet!) und wortlos durchgeführt werden. Das Wasser aus zwei fremden Brunnen muss zuhause aus dem eigenen Brunnen auf neun Liter ergänzt werden. (Beim Wasserholen muss man auch wortlos bleiben, man darf nicht einmal mit dem Fahrrad klingeln!) Im Wasser müssen die folgenden Sachen kochen: je eine Handvoll Gras aus drei verschiedenen Rainen, Erde aus der Nähe von drei Kreuzfixen am Wegrand, Erde von drei Kreuzwegen, Moos aus drei Röhrichten, drei Löffel Salz (z. B. Kochsalz, Glaubersalz, Alaun oder Kalisalz), neun verschiedene Samen und zuletzt je eine Handvoll Erde aus drei verschiedenen Friedhöfen von den Gräbern solcher Leute, die denselben Vornamen haben wie der/die Kranke. Das Ganze wird durch ein umgekehrtes Sieb in einen Trog geseiht, der/die Kranke wird darin dreimal nacheinander von oben nach unten gewaschen, es wird in eine Grube geschüttet, die in westliche Richtung gegraben ist, und man muss darauf urinieren. (Die Zusammensetzung des Bades ändert sich ein wenig von Fall zu Fall.) Die beim Bad gebrauchte Seife muss nachher einem Bettler gegeben werden. Wenn eine Kuh behext wird, muss man rund um das Haus Salz streuen, inzwischen 27mal das Gebet von Gottes Engel beten, und der Rest des Salzes muss in den Brunnen gestreut werden.

Wenn der Kranke das Haus des Heilers verlässt, muss er (oder sein/e Angehörige/r) ein Kleidungsstück (Kopftuch, Hut, Schürze) umwenden. Der Kranke muss nach einer bestimmten Zeit nochmals zum Heilkundigen kommen.

Es konnte beobachtet werden, wie während seiner Tätigkeit eine magisch-therapeutische Gemeinschaft zwischen den Kranken verschiedener Herkunft und dem Heilkundigen entstand. Der Patient ist infolge seiner Kultur und seiner Krankheit von vornherein auf diese Heilmethode eingestellt: "Ich lachte immer über diese Sachen, aber jetzt, wo es mich trifft, finde ich es nicht lächerlich" — sagte ein Kranker. Der Prozess beginnt mit einer Begrüßungsformel ("Ich hatte das Gefühl, dass sie kommen", "Ich wusste, dass sie kommen werden") und setzt sich mit dem Erzählen von Hexengeschichten und mit der Erinnerung an erfolgreiche Heilungen fort. Mit der Herstellung der Resonanz wird die Erklärung des Heilkundigen (über Hexen, über "Bindung" und "Verderben" usw.) zur psychischen Realität, sie gewinnt Wahrheitswert; mit der Terminologie der Ethnologie werden die Survival-Elemente in beiden Partnern zu Revival-Elementen. Was in unseren Augen mosaikartig oder zersplittert ist, ist bei ihnen durch die lebendige Glaubenswelt, die die Grundlage der Folklore bildet, eine Einheit.

Die Tätigkeit von István DÓCZI fällt eindeutig in die Periode der zerfallenden bäuerlichen Gesellschaft und Kultur. Deswegen konnte er — sich wiederholt auf Beleidigungen berufend — seine Umgebung damit bedrohen, dass er seine Heiltätigkeit aufgibt. Auf die zerfallende Kultur deutet sein manchmal gewollt "wissenschaftlicher" Wortgebrauch, die Verordnung und der Verkauf von einfachen Arzneien, also die grössere Betonung seiner Neuerungen, seiner Persönlichkeit. In seiner Person findet man neben dem Wissen des Heilkundigen einzelne Charakteristika der Wahrsagers, des Priesters, des Dichters, der führenden Persönlichkeit einer Gemeinde (er äussert seine Meinung über Fragen von Gebet, Beichte, Kommunion, von den Angelegenheiten der Liebes- und Ehepaare, er gebraucht poetische Bilder und Ausdrücke): dadurch ragt er über den Durchschnitt hinaus. Sein Lebensweg zeugt auch davon: auf beiden Augen erblindet, beginnt er zu betteln (im Volksglauben der Umgebung von Szeged spielt der Bettler eine wichtige sakrale Vermittlungsrolle, die Rolle des Befürworters!), später ist er als Wahrsager tätig, dann beginnt er mit der vom Grossvater gelernten Wissenschaft zu heilen. Dies deutet andererseits auch an, was für Möglichkeiten in der besprochenen Periode in diesen Gemeinden Individuen mit solchen Gegebenheiten bzw. Fähigkeiten offen standen.

In der untersuchten Periode und auf dem untersuchten Gebiet waren laut unseren Angaben 228 verschiedene Heilkundige tätig, ihre wirkliche Anzahl beträgt aber wohl das Zwei- oder Mehrfache. Aus jenen Dörfern nämlich, welche von mehreren Ethnologen zu verschiedenen Zeitpunkten besucht wurden,

besitzen wir Angaben über ungleichmässig mehr Heilkundige. So wissen wir in Tápé von 39, in Apátfalva von 17, in Kiszombor von 16, in Domaszék von 15, in Kistelek von 10, in Sándorfalva von 7 Heilkundigen. Theoretische Erwägungen führen auch zu ähnlichen Resultaten: vorausgesetzt, dass in einer Gemeinde in einer Generation nur je ein Heilkundiger lebte, der/die die Folgen der bösen Blicke, des Schreckens heilte, die verrenkten Glieder zurechtlegte, als Hebamme, als Barbier-Zahnreisser, als Wildhaarpflücker oder als Tierheiler tätig war, also insgesamt sechs Heilkundige (das ist eine sehr bescheidene Schätzung, wir wissen ja, dass viel mehr Heilkundige tätig waren), das ergibt in drei Generationen 18 Heilkundige in einer Gemeinde. In den untersuchten 49 Siedlungen könnten wir also mindestens mit 780-900 Heilkundigen rechnen.

Auf einer Karte (Karte 2) versuchte ich jene Ortschaften anzumerken, in denen in der besprochenen Periode — nach unseren Kenntnissen — Heilkundige tätig waren. Man kann sehen, dass sie — selbst in der engsten Umgebung der Stadt (15 km) — in grosser Zahl anzutreffen sind. Auffallend ist die sehr grosse Anzahl der Frauen unter den Heilkundigen (Proportion Frauen : Männer = 3 : 1), ähnlich wie in anderen Gegenden. Mehrfach trafen wir den Aberglauben, dass das Wissen besonders wirksam ist, wenn es an das andere Geschlecht weitergegeben wird, also von einem Mann an eine Frau bzw. von einer Frau an einen Mann (diese Richtlinie konnte aber angesichts der schon erwähnten Männer--Frauen-Proportion nicht immer befolgt werden).

Oft finden wir Aufzeichnungen über den Aberglauben, dass der Heilkundige während der Heilung die Krankheit auf sich nimmt, der Heiler leidet an Stelle des Kranken (während der Heilung beginnt er zu gähnen, er wird plötzlich müde oder schwach). Aus Kistelek stammt die Angabe, dass der Heilkundige, wenn er die Folgen eines bösen Blickes heilt, die Stelle schnell verlassen muss, um zu verhindern, dass die übernommene Krankheit das Kind erneut befällt. (Parallelen dazu kennt man aus dem Komitat Hajdú, aus der Bukowina, aus Gyimes und aus der Moldau.)

Die "Sankt-Antons-Feuer" genannte Krankheit durfte selbst in der nahen Vergangenheit ausschliesslich von Anton heissenden Männern geheilt werden, mit Feuerschlagen und mit Gebet. Ebenfalls nur Männer konnten sogenannte Tollwutärzte werden (sie heilten von Tollwut befallenes Vieh und Menschen; ihnen wurde aber auch eine behexende, Tollwut verursachende Kraft zugeschrieben). Diese Männer hatten zur Zeit und auf den Gebieten mit extensiver Viehzucht eine grosse Bedeutung. Dieser Typ des Heilkundigen ist auch in den benachbarten Gegenden bekannt.

- die religiöse Andacht bei der Heilung: "es geht ja auch nur mit Gebet, nicht nur so von selbst";
- die allgemeine Auffassung von der intuitiven Beschaffenheit der Diagnose: "ich habe dich erwartet, wusste, dass du kommst" -- empfängt er den Kranken, er nennt seine Krankheit voraus und stellt die Diagnose nicht aus der Anamnese, aus der Untersuchung fest;
- die Pflicht, das Wissen weiterzugeben.

Die sogenannten Totenseher haben sich meistens mit Heilung beschäftigt. In dieser Gegend wurden sie nach dem Todesfall von den Angehörigen aufgesucht -- wenn die Hinterbliebenen sich Sorgen machten oder wenn der Verstorbene "mit Spuken angedeutet hat", dass etwas nicht in Ordnung ist. Dem Volksglauben nach bekommt man die Fähigkeit des Totensehens auch als Gottes Gabe, die von Mann zu Frau, von Frau zu Mann weitervererbt wird (aber nicht innerhalb der Familie!). Entweder "gehen" die Totenseher ins Jenseits, oder die Toten kommen zu ihnen. Genauso wie die Heilkundigen stellen die Totenseher die Ursache der Probleme "intuitiv" fest, so bestimmen sie auch die Aufgaben der Angehörigen, die Wiedergutmachung: Busse, Gebet, Messe usw. Ihre Rolle bei der Trauer und der Lösung der vom Todesfall verursachten Spannung ist offensichtlich. Von den offiziellen Stellen wurden die Totenseher genauso verfolgt wie die Heilkundigen. Viele Sagen bzw. Wanderanekdoten entstanden über diese Leute: über den Mann aus Csépa, der in den 20er Jahren tätig war, gab es zahlreiche Geschichten, über die Frau aus Lele gab es auch viele, über den letzten, den Mann aus Szőreg, gab es kaum welche. Der unlängst in hohem Alter (87 J.) verstorbene (1991) Mann aus Szőreg war in den letzten zehn Jahren nicht mehr als Totenseher tätig. Die Verminderung der sagenhaften Elemente deutet darauf hin, dass das Interesse an ihrer Tätigkeit und ihre Bedeutung sich ständig vermindert. Die Tatsache, dass der letzte Totenseher diese Tätigkeit unterlassen konnte, zeigt die Veränderung der Ansprüche, der Anschauungsweise und der Mentalität. (Auch früher kam ab und zu vor -- bei den Heilkundigen habe ich etwas ähnliches erwähnt --, dass der Totenseher infolge der Erniedrigungen oder der Verfolgung seine Tätigkeit abbrechen wollte, man liess ihm aber keine Ruhe, er wurde gezwungen, den Leidenden Hilfe zu leisten.) Vom erwähnten Vince TÚDŐ, István DÓCZI sowie von zwei heilkundigen Frauen (in Algyő und Domaszék) erzählt man, dass sie die Toten gesehen haben. Die Funktion des Totensehers und des Heilkundigen kann also nicht scharf getrennt werden.

Während einer Periode von 75 Jahren gab es in dieser kleinen, verhältnismässig spärlich besiedelten Region so viele Heilkundige (die wir

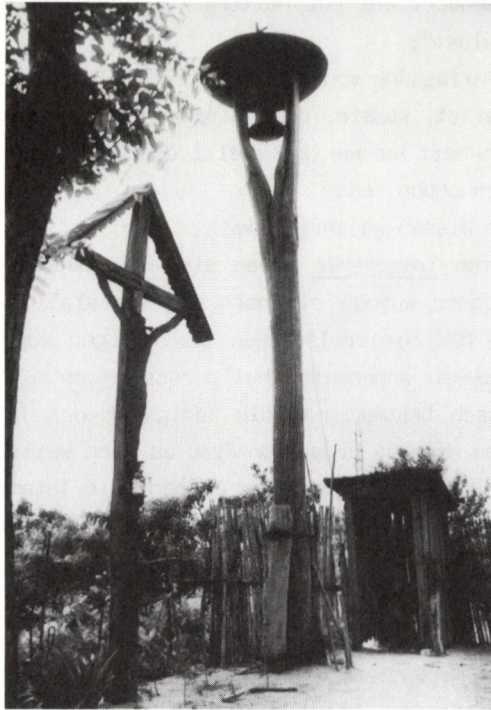


Abb. 4. Sturmglöck und Kreuz in Domaszék,
Nagymátyáshögy (1964)

kennen!): ein bemerkenswerter, viel verratender Reichtum. Was bezeugt die?
Es deutet auf

- die Armut: Der traditionelle Heilkundige muss nicht bezahlt werden, er ist in der Nähe, man kann ihn schnell und ohne Reisekosten aufsuchen. "Es war ein sehr wohlhabender Kranker, den man zu einem Arzt gebracht hat, es gab nur diese Wissenschaften der Frauen" (Tápé);
- die Isoliertheit: Schwierigkeiten des Verkehrs und der Kommunikation;
- ihre Vernachlässigtheit in medizinischer Hinsicht.

Dass aber nicht nur diese Ursachen eine Rolle dabei spielen (bzw. spielten), kann am besten am Beispiel von Domaszék beobachtet werden. Dieses Gebiet ist mit seinem zahlreichen Gehöften ein sich landwirtschaftlich sehr intensiv und dynamisch entwickelndes Gebiet Ungarns. Dank der initiativ-erneuenden Denkweise und dem ausgeprägten geschäftlichen Sinn der hier Lebenden stieg das Lebensniveau der Bevölkerung sehr schnell. Trotzdem hört man auch heute bei drohendem Sturm das Leuten der Sturmglöcken (Abb. 4–5).

in der Hoffnung, dass sie die Gewitterwolken vertreiben ... Man muss also in erster Linie daran denken, dass sich ihre Ansichten, ihre Denkweise viel langsamer ändern als die materiellen Bedingungen. Dadurch wird einerseits das Bedürfnis bestimmt, das die Kranken dazu bewegt, den traditionellen Heilkundigen in Anspruch zu nehmen, andererseits sind es die aufgrund der heilenden Fähigkeit entwickelten Persönlichkeiten und Methoden. Hinter alledem verbirgt sich die

- gemeinsame Sprache des Heilers und des Patienten (ein Dialekt mit ö-Lauten, ausgenommen Dorozsma und Umgebung);
- dieselbe Ordnung in den Begriffen und im Verhalten;
- dieselbe Anschauungsweise, in der offizielle und apokryphe christlich-katholische Elemente genauso vorhanden sind wie magische und projektiv-persekutive Arbeitsmethoden. Diese Identität fehlt in den Beziehungen zwischen dem Kranken und den "offiziellen" Ärzten. Mit anderen Worten: zwei verschie-



Abb. 5. Sturmglocke in Domaszék, Ámbitushögy.
Daneben steht eine kleine Hütte,
wo der Glöckner beim Sturm Unterschlupf findet.
(Siehe auch Abb. 4)



Abb. 6. Kräuterverkäufer aus Kiskundorozsma
auf dem sog. Fischmarkt (heute: Roosevelt-Platz)
nach dem Ersten Weltkrieg in Szeged



Abb. 7. Die zwei letzten Kräutersammlerinnen
in Szeged (1956) auf dem sog. Weizenmarkt (heute:
Szent-István-Platz)

dene Kulturen leben neben- oder übereinander, welche sich während der Jahrhunderte immer mehr voneinander getrennt und isoliert haben, ohne das Bedürfnis und die Fähigkeit zu haben, einander kennenzulernen und zu verstehen: damit kann die Lebendigkeit der traditionellen Heilmethoden in unserem Jahrhundert erklärt werden.

Die Kräutersammler aus Kiskundorozsma, in der Mehrheit Frauen, haben den städtischen Markt mit Heilkräutern und mit Blutegeeln versehen. Ihre seit Generationen praktizierte Tätigkeit konnte dank der ungünstigen Eigentumsverhältnisse des Dorfes und dank der Nähe der städtischen Märkte erhalten bleiben. Zwischen den beiden Weltkriegen verkaufte hier am sogenannten Fischmarkt (am Rooseveltplatz) noch eine bedeutende Gruppe von Kräutersammlern die Waren (Abb. 6). — Ende der 50er Jahre konnte man nur zwei alte Kräutersammlerinnen antreffen (Abb. 7). Die selbstgesammelten Kräuter und Blutegeel wurden von ihnen nicht nur verkauft, sie gaben den Käufern gern auch Ratschläge, Hinweise. Zur Befriedigung der eigenen Bedürfnisse sammelte man fast in jeder Familie Heilkräuter.

Anmerkungen

- ¹VAJKAI 1938, OLÁH 1963, FARKAS 1968, GRYNAEUS 1972, DÖMÖTÖR 1987, BARNA 1982.
- ²KISS 1937: 150—161.
- ³VAJKAI 1943.
- ⁴VAJKAI 1939.
- ⁵VAJKAI 1987: 129—131.
- ⁶GRYNAEUS 1954, GRYNAEUS 1963.
- ⁷GRYNAEUS 1971.
- ⁸TÖMÖRKÉNY 1909, BÁLINT 1957, BÁLINT 1974: 154 (I. Bd.), GRYNAEUS 1971: 779—780, FERENCZI 1973: 283.
- ⁹TÖMÖRKÉNY 1904, TÖMÖRKÉNY 1909, POLNER 1984: 9, 28.
- ¹⁰BARNA 1982.
- ¹¹BÁLINT 1974.
- ¹²BÁLINT 1975.

Literatur

- BÁLINT, Sándor 1974: A szögedi nemzet I. (Die Szegeder Nation). A Móra Ferenc Múzeum évkönyve.
- BÁLINT, Sándor 1975: Szeged reneszánsz kori műveltsége (Die Kultur der Stadt Szeged in der Renaissance). Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1957: Szegedi szótár I—II. (Dialektwörterbuch von Szeged). Budapest.

- BARNA, Gábor 1982: Mészáros Mihály, a csépai halottlátó (Mihály Mészáros, der Totenseher). In: BARNA, Gábor (red.): Csépa. Tanulmányok egy alföldi palóc kirajzás népeletéből. Eger—Szolnok, 335—362.
- DÖMÖTÖR, Tekla 1987: Táltosok Pest-Budán és környékén (Schamanen in Pest-Buda und Umgebung). Budapest.
- FARKAS, József 1968: Bakos Ferenc, a mátészalkai parasztorvos (Ferenc Bakos, der Bauernarzt). A Jósza András Múzeum Évkönyve, 145—180.
- FERENCZI, Imre 1973: Népi gyógymódok a bánsági magyarok körében (Volkstümliche Heilmethoden der Ungarn im Banat). Néprajzi dolgozatok 28. sz.
- GRYNÆUS, Tamás 1954: Adatok Vésztő néprajzához (Angaben zur Volkskunde des Dorfes Vésztő). Manuskript. Néprajzi Múzeum (Ethnographisches Museum, Ethnologisches Archiv) EA 96/1954.
- GRYNÆUS, Tamás 1963: Népi orvoslás Orosházán (Volkstümliche Heilung in Orosháza). Szántó Kovács János Múzeum Évkönyve 1963/1964, 337—437.
- GRYNÆUS, Tamás 1971: Népi orvoslás (Volkstümliche Heilung). In: JUHÁSZ, Antal - ILIA, Mihály (Hg.): Tápé története és néprajza (Die Geschichte und Ethnographie des Dorfes Tápé). Tápé, 759—783.
- GRYNÆUS, Tamás 1972: Engi Tüdő Vince. A legenda és a valóság (Vince Engi Tüdő. Die Legende und die Wahrheit). A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 155—183.
- KISS, Géza 1937: Ormányság. Budapest.
- OLÁH, Andor 1963: Egy orosházi kenőasszony tudománya (Das Wissen einer Heilfrau in Orosháza). Szántó Kovács János Múzeum Évkönyve, 289—336.
- POLNER, Zoltán 1984: Ördögösök (Teuflische Gestalten). Szeged.
- TÖMÖRKÉNY, István 1904: Kutyabaj.
- TÖMÖRKÉNY, István 1909: Pusztai sámánok (Schamanen in der Puszta).
- VAJKAI, Aurél 1938: Az ősi-i javasember (Der Quacksalber von Ősi). Ethnographia XLIX. 346—373.
- VAJKAI, Aurél 1939: Cserszegtomaj. Néprajzi Értesítő XXXI. 170—204.
- VAJKAI, Aurél 1943: Népi orvoslás a Borsa völgyében (Volkstümliche Heilmethoden im Borsa-Tal). Kolozsvár.
- VAJKAI, Aurél 1987: Szentgál. Budapest.

HOLY WOMEN, HOLY MEN

Judit CZÖVEK

Institute of Ethnology of the HAS
H-1250 Budapest, P.O. Box 29, Hungary

The terms "holy person" and "holy woman", drawn from a phenomenon still alive in peasant awareness, were introduced into the conceptual system of Hungarian ethnography by our outstanding religious ethnologist, Sándor BÁLINT.¹ The term can be traced back very far and is found in the terminology of the congregations of the Catholic church, the Protestant churches, the so-called minor churches, and the sects alike.²

Folk-speech generally used the concept of holy person in a general way.³ In many places the terms holy person or "pious person" are not in use but instead the organizing individuals are named according to the role they play in the community: feast leaders, foresingers, learned persons, funeral organizers, speakers, etc.⁴

Folk-speech thus uses the term of holy person to denote a number of different types. The peasantry include in this notion all figures of religious life whose religion is deeper and more intimate than average, charismatic individuals marked by mystic ardour. They are distinguished by their thorough knowledge of the liturgy and their familiarity with matters of faith. Some have a tendency to meditation and prophecy. They win the trust, respect and esteem of the others for their nobleness of spirit, their exemplary way of life which is "pleasing in the eyes of the Lord" and for their efforts on behalf of the community.⁵

They are dedicated to preserving and passing on the religious folk traditions. It can be said of the majority that they play an active part in this, both representing and at the same time renewing traditions. They preserve and direct the peasantry's oral religious tradition, the singing and voiced prayer.⁶ Their personalities reveal a great deal about the spirituality of the background community in which many of the components can be traced back to the Middle Ages. The Franciscan spirit, its heightened spi-

rituality, strong emotional tone, poetic invention and inspiration can be observed in the Catholic holy persons. They are the vehicles and animators of peasant mysticism.⁷

Sándor BÁLINT already mentioned, regarded the type of the holy persons as a spokesman for the community, who knows the centuries-old cultic practice, the etiquette for festive occasions, or at least its ingrained forms. Such persons ensure the traditional order, they know the written and unwritten traditions. They are the custodians of the wholeness of the community cult, a role which the priest who comes from a different social background and has a different education, no longer knows and is unable to fill in all its aspects. Above all, they are able to represent the individual members of the community who are partaking of a mystery.⁸

According to Sándor BÁLINT, this general type of the holy persons combines a number of aptitudes and traditions: medical practice, the life of seclusion, a special kind of poetic tradition and skill — which preserved a great deal of the originally magic vocation of poetry — and the tradition of the licenciate.⁹

Considered from the viewpoint of religious history, the holy persons can be regarded as the spiritual successors of the former licenciates, a kind of deacon, known popularly as scribes, "half-priests" or "dry priests".¹⁰ The institution of licenciate was created in Hungary by the renewal of the faith, and the religious misery and shortage of priests resulting from the Turkish occupation. Out of necessity, the laity were involved in providing pastoral care for the Catholic believers and then with a licence from a bishop (hence their name: licenciate) they celebrated marriages, burials and christenings. They lead the prayers, announced the feasts and fastings; they led the devotions and processions at Advent and Lent. These men — who were generally literate — often also organized social life. The Catholic communities for whom they provided spiritual guidance became self-sufficient in religious matters and these men became the repositories of orality and the preservation of traditions.¹¹

This folk catholicism based on the practice of the licenciate continued into the 16th century, and in Hungary after the liberation from the Turkish rule and the subsequent reorganization of catholicism, existing side by side with the official church.¹² The institution survived the enlightenment, the rationalism of the 19th century and the communist dictatorship of our century. In some of its features it has been preserved right up to the present. The explanation for this lies in the fact that beside the official

ritual, the faithful feel the need for a less formal, more intimate, self-sufficient religious life. The holy women and holy persons guide and coordinate this paraliturgical form.¹³

Who were and are the holy persons and holy women? Above all, the creative individuals: the painters of votive and sacred images, sculptors who carved statues of the saints, engravers of printed materials intended for the masses; and the composers of songs. The latter are almost inseparable from the organizers of the religious life of the small religious communities: the foresingers, the leaders of church feasts, and the various societies (formed for singing, prayer, charitable works, funerals and associated with saints). The "speakers" of the Reformed Church also belong here.¹⁴

Some of them are in the service of a particular holy place (a church or place of pilgrimage), as sacristans, vesturers, bell-ringers, ministrants, "nurses of Mary", daughters of Mary, etc.¹⁵

Others play a role in the rites associated with death and burials: they include the funeral organizers, the members of the funeral societies, the foresingers at wakes and those who bid farewell to the dead. In the final stage of the rites associated with death are the "seers of the dead" who as it were conclude this stage by giving information on the fate of the dead.¹⁶

Apart from those listed here, there are also "pious persons" who are passive participants in the practice of lay piety: the hermits, pilgrims and beggars.¹⁷

The inspired individuals are distinctive figures in popular religiosity: the visionaries, the seers (who are similar to the figures of "seers of the dead") and the peasant prophets.¹⁸ The healers are also close to them.¹⁹ These zealous men and devout women have the ability to calm the spirit (like the seers of the dead) and to heal sick bodies. They do this with incantation-like prayers and their holy experiences (and medicinal herbs). It must be mentioned here that in trouble and sickness the Hungarian peasantry not only seek the help of healers in their own community but also turn to popes of the orthodox church and rabbis of miraculous powers, persons having different social backgrounds and religions but also reputed to be holy men.

Since it is impossible to deal here with so many different variants of the holy persons and holy women, I shall concentrate on the foresingers. They are denoted by various terms in Hungarian, meaning roughly song leaders, singing men, singing women and speakers. This type includes the

foresingers at the wakes for the dead, the leaders of church feasts and the organizers of the religious choral societies. Even today they are the leaders and shapers of the lay religious community in the different villages. Their tasks are complex: they lead pilgrimages to different places, sometimes even to shrines and places of pilgrimage abroad. In the past (up to the 1940s) their prayers and songs were published and generally also distributed by themselves. In everyday life -- even today -- they direct the semi-official religious practices (in the church before the divine service, on the occasion of devotion in the home, on feasts, at vigils, funerals, etc.), they lead the group singing and prayers. In doing so they follow a certain ritual order set by local tradition. The handwritten song and prayerbooks, notebooks and popular printed religious materials are indispensable tools in their work materials.²⁰ These often preserve the work of several generations. Some of them even embody features dating back to the late Middle Ages. It is understandable that they are unwilling to part with these jealously guarded treasures since they need them and use them in everyday life. A foresinger has to select the appropriate prayers and songs for each occasion. Their repertoire may include several hundred songs and texts. The leaders of feasts constantly learn and expand their collections. The texts they perform or begin are generally fixed, almost canon-like. They learn the tunes by ear, following the laws of oral tradition. In this process they are intermediaries, also playing the role of performers of the creative type. Their activity throws light on the interacting unity between folk culture, folk tradition, and the individual. This is why, for example, the stock of songs differs from village to village, depending on the taste and dedication to tradition of these creative or intermediating persons. The holy persons in possession of the "holy material" have a strong sense of commitment to the community and of responsibility for the spiritual heritage they have received from their predecessors.

In certain historical periods and situations their role may become especially decisive. We are witnessing this now in the freer political atmosphere as the holy persons and holy women are reviving the religious customs (such as erecting Corpus Christi tabernacles, processions, pilgrimages, etc.). In addition to this revival, in minority situations and villages with ethnically mixed populations they also undertake tasks of a different kind. They bear a great responsibility since in a minority situation they are the principal repositories of continuity of the mother tongue and of education in the mother tongue. In the Hungarian villages of the Zóbor

district (the area around the town of Nyitra/Nitra in presentday Slovakia) which I studied, they undertake identification with the Hungarian nationalities in communities deprived of intellectuals. Thanks to their good abilities of communication, their sense of diplomacy and innate intelligence they display great skill in their role as intermediaries between the small religious communities they represent and the priest who is frequently of a different nationality. In this way the possibility for the Hungarians here to live a lay religious life is created and ensured.

The foresingers living and active in the Zobor district clearly remember the festive tradition associated with the special feast days. For the most part this memory is passive, but they have also experienced the practice and revival of certain customs through performances by amateur acting circles and traditionalizing singing groups. In this way the sacred and profane are intermingled in their activity.

It is probably due in part to their location in a fringe region, to their linguistic isolation that countless archaic elements have been preserved in their knowledge and stock of songs. In this way their activity preserves numerous traditions from the Catholic Middle Ages and the Catholic Baroque period: besides the group singing, they perform the folk liturgy in the cemetery at All Saints and All Souls Day, they take special care in preparing for the midnight mass, the Palm Sunday and Easter passion, they operate the devout societies, lead the pilgrimage and the procession around the stations of the cross, keep the vigil in homes of the deceased, in short they cultivate manifestations of devotion which are contrary to the individualistic, analytical spirit of our century.

From the viewpoint of preserving Hungarian identity and of folklore aesthetics, the most important role of the foresingers is in the wake, burial and funeral feast. Until very recent years, when the mortuaries were built and the priest began to reduce the vigils over the dead, this was carried out — according to their account — in keeping with the tradition descended from "the old ones". The survival — even in a declining form — of the rites associated with the dead is important in these villages because this tradition has preserved — it could be said, conserved — the symbols for the entire community to join in the whole of the ceremony, or at least in certain stages of it, from the visit to the dead, to the funeral feast. The wake obliges everyone to pay their final respects. This means that at least on this occasion the family and community come together and this strengthens their feeling of belonging together.

Both the Hungarians and the Slovaks invite the foresingers to hold the vigil. The foresingers are the leaders of the choral ceremony. They begin the songs and then all those present join in. The ritual order of the wake is set and dignified. The singers have special songs for this solemn occasion too. The selection of songs and hymns depends on their content. They are compiled to reflect precisely the sex, age, standing, morals, faith and marital status of the deceased. They sing different songs for believers and unbelievers, for heads of families, for widows, for babies. In their words: "We set the tone for everyone, then we speak about eternity, then comes a warning to the living about death and mortality, the inevitability of death, with the consolation of eternal life."

Their stock of songs combine pieces from the lay song tradition and the cantor's practice. The fact that they sing most of the text of their wake songs from hymn books that have preserved part of the common style of the 16th century Protestant and Catholic song of the people is probably related to their situation as a linguistic island. They also use different popular religious publications, handwritten notebooks and songbooks which are documents of folklore and the history of devotion and taste.

The wake songs are performed in a uniform style. All of the songs and hymns are sung with all the verses. They often know a number of texts to the same tune or have several tunes for a text.

Of the five singers, Péter Billik (1921) is the principal custodian of the tradition. He has, to a certain extent, a follower in his younger brother Ferenc Billik (1926), who tends to follow fashion and may be inclined to loosen somewhat the rigorous constraints of tradition. He is an outward-looking person maintaining contact with the pilgrimage guides of the other villages. The other three singers — Mihály Chudi (1915), Vendel Chudy (1920) and Mihály Andrásko (1937) — may be described as occupying an intermediate position. They retain their good sense of style, but they receive things with certain reservations. In one way or another, they are all related to each other, allowing us to regard it as a case of a tradition being handed down within a narrow family circle. Within living memory, the line can be traced unbroken through several generations. Precentorship is complemented by the bell-ringer's, sexton's, and parish-clerk's activity. The five of them still perform their duty with the sense of vocation and responsibility they have received from their forefather — as a national mission, as it were, 'in the name of God'.

Precentorship -- as they themselves put it -- 'requires an exemplary life'; for this, too, is instrumental in winning the approval and respect of the community. On this subject one of them said:

"We followed our father because we saw all that industry in him and his faithfulness to God. He had accepted this role, he felt it to be his duty to stay true to his Magyar roots and to each people to revere God. If a precentor praising God did not know how to honour or admonish his fellows, his singing would have come to be very much like those seeds mentioned in the Gospel which fell on rocky ground. We must awaken them so that they will attend to God, for we are not on our own in this world" (Ferenc BILLIK 1987).²¹

With their service performed 'in the name of God', they do a great deal for the Hungarians living in those parts. And they are intensely aware of the importance of that, as is apparent from the following remark they made:

"When we die, that will be the end of the Hungarians here. Because when we let the tradition die out then everything else will die out, too. I think, therefore, that we ought to keep the old custom, if we can" (Péter BILLIK 1988).²²

Notes

¹BÁLINT 1942.

²BÁLINT 1942, BEREZNAI 1985, MOLNÁR—SZIGETI 1984, SZIGETI 1981.

³BARNA 1992, BÁLINT 1942, CSÜRY 1936, KISS 1952.

⁴BÁLINT 1942, DANKÓ 1987, KATONA 1977, TOMISA 1991.

⁵BARNA 1992, BÁLINT 1942, KÜLLŐS 1991, SZIGETI 1981.

⁶BÁLINT 1942, ERDÉLYI 1992.

⁷BÁLINT 1942, ERDÉLYI 1992.

⁸BÁLINT 1942, ERDÉLYI 1992.

⁹BÁLINT 1942, 1989.

¹⁰BÁLINT 1942, JUHÁSZ 1921.

¹¹BÁLINT 1942, 1989, JUHÁSZ 1921.

¹²BÁLINT 1942, 1989, JUHÁSZ 1921.

¹³BARNA 1992, BÁLINT 1942.

¹⁴BARNA 1992, BÁLINT 1942, BÁRTH 1990, DANKÓ 1987, KATONA 1977, KRÍZA 1993, SZIGETI 1981.

¹⁵KOPPÁNY 1985, LANTOSNÉ IMRE 1991.

¹⁶BARNA 1981, CZÖVEK 1987, PÓCS 1992.

- ¹⁷KISS 1981, MOLNÁR 1991.
¹⁸BÁLINT 1942.
¹⁹BÁLINT 1942.
²⁰DOBSZAY 1972, HOLL 1971, LAJTHA 1956.
²¹Interview with Ferenc Billik, 1987.
²²Interview with Péter Billik, 1988.

Bibliography

- BARNA, Gábor 1992: Bálint Sándor "Egy magyar szentember"-e (Sándor Bálint's book: "A holy man").
- BARNA, Gábor 1991: A búcsújárás szerepe a vallásosság ápolásában (Role of the pilgrimage in cultivation of religiousness). In: LACKOVITS, Emőke (ed.): Népi vallásosság a Kárpát-medencében. I. (Peasant religiousness in the Carpathian Basin). Veszprém, 127–136.
- BARNA, Gábor 1991: A megújuló rózsafüzér (The rosary in renewal). In: BÁRDOS, István - BEKE, Margit (eds): Az egyházak a változó világban (Churches in the changing world). Esztergom, 310–322.
- BARNA, Gábor 1981: Totenseher im ungarischen Volksglauben. Műveltség és Hagyomány XX. Debrecen, 177–199.
- BÁLINT, Sándor 1942: Egy magyar szentember. Orosz István önéletrajza (A Hungarian holy man. Autobiography of István Orosz). Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1989: Középkori liturgikus hagyomány a népkultúrában (Mediaeval liturgical tradition in the popular/peasant culture). In: HOFER, Tamás - KISBÁN, Eszter - KAPOSVÁRY, Gyula (eds): Paraszti társadalom és műveltség a 18–20. században (Peasant society and culture in the 18th–20th centuries). Szolnok, 87–91.
- BÁRT, János 1990: A katolikus magyarság vallásos életének néprajza (Religious anthropology of the Hungarian Catholic peasants). In: DÖMÖTÖR, Tekla, (ed.): Magyar Néprajz VII. (Hungarian Ethnology VII). Budapest, 331–339.
- BEREZNAI, Zsuzsa 1985: "Hivő Mari" és a bodonyi szombatisták ("Believer Mari" and the Bodony Sabbatarians). In: Vallási néprajz II. (Religious Ethnology II). Budapest, 287–348.
- CZÖVEK, Judit 1987: Halottlátók — ungarische "Totenseher". Jenseits-visionen in Glaube und Volksbrauch. Jahrbuch für Volkskunde, 203–217.
- CSÜRY, Bálint 1936: Szamosháti szótár (Dictionary of Szamoshát). Budapest, 341.
- DANKÓ, Imre 1987: A funerátor (Undertaker). In: Vallási néprajz III. (Religious Ethnology III). Budapest, 325–340.
- DOBSZAY, László 1972: A népének hazai története. Tények és tanulságok (The history of the Hungarian peasant religious songs. Realities and evidences). Vigilia, 237–247.
- ERDÉLYI, Zsuzsanna 1992: Az alkotó egyéniség szerepe a hagyomány fönntartásában (The role of the creative individual in preserve tradition). (In print.)
- HOLL, Béla (ed.) 1971: Régi Magyar Költők Tára XVII. század 7. Katolikus népekek (1650–1680) (Anthology of Old Hungarian Poets 17th century. Catholic Religious Songs, 1650–1680). Budapest.
- JUHÁSZ, Kálmán 1921: A licenciátusi intézmény Magyarországon (Licenciate in Hungary). Budapest.
- KATONA, Imre 1977: Előénekes (Foresinger). In: Magyar Néprajzi Lexikon 1. (Hungarian Ethnographical Encyclopaedia 1). Budapest, 672–673.

- KISS, Lajos 1981: A szegényemberek élete I—II. (Life of the poor people). Budapest, 276, 317, 321, 393, 437.
- KISS, Lajos 1952: Ormánsági szótár (Dictionary of Ormánság). Budapest, 508.
- KOPPÁNY, János 1985: Harangozók és harangozási szokások Tótkomlóson (Ringers and customs of bell ringing in Tótkomlós). In: Vallási néprajz II. (Religious Ethnology II). Budapest, 401—432.
- KRÍZA, Ildikó 1993: Felsőnyéki halotti búcsúztatók (Funeral orators in Felsőnyék). Budapest.
- KÜLLŐS, Imola 1991: Borku Mariska. Egy parasztpróféta tevékenysége és hatása Kárpátalján (Mariska Borku. A peasant prophet's activity in Sabcarpathia). In: Vallási néprajz V. (Religious Ethnology V). Debrecen, 339—362.
- LAJTHA, László 1956: Sopron megyei virrasztó énekek (Wake songs from Sopron county). Budapest.
- LANTOSNÉ Imre, Mária 1990: Öltöztetős Mária-szobrok Magyarországon (Dressed Virgin Mary statues in Hungary). In: ERDÉLYI, Zsuzsanna (ed.): Néphit, népi vallásosság Magyarországon (Folk-belief, folk religiousness in Hungary). Budapest, 49—61.
- MOLNÁR, Ambrus - SZIGETI, Jenő 1984: Református népi látomásirodalom a XVIII. században (Protestant peasant visionary literature in the 18th century). Budapest.
- MOLNÁR, Ágnes 1992: Koldusok (Beggars). (In print.)
- SZIGETI, Jenő 1981: "És emlékezzél meg az útról..." ("And commemorate the road..."). Budapest, 13—32, 81—89, 91—105.
- PÓCS, Éva 1992: A magyar halottlátó és Európa (The Hungarian seer and Europe). (In press.)
- TOMISA, Ilona 1991: A hit jelével, a szentség fényében (Sign of religion, light of sacrament). In: ERDÉLYI, Zsuzsanna (ed.): Néphit, népi vallásosság ma Magyarországon (Folk-belief, folk religiousness in Hungary). Budapest, 31—48.

FRONLEICHNAMSBRÄUCHE UND IDENTITÄTsbEWUSSTSEIN IN BUDAJENŐ¹

Balázs NAGY

Lehrstuhl für Volkskunde
Eötvös Loránd Universität
H-1052 Budapest, Piarista köz 1., Ungarn

Im Laufe der ausführlichen Darstellung und Analyse eines kirchlichen Feiertages, des Fronleichnamfestes im Dorf Budajenő mit deutscher und ungarischer Bevölkerung, versuche ich, eine Antwort auf folgende Fragen zu finden: 1. Wie gelangt die ethnische Zugehörigkeit in den Vorbereitungsarbeiten des Feiertages zum Ausdruck? 2. Welche Funktion kommt diesem Feiertag — und im allgemeinen den gemeinsamen Festtagen — in der Auflösung der Konflikte zwischen den beiden ethnischen Gruppen zu?

In der ungarischen volkskundlichen Literatur finden sich zahlreiche Beschreibungen über die Fronleichnambräuche; es handelt sich zumeist um Abschnitte von Brauchmonographien oder um einzelne Teile von grösseren volkskundlichen Arbeiten. Eine Zusammenfassung dieser Beschreibungen ist zum Verständnis der Erscheinungen von Budajenő nicht notwendig; auch die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung dieses Feiertages ist nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.²

Von den kirchlichen Feiertagen des Dorfes sind von besonderer Bedeutung das Weihnachtsfest, Ostern, Fronleichnam und der St. Peter- und Paulstag (Schutzheilige der Dorfkirche). Seit 1987 kommt ein weiterer Feiertag hinzu. Auf Anregung der szeklerischen Bevölkerung wurde die Kirmes am Pfingstsonntag eingeführt, von den meisten "Schwabern" als das Fest der Szekler angesehen.³ Das Fronleichnamfest ist eine feierliche Gelegenheit, auf die sich gewisse Gruppen der Gemeinde schon Tage vor dem Fest in Zusammenarbeit vorbereiten. Die Vorbereitungen enthalten mehrere Momente, die auf Beziehungen zwischen den beiden ethnischen Gruppen hindeuten. Die Fronleichnambräuche von Budajenő unterscheiden sich grundlegend dadurch von den bisher beschriebenen Bräuchen, dass die festliche Form auch zum Ausdruck des ethnischen Identitätsbewusstseins geeignet ist. Nachstehend soll hauptsächlich diese Funktion erfasst werden.

Die Ereignisse am Fronleichnamstag beobachtete ich als Teilnehmer in Budajenő am 21. Juni 1992 (Sonntag). Meine Beschreibung beruht auf eigenen lokalen Beobachtungen und einer ergänzenden Sammlung von Angaben.

Bereits bei Morgendämmerung fand ich die Dorfbewohner in fiebriger Arbeit. Gruppen bestehend hauptsächlich aus Männern fleissigten sich um die Kirche: sie bauten Laubhütten. Die dichtbelaubten Linden- und Buchenäste brachten sie im Lkw aus den unweiten Wäldern und behaupteten, die Forstangestellten nähmen stillschweigend zur Kenntnis, dass an diesem kirchlichen Feiertag alljährlich grüne Äste geschnitten werden. Die Männer, die die Äste herbeischaffen und die Laubhütten aufbauen, sind meistens Mitglieder jener Familien, die am Fronleichnamsfest traditionsgemäss die Laubhütten und den Altar errichten.

Bis 1945 erstreckte sich die Fronleichnamsprozession auf das ganze Dorf. Die vier Laubhütten und die Altäre wurden vor den Häusern von Familien aufgestellt, die allgemein geachtet waren und ihren Glauben öffentlich zur Schau stellten. Diese Familien gehörten gewöhnlich zur Führungsschicht der Gemeinschaft. Im Hüttenbau waren auch die Nachbarn und Verwandten behilflich. Um die Wegstrecke zwischen den einzelnen Laubhütten zu schmücken, hatte jeder vor dem eigenen Haus den Weg mit Blumenblättern zu bestreuen. Nach dem II. Weltkrieg fand die Prozession nur mehr auf der grasigen Fläche neben der Kirche statt, ja, in den 1960er Jahren wurde sie gar nicht mehr abgehalten. Zu dieser Zeit wurden die Altäre in der Kirche geschmückt.

Im Jahre 1947, auf Anregung des damaligen Pfarrers (József Donát) teilten sich die Dorfbewohner den Laubhüttenbau auf ethnischer Basis untereinander auf. Zwei Hütten wurden auch weiterhin von den Schwaben gebaut, die zwei anderen von den Szeklern. Auf die letzteren entfielen jene zwei Hütten, von deren Errichtern mehrere deportiert worden sind. Diese Aufgabe oblag solchen Szeklern, die schon daheim an der Fronleichnamsfest eine ähnliche Rolle spielten oder die vom Pfarrer dazu aufgefordert wurden. Die Familienoberhäupter waren auch Mitglieder des Kirchenrates.

Die "Schwaben" stellten ihre Laubhütten bereits am Nachmittag vor dem Feiertag auf, damit sie am nächsten Morgen weniger zu tun haben. Allerdings war das mit dem Risiko verbunden, dass in einer etwaigen heissen Nacht das Laub welk werden könnte. Die Szekler begannen die Errichtung ihrer Laubhütten erst am frühen Morgen des Festtages.

Zur Errichtung der Laubhütten wurden folgende Werkzeuge benützt: Axt, volles, spitzes Eisen (um für die dickeren Äste Löcher in den Boden zu bohren), Säge, Zange, Hammer, ferner Draht und Nägel.

Die schwäbischen Männer waren mit ihrer Arbeit früher fertig als die Szekler. Das abgefallene Laub wurde noch zusammengeharkt und die Umgebung der Kirche gesäubert. An den weiteren Arbeiten nahmen die meisten schon nicht mehr teil. An der Errichtung der Laubhütten, der Schmückung der Altäre und dem aufstreuen des Blumentepichs beteiligten sich insgesamt 37 Personen, die sich nach Hütten und Geschlechtszugehörigkeit folgendermassen aufteilten:⁴

1. Hütte: insgesamt 8 Personen, davon 5 Frauen, 3 Männer
2. Hütte: insgesamt 10 Personen, davon 8 Frauen, 2 Männer
3. Hütte: insgesamt 10 Personen, davon 5 Frauen, 5 Männer
4. Hütte: insgesamt 9 Personen, davon 4 Frauen, 5 Männer

Den Angaben sind keine beachtlichen zahlenmässigen Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen zu entnehmen. Auch die Verschiebung in der Proportion der Geschlechter wirkte sich nicht störend aus, da die Baugruppen der verschiedenen Hütten einander im Bedarfsfall gegenseitig aushalfen. Eine derartige Überdeckung konnte ich besonders bei den Szeklern während der Errichtung und Schmückung der Hütten Nr. 1 und 2 beobachten. Die Mitglieder der einzelnen Baugruppen waren zumeist durch verwandtschaftliche Beziehungen miteinander verbunden. In jeder Gruppe war die Präsenz der aufeinanderfolgenden Generationen zu beobachten. Die Anwesenheit von zwei Generationen war für alle vier Baugemeinschaften bezeichnend. An der Errichtung der 1. Hütte nahm sogar eine Familie teil, in der drei Generationen vertreten waren. Eine ethnische Vermischung konnte ich nur in einem einzigen Fall feststellen: In der Baugruppe der 1. Hütte befand sich durch Heirat auch eine schwäbische Frau.

Zur Fertigstellung der Altäre war folgendes Zubehör erforderlich: Tische, Tischdecken, Statuetten, Kruzifixe, Heiligenbilder, Leuchter und Kerzen, Teppiche, Blumenvasen und Blumen von bestimmter Farbe. Die meisten Requisiten der einzelnen Altäre befand sich im Besitz einer einzigen Familie, doch trugen auch die übrigen Mitglieder der Baugruppe mit kleineren ergänzenden Stücken zur Dekoration bei. Die Szekler benützten z.B. beim Altar Nr. 1 eine Marienstatue und ein Marienbild, die sie noch aus Ditró mitgebracht hatten. Auf diesem Altar erblickte ich auch eine Vase aus Korond. Das Herz-Jesubild in der 2. Hütte wurde am Fronleichnamstag auch in Gyergyóremete verwendet. Über den Altar in der 3. Hütte wurde ein Bild vom Thema "Jesus, der gute Hirt" gehängt. Der eine Errichter dieser Hütte brachte eine kleine Statue aus Maria-Zell und kehrte von seinem Besuch in die



Abb. 1. Der zweite Altar. Foto: Balázs NAGY

siebenbürgische Altheimat mit zwei holzgeschnitzten Leuchtern zurück (1991), die bei der Dekoration ebenfalls benützt werden.

Die Altäre werden vorwiegend mit edlen Blumen geschmückt (meistens in Blumengeschäften gekaufte oder im Hof gezüchtete Blumen). Dazu eine Szeklerin: "Als wir herkamen, waren auf dem Altar lauter Feldblumen. Dann tat es den Frauen schon nicht mehr leid um ihr Geld, und wir kauften halt schöne Blumen für den Altar."

Schon Tage vorher begann man die Blumenblätter für den Blumentepich zu sammeln. Die Zahl und die Varietät der benützten Blumensorten hängen gewöhnlich vom Wetter ab. Zur Dekoration werden wenigstens 15-20 verschiedene Sorten benützt. Tage lang mussten die Betreffenden herumgehen, um die notwendige Blumenmenge herbeizuschaffen. Zum Blumensammeln taten sich 2-3 Frauen zusammen und es kam schon vor, dass sie auch entlegene Gegenden aufsuchten, wo infolge der regionalen Verhältnisse auch andere Blumensorten zu finden sind als in der Umgegend von Budajenő. Die in den kühlen Presshäusern oder Kellern aufgehobenen Blumen und Blumenblätter wurden am Morgen des Fronleichnamstages in Körben und Eimern zum künftigen Schauplatz der Prozession gebracht. Ausser den Blumen wurden auch Giesskannen und in Eimern Sand hinbefördert. Unter die bereits fertige Laubhütte wird der Altar folgendermassen errichtet: Die Grundlage des Altars besteht aus einem Tisch und zwei Bänkchen; das eine wird auf den Tisch, das andere darunter gestellt (als

Betschemel). Diese werden mit einem prächtigen Tischtuch bedeckt und darauf werden Statuen, Leuchter und Blumenvasen gestellt. Das Heiligenbild wird an den Stamm des Baumes hinter dem Tisch befestigt. Gewöhnlich wird von dem Tische ein Teppich ausgebreitet.

Jede Gruppe war bemüht, den schönsten Altar zu bauen. Nach getaner Arbeit suchten sie sich gegenseitig auf und brachten ihre Meinung über das Gesehene gewöhnlich in lobenden Worten zum Ausdruck. Als die Altäre bereits in voller Pracht standen, wurden zwischen den Laubhütten die Blumenteppiche ausgebreitet. Die Szekler lernten diesen Brauch in Budajenő kennen. "In Ditró gab es keine vorgefertigten Teppiche", sagte einer. "Kleine Schulmädchen streuten die Blumen aus Körbchen. Das eine streute Weiss, das andere Rot und das dritte Grün."

Die Strecke des Blumenteppichs wurde mit einem Seil abgesteckt. Die Blumenblätter verschiedener Farbe wurden in parallelen Reihen nebeneinander gelegt, ausserdem benützte man aber auch ein Modell aus Metallstangen. Das rautenförmige Modell gehörte einem Mann, der an der Errichtung der 3. Laubhütte beteiligt war. Er hatte etwas ähnliches in Pilisvörösvár (unweites Dorf mit deutscher und ungarischer Bevölkerung) anlässlich der Zusammenstellung des Blumenteppichs gesehen. Die Erbauer jeder Laubhütte hatten in beiden Richtungen den zur nächsten Hütte führenden Weg bis zur Hälfte mit einem Blumenteppich zu schmücken. Den Teppich zwischen der 2. und 3. Hütte machten die Szekler aus parallelen Blumenstreifen, während die ihnen entgegenkommenden Schwaben das rautenförmige Modell benützten und den Szeklern



Abb. 2. Die Herstellung des Blumenteppichs.
Foto: Balázs NAGY, 1992



Abb. 3. Die Herstellung des Blumenteppichs.
Foto: Balázs NAGY, 1992

zuredeten, dasselbe zu tun. Ein Teil der parallelen Reihen wurde daraufhin umgeordnet, wobei eine alte Frau bemerkte: "Mir gefällt die Gerade besser." Auf die ausgestreuten Blumenblätter wurde Sand gestreut, damit das ohnehin kurzlebige Meisterwerk von etwaigen Windstößen nicht zerzaust wird. Ab und zu wurde der fertige Teppich mit Wasser begossen, damit die bunten Blumenblätter in der zunehmenden Hitze ihre Pracht nicht verlieren. Der wohlriechende Teppich, bestehend aus geraden Streifen und rautenförmigen Motiven, wurde ausserdem auch mit religiösen Motiven aus Blumenblättern geschmückt, z. B. der Kelch und das apostolische Kreuz vor dem Kircheneingang und ein Herz aus blutroten Rosenblättern vor der 2. Laubhütte.

Die Menge der gesammelten Blumen übertraf 1992 den tatsächlichen Bedarf, daher wurden einige auch auf die grünen Sträucher um die Kirche gesteckt. Die schwäbischen Gruppen wurden früher fertig und gingen schon um 9³⁰ nach Hause, den sie hatten ja ihre Laubhütten bereits am Vorabend aufgestellt. Die Szekler kehrten um 10 Uhr heim, um sich umzukleiden. Das Hochamt begann um halb 11.

Die Leute kamen in ununterbrochenen Reihen zur Kirche. Schaulustige besichtigten zuerst die Altäre, bevor sie in die Kirche eintraten. Die Mitglieder des Kirchenrates versammelten sich vor der rechten Tür der Sakristei. In der Prozession trugen sie dann die brennenden Kerzen und den Baldachin über dem Allerheiligsten. Ihre Söhne trugen an der Spitze der Prozession mit Blumenkränzen geschmückte Flaggen. Bis zum Beginn der Messe war die Kirche voll. Unter den Amwesenden war jede Altersklasse vertreten, aller-

dings mit einer merklichen Präponderanz der Personen von mehr als 50 Jahren. Den Höhepunkt des Tages bedeutete die Prozession, die etwa 30 Minuten dauerte. Zuerst traten zwei Burschen aus der Kirche heraus, jeder mit einer Flagge in der Hand. Ihnen folgten zwei weitere, die je ein Kreuz trugen, vier Männer mit brennenden Kerzen und eine Gruppe von jungen Mädchen. Hinter ihnen schritt der Priester unter dem von vier Männern getragenen Baldachin, mit dem Allerheiligsten Sakrament in der Hand.⁵ Hinten folgte die grosse Menge. Den sorgfältig hergestellten, etwa 120 Meter langen Blument Teppich durfte nur der Priester betreten. Die Prozession wurde mit Gesang begleitet. Vor einigen Jahrzehnten, als das Dorf noch zwei Blasorchester hatte, begleiteten sie die Prozession mit klingendem Spiel. Damals war es noch gebräuchlich, dass Erstkommunikantinnen aus kleinen Körben Blumenblätter vor dem Sakrament ausstreuten. Dieser Brauch ist allmählich verschwunden. Allerdings schreiten junge Mädchen auch heute noch vor dem Baldachin, streuen aber keine Blumen mehr aus.

Die Laubhütten wurden gemäss den vier Himmelsrichtungen aufgestellt; diese Einteilung wird in der Zeremonie eine wichtige Rolle spielen. Vor jedem Altar bleibt die Prozession stehen und der Priester liest Zitate aus den vier Evangelien: beim ersten, nach Norden gewandt, aus Lukas, beim zweiten, nach Osten gewandt, aus Markus, beim dritten, nach Süden gewandt,



Abb. 4. Die Herstellung des Blumentepichs.
Foto: Balázs NAGY, 1992



Abb. 5. Die Prozession. Foto: Balázs NAGY, 1992

aus Matthäus und beim vierten, nach Western gewandt, aus Johannes. Anschliessend spendet er jedesmal Segen mit dem Sakrament. Als die Prozession auch den letzten Altar verlassen hat, kehrte sie in die Kirche zurück, wo das Te-Deum gesungen wurde und die erbauliche Feier mit einem sakramentalen Segen zu Ende geht.

Nach der Feier gingen die Teilnehmer nach Hause zum Mittagmahl. Viele nahmen geweihte Blätter und Blumen mit sich.⁶ Die zerzausten Blumenblätter des sorgfältig hergestellten Blütenteppichs wurden liegen gelassen. Während des Mittagmahles blieben die Altäre unberührt. Nach dem Essen gingen die Frauen hin, um ihre Requisiten abzuholen. Es begann der Abbau der Laubhütten und Altäre. Die schöneren Blumen kamen in die Kirche, andere wurden im Friedhof auf die Gräber von Verwandten gelegt oder auf den Dachboden gebracht. Das Laubzeug wurde im Graben neben der Kirche angehäuft und nach Austrocknung verbrannt. Nachmittags um 4 Uhr erinnerte nur mehr der "zerfetzte" Blumenteppeich an das denkwürdige Fest.

Laut Rückerinnerungen der älteren Bewohner von Budajenő herrschte nach den Deportierungen eine ungemaine Spannung im Dorf. Der Kummer um die abgeschobenen Verwandten und Geschwister und die alltäglichen Demütigungen verbitterten die Tage der Schwaben. Andererseits erlebten die Flüchtlinge aus dem Szeklerland mit Enttäuschung, dass sie in ein deutsches Dorf angesiedelt wurden. Die Beziehungen zwischen den beiden Gemeinschaften war anfangs durch

gegenseitiges Misstrauen und Unverständnis gekennzeichnet. Nach der Deportierung geriet das deutsche Ethnikum in eine zahlenmäßige Minderheit, was aber nicht die Möglichkeit einer kulturellen Einwirkung auf die Szekler und die anderen ungarischen Ansiedler ausschloss. Die Szekler brachten ein spezifisches Traditionsgut mit sich, zu dessen Veränderung das neue Wohngebiet und dessen Struktur sowie das unterschiedliche Traditionsgut der hier vorgefundenen Bevölkerung wesentlich beitrugen.

Die ethnisch und sprachlich geteilte Bevölkerung wurde beim Zusammentreffen der beiden Volksgruppen nur durch die gemeinsame Religion zusammengehalten. Allerdings zeigten sich trotz des gemeinsamen Glaubens gewisse Unterschiede auch in den Bräuchen im Zusammenhang mit Feiertagen. Bei der Untersuchung der Fronleichnamstraditionen der beiden Gemeinschaften konnte ich folgende Differenzen und identitätsbedingte Erscheinungen wahrnehmen:

1. Die Errichtung der Laubhütten erfolgte in Ditró und Gyergyóremete nicht in der hier beschriebenen Weise. Dort wurde das Laubwerk an einen schrankförmigen hölzernen Rahmen befestigt.

2. In Ditró war die Herstellung des Blumenteppecchs nicht typisch. Vor dem Baldachin streuten junge Mädchen Blumenblätter auf den Boden. Den Brauch des Blumenteppecchs lernten die Szekler erst in Budajenő kennen.

3. Bei der Schmückung der Altäre verwendeten die Szekler auch kultische Gegenstände, die sie aus Siebenbürgen mitgebracht hatten. Das in der



Abb. 6. Die Prozession. Foto: Balázs NAGY, 1992

2. Laubhütte aufgehängte Herz-Jesubild wurde auch in Gyergyóremete am Fronleichnamstag benützt.

4. Zur Dekorierung der 1. Hütte benützten die Szekler auch eine Vase aus Korond,⁷ die im vorliegenden Fall auch als Symbol ihrer Verbundenheit mit dem szeklerischen Geburtsland anzusehen wäre.

5. Die Dekorierung der Monstranz blieb auch weiterhin die Aufgabe einer "schwäbischen" Frau.

6. Das Seil, das die Baugruppe der 4. Laubhütte zur Herstellung des Blumentepichs brachte, wird von der ganzen Gemeinschaft benützt, gewiss deshalb, weil beim ersten gemeinsamen Feiertag die örtliche Herstellungstechnik des Blumentepichs nur den Schwaben bekannt war; daher hatten sie dieses unentbehrliche Requisit mitgebracht.

7. Nur in einem einzigen Fall konnte ich beobachten, dass die Zahl der Szekler durch Heirat um eine "schwäbische" Frau vermehrt wurde. Für den umgekehrten Fall gab es kein Beispiel.

Die aufgezählten Beobachtungen führen uns zu der Feststellung, dass diesem Fest und im allgemeinen den kirchlichen Feiertagen eine wichtige Rolle in der Entwicklung interethnischer Beziehungen zusteht. Die Szekler sahen sich gezwungen, die mit dem Feiertag verknüpften örtlichen Traditionen zu akzeptieren, die sie aber zugleich mit dem eigenen Erlebnissgut und der eigenen Wertordnung bereicherten. Das hier angeführte Beispiel ist ein Teil eines umfangreicheren Integrationsprozesses. Die Mischehen, die gemeinsamen kulturellen veranstaltungen und Ausflüge (z. B. 2 Ausflüge nach Siebenbürgen, 1991 und 1992) sind lauter organische Elemente des vielfältigen Entstehungsprozesses einer Dorfgemeinschaft. Im Laufe der Koexistenz fanden beide ethnische Gruppen neben der Integrierung auch die Gelegenheit, um ihre Identität vor der Öffentlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Derartige Gelegenheit war in der 50er Jahren des Krippenspiel der Szekler. Auch der von Csíksomlyó herrührende Kirchtag zu Pfingsten ist ähnlichen Inhaltes. Andererseits ist der Frauenchor, dessen Mitglieder vorwiegend Schwaben sind, ein Forum der Bewahrung des deutschen Identitätsbewusstseins. Dem Beispiel ist zu entnehmen, dass der erwähnte Integrationsprozess nur auf gewissen Ebenen der Bräuche vor sich geht.

Wie jeder Feiertag, ist auch das Fronleichnamfest eine aussergewöhnliche Gelegenheit im Leben des Dorfes; die Gemeinschaft benimmt sich in nicht alltäglicher Weise. Die Mitglieder der mit den Vorbereitungen beschäftigten Gruppen bemühen sich, um einen Einklang zwischen ihren "Kunstwerken" zu schaffen. Der Gebrauch gemeinsamer Geräte, die Würdigung der

Arbeit des anderen und zum Schluss das gemeinsam begangene Fest -- das alles dient der Versöhnung. Doch neben der Versöhnung und der Entwicklung einer echten Dorfgemeinschaft ist auch eine andere Erscheinung verborgen: die Assimilation. Während der Feier deutete kein einziges Wort und kein Lied die Anwesenheit der deutschen Bevölkerung an. In Budajenő ist die deutsche Sprache im Aussterben begriffen.

Anmerkungen

¹Budajenő: Siedlung an der Westseite der Ofner Berge, entlang der nach Zsámbék führenden Landstrasse, mit zwei parallelen Hauptstrassen und mehreren Querstrassen. Bei der Volkszählung 1941 hatte das Dorf 976 Einwohner, davon 954 (97,8%) römisch-katholischen Glaubens und 871 als deutschsprachig registriert. Nach dem II. Weltkrieg erfolgte eine wesentliche Veränderung in der ethnischen Zusammensetzung. Die überwiegende Mehrheit der deutschsprachigen Bevölkerung (90%) wurde nach Deutschland deportiert. An Stelle der Abgeschobenen wurden aus dem östlichen Siebenbürgen (Ditrő und Gyergyóremete) 31 szeklerische Familien römisch-katholischen Glaubens angesiedelt (Szekler = ungarische Volksgruppe im östlichen Teil des zu Rumänien gehörenden Siebenbürgens). Weitere Neusiedler kamen auch aus umliegenden Dörfern und Nordungarn. Einschlägige Literatur findet sich in folgenden Werken: MANHERZ 1983: 86—110; HUTTERER 1978: 290—294; REGŐS 1975.

Der Zerfall der ethnischen Einheit des Dorfes trug zur allmählichen Magyarisierung der deutschsprachigen Population wesentlich bei. Die Deutschen von Budajenő nennen sich "Schwaben", deshalb benütze auch ich diese Bezeichnung. Die szeklerischen Siedler wurden von der schwäbischen Bevölkerung mit scharfer Antipathie empfangen, die Flüchtlinge vor rumänischen Atrozitäten wurden als "Zigeuner" beschimpft. In der Anfangsphase der Koexistenz kam es oft zu Konflikten zwischen den alten und den neuen Bewohnern des Dorfes.

²An diesem Festtag, dem Donnerstag der zweiten Woche nach Pfingsten, wird das Allerheiligste Sakrament als der wahre Körper Christi gefeiert. Der Fronleichnamstag wurde im Rundschreiben von Papst Urban IV, vom 11. August 1264 zum verbindlichen Feiertag für die ganze Kirche deklariert. Ungarn war eines der ersten Länder, wo der Fronleichnamskult eingeführt wurde. Davon zeugt etwa eine Aufzeichnung vom Jahre 1271 aus Kolozsvár (Klausenburg). Der Höhepunkt der Feier, die festliche Prozession, wird in Ungarn erstmals im Jahre 1424 erwähnt. Der Brauch der Errichtung von Laubhütten am Fronleichnamstag dürfte wahrscheinlich in Deutschland im 12.—14. Jh. entstanden sein. Den Brauch des Blumenteppecchs leitet Sándor BÁLINT vom Barock ab; wahrscheinlich brachten ihn deutsche Siedler im 18. Jh. nach Ungarn. Heute wird das Fest am Sonntag veranstaltet. ARTNER 1923: 261—262; BÁLINT 1938: 258—262; BÁLINT 1973: 344—346; RADÓ 1949: 403—407.

³Im Jahre 1987 erhielt die szeklerische Gemeinschaft aus Siebenbürgen eine Verkleinerung der Marienstatue von Csíksomlyó. (Csíksomlyó/Somleul Ciuc = der grösste katholische Wallfahrtsort von Siebenbürgen, im Komitat Hargita. Vor ihrer Umsiedelung pilgerten die Szekler von Budajenő oft dorthin.) Anschliessend versammelten sie sich alljährlich am Pfingstsamstag zur Messe in der gotischen Kapelle ("kleine Kirche") neben dem Friedhof.

⁴Die Numerierung der Laubhütten erfolgte von rechts nach links, vom Kircheneingang ausgehend. Die Prozession ging in der gleichen Richtung.

⁵Die Monstranz des Sakraments wurde von einer schwäbischen Frau mit einem selbstgemachten Kranz aus Kornblumen geschmückt. Nach dem Fest nahm sie den geweihten Kranz mit sich nach Hause.

⁶Nach der Zeremonie nahmen viele Teilnehmer geweihte Blumen und Blätter mit.

⁷Korond (Corund) = berühmtes ungarisches Töpferzentrum in Siebenbürgen.

⁸FÜLDES 1958: 209—259.

Literatur

- ARTNER, Edgár 1923: Az egyházi évrnek, ünnepeinek és szertartásainak kimerítő leírása (Ausführliche Beschreibung des Kirchenjahres, seiner Feiertage und Zeremonien). Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1938: Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza (Feiertage unseres Volks. Die Volkskunde des Kirchenjahres). Budapest.
- BÁLINT, Sándor 1973: Karácsony, Húsvét, Pünkösd (Weihnachten, Ostern, Pfingsten). Budapest.
- BONOMI, Jenő 1993: Az egyházi év Budaörs német község nyelvi és szokásanyagában /Tekintettel Budaörs környékére/ (Das Kirchenjahr im Sprach- und Brauchgut der deutschen Gemeinde Budaörs /Mit Hinblick auf die Umgegend von Budaörs/). Budapest.
- FÜLDES, László 1958: A Budajenőre telepített székelyek betlehemezése (Krippenspiel der in Budajenő angesiedelten Szekler). Ethnographia LXIX: 209—259.
- HUTTERER, Klaus Jürgen 1970: Die deutsche Volksgruppe in Ungarn. In: Ingeborg WELLER-KELLERMANN (Hrsg.): Zur Interethnik. Frankfurt, 290—294.
- MANHERZ, Karl 1983: Die ungarndeutsche Volkskundeforschung. In: Ulrich TOKSDORF (Hrsg.): Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde. Marburg, 86—110.
- RADÓ, Polikárp 1949: Szentháromság ünnepe és Úrnapja (Dreifaltigkeitsfest und Fronleichnam). Vigilia, 403—407.
- REGŐS, Ferenc 1975: Budajenő krónikája (Chronik von Budajenő). (Manuscript.)

DAS HEILIGE ABENDMAHL IM UNGARISCHEN REFORMIERTEN
VOLKSGLAUBEN IM 19.—20. JAHRHUNDERT

Emőke S. LACKOVITS

Laczkó Dezső Museum
H-8200 Veszprém, Ungarn

Die beiden Eckpfeiler der Glaubenswelt der ungarischen Reformierten sind die zwei Sakramente: die Taufe und das heilige Abendmahl. Die gross-jährigen, d.h. konfirmierten Mitglieder der Gemeinde konnten und können bis heute das Abendmahl empfangen, das ihnen zum erstenmal nach der Konfirmation gespendet wird. Selbständiges Mitglied der Gemeinde zu sein bedeutet, dass der Betreffende berechtigt ist, zum Tisch des Herren zu gehen.

Den Beschluss des Konzils von Lorenz (1439), wonach die Konfirmation für ein Sakrament erklärt wurde, lehnte die Reformation ab und bezeichnete sie lediglich als Verbindungsritus zwischen den beiden Sakramenten, der Taufe und dem Abendmahl. Nur der Getaufte kann konfirmiert werden, und nur der Konfirmierte das Abendmahl nehmen.¹ Die Konfirmation ist gleichsam die Mündigsprechung der minderjährigen Kirchenmitglieder, eine Weihe oder feierliche Stärkung; zur Vorbereitung wird den Kindern der Katechismus und darin die Glaubenssätze gelehrt (Katechisierung). Der Katechismus (ung.: káté) ist in Ungarn seit 1576 bekannt.

Die Konfirmation verbreitete sich allgemein in ganz Europa, auch in Ungarn, im 18., in Siebenbürgen erst im 19. Jahrhundert, und entwickelte sich unter pietistischem Einfluss aus der Katechisierung, dem Pflichtunterricht biblischer Kenntnisse und Glaubenssätze für die ganze Gemeinde, mit anschliessender Übung und Vernehmung.² Im 16.—17. Jh. fanden die katechisierenden Gottesdienste ohne feierliches Zeremoniell, nur in Anwesenheit eines Pastors und eines Presbyters, mit Vernehmungen, statt, denn niemand konnte ja das heilige Abendmahl empfangen, solange sein Glaube und seine Sitten nicht untersucht wurden. Dazu diente die Vernehmung.³ Der Prüfung (Vernehmung) folgten die Gelobung und der Segen als Voraussetzung zum heiligen Abendmahl; das war die Aufnahme. Feierlich wurde die ganze Zeremonie in

Siebenbürgen und östlich der Theiss um 1788, in Transdanubien und im Donau-gebiet um 1806 und diesseits der Theiss seit 1811.⁴

Das Lebensalter der Konfirmanden bewegte sich mit mehr oder weniger Unterschied in den verschiedenen Perioden zwischen 13 und 17 Jahren. Der Tag der Konfirmation war im Zeitraum 1900—1940 gewöhnlich am Karfreitag oder am Himmelfahrtstag (häufiger!), das erste heilige Abendmahl wurde zu Ostern bzw. Pfingsten empfangen. Nach 1950 wurde gewöhnlich am Sonntag nach dem Himmelfahrtstag konfirmiert, während der erste Empfang des heiligen Abendmahls am Pfingstsonntag erfolgte. Dasselbe ist auch für die Reformierten im Kalotaszeg-Gebiet und im Szeklerland bezeichnend. In den ungarischen Streusiedlungen Südsiebenbürgens war meistens der 20. August oder der nächste Sonntag der Tag der Konfirmation, und der darauffolgende Sonntag der der ersten Kommunion. In manchen transdanubischen Gemeinden wurden die beiden Sakramente am selben Tag gespendet. Stellenweise wurden die Konfirmanden kátés (aus: Katechismus) und die Konfirmation ágendázás (aus: Agenda) genannt (Szentkirályszabadja, Kisborosnyó).

Der Gottesdienst mit dem heiligen Abendmahl ist die feierlichste Gelegenheit in der Glaubenswelt der Reformierten. Das heilige Abendmahl des Herren bedeutet die mystische Lebensgemeinschaft mit Jesus Christus,⁵ zugleich auch die Einheit in Christo mit den anderen Gläubigen. Das ist die Liebesgemeinschaft.⁶

Die ungarischen reformierten Synoden beschäftigten sich seit 1545 regelmässig mit dem heiligen Abendmahl, mit dessen Wesen und Bedeutung, mit dem Zeremoniell seines Empfanges und mit den Agendae, die diese Zeremonie festhalten. Sie trachten die katholische und evangelische Auffassung sowie die rituellen Elemente dieser Konfessionen auszuschalten und betonten, das Abendmahl stärke den Glauben, ermahne zur Danksagung und brüderlichen Liebe, es tröstet und unterscheidet zwischen Gläubigen und Ungläubigen.⁷

Bis zur Synode von Debrecen (1562) ging dem heiligen Abendmahl die persönliche Beichte (Ohrenbeichte) voraus, die nun, als "in den Geboten des Herrn nicht enthalten", verworfen wurde; zur Beruhigung des Gewissens wurde allerdings ein persönliches Gespräch mit dem Diener Gottes nicht ausgeschlossen (privates Schuldbekentnis).⁸

Es wurde betont, dass die Kraft des Sakraments durch den Glauben und die heiligen Dreifaltigkeit entsteht und der Verdammnis anheimfällt, wer es ohne Glauben zu sich nimmt.⁹

Verfügungen wurden getroffen über den Empfang des Abendmahls unter beiden Gestalten (Brot und Wein), über die Austeilung des Abendmahls den

Kranken und es wurde verboten, die Merkmale des Abendmahls in magischen Handlungen zu verwenden.

In den Jahren 1545—1597 fanden 33 Synoden statt, die sich bei 18 Gelegenheiten mit dem Wesen des Abendmahls und mit der Liturgie seiner Austerteilung befassten. Bis 1767 galten jedoch in fast allen Gemeinden unterschiedliche liturgische Anweisungen, erst damals wurde deren Vereinheitlichung angeordnet. Die unterschiedliche liturgische Ordnung in den einzelnen Kirchendistrikten bedeutete ein schweres Hindernis auf dem Weg der Einheit.¹⁰ Vielerlei Agenden wurden benützt, gelegentlich sogar in Gemeinden desselben Kirchendistrikts (Péter Méliusz Juhász, Gál Huszár, Gáspár Heltai, Gergely Szegedi, Péter Bornemisza, István Beythe, Albert Szenci Molnár, István Milotai Nyilas, János Samarjai, György Zoványi, Gergely Kis, József Kármán, Gáspár Göböl usw.).¹¹ Anlässlich seiner Generalvisitation 1747 brachte Jakob Torkos, reformierter Bischof von Transdanubien, nicht nur eine Uneinigkeit im Gebrauch der Agenden in Erfahrung, sondern auch einen völligen Mangel an Einheit. In seinem Kirchendistrikt visitierte er 54 Gemeinden, von deren Pastoren nur insgesamt 19 über eine Agende verfügten. Selbst diese konnten aber in der Mehrheit ihre Agende nicht nennen. Ausnahmen waren der Pastor von Csór, der die Debrecener Agende benützte, die Pastoren von Tác, Gige, Hedrehely (Agende von Milotai), Mezőszentgyörgy (Agende von István Szombati senior) und Szomajom (Siebenbürgische Agende), während der Pastor von Magyaregres seine Agende selbst geschrieben hatte.¹² Mihály Oláh, Pastor von Inota, benützte 1788 die Agende von Gergely Kis, die ausser ihm nur von wenigen gekannt und gebraucht wurde.¹³

Die Zeit des Abendmahls galt als ein denkwürdiger Tag. Im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jh. war das Abendmahl ein organischer Bestandteil des feierlichen Gottesdienstes und wurde auch jeden Sonntag verabreicht. Im 18. Jh. wurde die Zahl dieser Tage auf 11 herabgesetzt, im Jahre 1819 gar auf 6 (Weihnacht, Ostern, Pfingsten, Karfreitag, neues Brot, neuer Wein). 1929 kam als siebenter Tag der erste Adventsonntag hinzu, mit dem Zusatz: Falls die Gemeinde es so wünscht und das Presbyterium einverstanden ist, kann das Abendmahl auch an anderen Feiertagen verabreicht werden, z. B. am 31. Oktober.¹⁴ In Szentgál (Bakonyer Wald) herrscht z. B. auch heute noch der Brauch, das heilige Abendmahl am Neujahrstag einzunehmen.

Laut reformierter Auffassung ist das Wort Gottes untrennbar vom heiligen Abendmahl, denn "ohne dem kein Sakrament".¹⁵ Die Konsekration besteht aus der Elevation von Brot und Wein in Begleitung der Bibelworte und endet mit einem kurzen Gebet.¹⁶ Seit dem 17. Jh. wurden bei jeder Gelegenheit die

"Einsetzungsworte" des Apostels Paulus zitiert (I. Kor. 11: 23–26). Auch heute spricht der Pastor diese Worte, während er das Brot anbricht und in die Höhe hebt; letzteres tut er auch mit dem Kelch, gefüllt mit Wein. Dieses wesentliche Moment, die Elevation, wird in der Agende bestimmt.¹⁷ Bis zum Beginn des 20. Jh. wurde je ein eigenes Gebet über das Brot und den Wein gesagt, während jene, die das Abendmahl nicht nehmen wollten, die Kirche verlassen durften. Diese Gewohnheit wurde jedoch als "papistisch" abgeschafft.

Trotz wiederholter kirchlicher Verbote gilt in der reformierten volkstümlichen Auffassung und Praxis das Abendmahl nach wie vor schon an sich als heilbringendes Sakrament, den heiligen Merkmalen wird eine wundertätige Kraft zugeeignet. In Csongor (Tschomorin, Karpaten-Ukraine) meinte man z. B., das sprachunfähige Kind würde vom Brot des heiligen Abendmahls zu sprechen beginnen, in Vajasd (Oiejdea, Süd-Siebenbürgen) glaubte man, der Zustand des Kranken würde sich davon verbessern und dem Sterbenden ein leichter, friedlicher Tod beschert. Die Kirche setzt sich stets für eine Idolatrie der heiligen Male ein, denen jedoch die Gläubigen grösstenteils unverändert übernatürliche Kräfte beimessen. Die Brotkrümchen werden nicht weggeworfen, sondern als Stücke des geweihten Brotes verbrannt, ja, sie werden stellenweise sogar für heilkräftig gehalten.¹⁸

Zum Empfang des heiligen Abendmahls musste man sich vorbereiten, "sich auf die Probe stellen"; dazu diente die "Busswoche" (pönitenziale Woche), die in den Gesetzen nachdrücklich verordnet und in den Agenden ausführlich beschrieben wird. Am vorangehenden Sonntag muss der Pastor den Beginn der Busswoche und den Tag des Abendmahls von der Kanzel verkünden; auch hat er streng darauf zu achten, dass die Gelegenheiten der Busse genau benützt werden.¹⁹ Die Reformierten in Südsiebenbürgen bezeichnen die Busswoche als "Festwoche" (ung. nagyhét); in Kalotaszentkirály (Sîncraiu) wird diese Woche auch heute noch die "Festwoche der Busse" genannt und dauert von Montag morgen bis Samstag abend. Im gesamten ungarischen Sprachgebiet übten sich zu dieser Zeit die Gläubigen in der Enthaltensamkeit, vermieden Streit und Hader sowie unflätige Reden und Gotteslästerungen. Grollende versuchten, sich zu versöhnen und der Unversöhnlichkeit ein Ende zu bereiten. Um ihre Friedfertigkeit zum Ausdruck zu bringen, suchten sie einander auf und baten um Verzeihung, "denn im Angesichte Gottes kann man nicht unvorbereitet und unwürdig dastehen".²⁰ In manchen Dörfern kam es vor, das die Familienmitglieder, bevor sie sich auf den Weg zum heiligen Abendmahl machten, einander um Verzeihung baten und sich gegenseitig küssten, so in der Karpatoukraine, in

den Komitaten Abaúj und Gömör, in Kleinkumanien, Slawonien, in der Oberwart, in den Gebieten Mezőség und Kalotaszeg (Călătea — Siebenbürgen).²¹ Die Ansicht herrschte ganz allgemein, dass man sich nur an Leib und Seele gereinigt und in Frieden zum Tisch des Herren begeben darf, geziemend vorbereitet und "auf die Probe gestellt". Die Wurzeln dieser Voraussetzung reichen bis zum Apostel Paulus zurück (I. Kor. 11: 27—29). Es wurde nicht geflucht und geschimpft, denn dies war ohnehin eine Sünde, reizte aber auch jene auf, die sich zum Tisch des Herren begaben. Ein derartiger Fall wurde 1846 im Protokoll der reformierten Gemeinde von Vajasd festgehalten: István Szilágyi wurde vor das Presbyterium vorgeladen, weil er József Nagy aufreizte, indem er nicht nur ihn, sondern sogar auch das heilige Abendmahl mit unflätigen Worten beschimpfte.

Nur wer mit seinen Sünden abrechnet, darf den Körper Christi zu sich nehmen, lautete der Spruch in Tiszauny.²² In Oberwart mahnte der Pastor die Gemeinde: Wer Groll im Herren hat, der wage es nicht, zum Tisch des Herren zu gehen. Die Reformierten der Karpatoukraine fasteten während der Busswoche, während in den Dörfern des Mezőség-Gebietes die Burschen nicht zu den Mädchen gingen.²³ In Kalotaszentkirály war es unschicklich, in diesen Tagen zu zechen.

Im Kirchendistrikt Vajdahunyad (Hunedoara) wurden bis 1960 die Gläubigen während der Busswoche morgens und abends mit Glockenklang zur Kirche gerufen und kehrten nach gemeinsamen Gebet und Gesang wieder heim. Sie bemühten sich, in der Kirche pünktlich zu erscheinen, selbst wenn es um diese Zeit auf den Feldern oder sonstwo viel Arbeit gab. Seit den 1970er Jahren versammelten sie sich nur mehr am Samstagabend zum Bussgebet und zum Gesang, aber die Glocke läutet auch heute noch während der ganzen Busswoche jeden Morgen und jeden Abend. Auch bei den Reformierten von Mitteltransdanubien schrumpfte die Busswoche auf drei Tage zusammen. Noch vor einigen Jahrzehnten beteten die Reformierten von Tiszazug mit lauter Stimme in der Bibelstunde während der Busswoche; auch gingen sie einzeln zur Konfession und beteten für ihre Angehörigen.²⁴

In Kalotaszentkirály herrscht auch heute die Sitte, dass jeder, der das heilige Abendmahl empfangen will, während der Busswoche wenigstens dreiviermal die Kirche besucht. Zu dieser Zeit findet morgens und abends ein Gottesdienst statt, zwanzig Minuten lang wird geläutet, damit auch die am weitesten entfernt Wohnenden rechtzeitig eintreffen können. In der Kleinen Tiefebene, auf der Grossen Schüttinsel (Kirchendistrikt Komárom) war noch im 17. Jh. die Einzelbeichte während der Busswoche allgemein verbreitet. Im 18.

Jh. suchte überall in Transdanubien der Pastor seine Gläubigen auf und befragte sie — auch eine Variante der Beichte.²⁵ Bis Ende des 18. Jh. wurden statt dessen vor dem Empfang des Abendmahls die gemeinsame, öffentliche Beichte und die Absolution eingeführt. Die Terminologie der früheren Vorbereitung wurde im Balatoner Oberland, im Bakonyer Wald und in Südtransdanubien bis heute beibehalten: Das heilige Abendmahl heisst Beichte (ung.: gyónás), die geweihten Male Beichtbrot bzw. Beichtwein (gyónó kenyér, gyónó bor), der zu diesem Zweck ausgedroschene Weizen Beichtweizen (gyónó búza), die heiligen Gefässe Beichtkelch bzw. Beichtteller (gyónó pohár, gyónó tányér).

Zum Gottesdienst mit heiligem Abendmahl, an grossen Feiertagen, wurde auch die Kirche geziemend vorbereitet. Junge Frauen und Konfirmanden räumten sie auf und schmückten sie mit Blumen, manchmal sogar so ausgiebig, dass auch die Bänke voller Blumen waren, z. B. in Slawonien, in der Háromszék-Region (Dálnok — Dalnic), im Kalotaszeg-Gebiet, im Balatoner Oberland (Köveskál, Tasnád — Taşnad) usw.

In vielen Dörfern Transdanubiens kümmert sich heute nur mehr die ältere Altersklasse um die Kirche, aber in Siebenbürgen sind oft auch Jugendliche daran beteiligt.

Die heiligen Zeichen des Abendmahls, das Brot und der Wein, werden von einer Person oder einer Familie als eine der schönsten Frömmigkeitsäusserungen dargeboten. Manche brachten gebackenes Brot zum Pastor, z. B. in den ungarischen Sprengeln in Südtransdanubien, im Kalotaszeg-Gebiet; in anderen Gegenden wurde Weizen gespendet, woraus die Frau des Pastors oder des Kurators das Brot zu backen hatte, so im Ormánság-Gebiet, in vier ungarischen Dörfern Slawoniens oder in Feketehegy in der Batschka.²⁶ Es gab nur eine einzige Vorschrift: sowohl das Brot wie auch der Wein mussten hausgemacht sein. An manchen Stellen wurden das Brot und der Wein von der gleichen Familie dargeboten. Von solchen Familien wurde gesagt, dass sie den Tisch des Herren decken. In Transdanubien oblag diese Tätigkeit bis 1819 abwechselnd den Presbytern. Von dieser Zeit wurde jedoch die Reihenfolge der Spendierung unter den Gläubigen alljährlich festgelegt. Im Jahre 1836 wurde zu diesem Zweck eine Brot- und Weinstiftung gegründet. In den Dörfern des Mezőföld-Gebietes war der Mesner oder der Kurator für die Bedürfnisse des heiligen Abendmahls zuständig. Auch heute gibt es Gemeinden in Mitteltransdanubien, wo der Tisch des Herren von den Presbytern, dem Kurator oder den Dekanen versorgt wird, so etwa in Dörfern des Balatoner Oberlandes und des Bakonyer Waldes, doch hat sich stellenweise der Pastor um alles zu kümmern. In Al-

pestes (Peştişu Mare, Südsiebenbürgen) und Erősd (Ariuşd, Trei Scaun — Háromszék-Region) werden Brot und Wein bis heutzutage zu jeder Gelegenheit von einer anderen Familie in Erinnerung an verstorbene Angehörigen dargeboten. Diese Darbietung war auch in der Gegend von Győr (Raab) gebräuchlich. In Vajdas (Südsiebenbürgen) sprechen auch heute noch zu Jahresbeginn all jene Familien beim Pastor vor, die im betreffenden Jahr für den Tisch des Herren spenden möchten. Der Pastor schreibt sie auf und stellt die Reihenfolge fest. Auch in Kalotaszentkirály müssen sich die Spender im Vorhinein aufschreiben lassen. Nach dem Empfang des heiligen Abendmahls bleiben hier jene, die das Brot und den Wein gespendet hatten, an ihren Plätzen sitzen. Daraus erfahren die Mitglieder der Gemeinde, wer die Spender waren. An Bewerbern fehlt es auch heute nicht, vielmehr bedeutet die Vielzahl der Angebote eine gewisse Schwierigkeit, denn zurückgewiesen darf niemand werden.

Ilona Madar beschrieb den im Nagysárrét-Gebiet (Grosse Ungarische Tiefebene) allgemein verbreiteten Brauch, wonach der Tisch des Herren jeweils von einer Familie der gleichen Sippe "gedeckt" wurde. Es kam auch vor, dass sich diese erhabene Pflicht testamentarisch auf die Nachkommen vererbte.²⁷ Heute wird vielerorts schon Geld für die Beschaffung der heiligen Zeichen gespendet.

Den Tisch des Herren zu decken, galt als ein hohe Ehre. Wir meinen darin ein Brauchrelikt mittelalterlichen Ursprungs, die Offerte, zu entdecken. Seit dem 3. Jh. spendeten die Gläubigen das Brot und den Wein für die Messe. Dieses Angebot an Naturalien machte Papst Gregor VII. mit dem 12. Kanon des Römischen Konzils 1078 zur Pflicht. In Ungarn wurde die Einhaltung dieser Verfügung 1092 von der Synode von Szabolcs angeordnet. Allerdings wurden die Gaben schon seit dem 9. Jh. in Geld beglichen. Bis Ende des Mittelalters verlor die Offerte an Bedeutung und beschränkte sich auf einige grosse Feiertage; an ihre Stelle trat die Almosenbüchse (oder Gotteskasten). Doch im 16.--17. Jh. wurde der Brauch wieder eingeführt, und die Spendierung von Naturalien existierte noch im vergangenen Jahrhundert.²⁸ In den dargebotenen Gaben, gelegt auf den Tisch des Herren, meinen wir den Fortbestand dieses Brauches zu entdecken. Wie in Europa ganz allgemein die Naturalien allmählich durch Geldspenden verdrängt wurden, wird auch in den reformierten Gemeinden für die Bedürfnisse des heiligen Abendmahls immer häufiger Bargeld gespendet.

In mehreren Ortschaften herrschte die Praxis (im Balatoner Oberland am längsten in Szentkirályszabadja, im Kalotaszeg-Gebiet in Kalotaszentkirály), dass die Gläubigen bei Gottesdiensten mit Abendmahl noch eigens spendierten;

diese Gabe gebührte dem Pastor. Vermutlich blieben darin die Überreste jenes mittelalterlichen Brauches erhalten, wonach die Gläubigen nach Verrichtung ihrer Osterbeichte dem Priester Geld gaben. Der Brauch wurde zwar von der Kirche verboten, blieb aber bis heute auch bei den Katholiken in den Eier- (Komitat Csík — Ciuc) und Geldspenden erhalten, die die Gläubigen auf das Heilige Grab legten.²⁹ In Újtorda (Turda — Siebenbürgen) warfen manche, vom Pastor aufgefordert, einiges Geld auf den Tisch des Herren (1644). Wer keines bei sich hatte, borgte es sich vom Nachbarn.³⁰ Im Kirchendistrikt Udvarhely (Odorheiu) war es in mehreren Ortschaften noch im 18. Jh. gebräuchlich, gleichsam als Erwidern des Kirchendienstes den Tisch des Herren mit Kuchen, Obst und Geld zu beladen.³¹ In Kalotaszentkirály und auch in mehreren Dörfern Nordungarns (Komitate Abaúj und Borsod) spenden die Gläubigen bei Gottesdiensten mit Abendmahl auch heute noch, nachdem sie sich vom Tisch des Herren entfernt haben.³² In Szentkirályszabadja wird die nach dem heiligen Abendmahl gespendete Gabe "Beichtgeld" (ung.: *gyónópénz*) genannt. Noch vor wenigen Jahren kam es vor, dass eine alte Frau, die infolge ihrer Krankheit nicht zur Kirche gehen konnte, am Tag des heiligen Abendmahls ihre Geldspende dem Pastor mit ihrem Enkel zuschickte, der diese mit folgenden Worten überreichte: "Meine Grossmutter hat Euch das Beichtgeld geschickt." Eine etwaige Zurückweisung galt als schwere Beleidigung des Spenders.

Andererseits ereignete es sich in Kalotaszeg, dass jemand, der nicht spenden konnte, auch das heilige Abendmahl nicht zu sich nahm.

Requisiten des heiligen Abendmahls: der Kelch, die Weinkanne, der Teller zur Verabreichung des Brotes, Tischtücher zur Bedeckung des Tisches des Herren und Decken für die heiligen Zeichen. Den allgemeinen Verordnungen der Synoden gemäss mussten all diese Gegenstände schlicht und einfach sein: "Allerhand Gefässe, ob aus Glas, Holz, Gold, Silber, Ton, Kupfer oder irgendwelchem Erz gemacht, wollen wir akzeptieren; fern bleiben sollen bloss Missbräuche, Prunk, Aberglaube und Skandal."³³ Die Kelche, Kannen und Teller wurden aus Zinn, Holz, Kupfer, Silber und sogar aus vergoldeten Silber als wahre Kunstwerke örtlicher Handwerker hergestellt, doch finden sich darunter auch Augsburger Arbeiten und nicht selten kommen auch Goldschmiedearbeiten aus dem frühen Mittelalter vor, die einst römisch-katholisches Eigentum waren. Die Tücher und Decken sind ebenfalls höchst abwechslungsreich. Mit einfachen Kreuzstich genähte Leinwand, mit Gold- und Silberfaden sowie mit Seidenfaden gestickter Batist, einfache oder handbemalte Seidentücher waren ebenso gebräuchlich wie Tischtücher aus grosser Hausleinwand oder Kopftücher

von Frauen; sogar das prächtige türkische Handtuch (Peschgir) kam gelegentlich vor, wie auch mal eine Satteldecke oder ein Brauttuch. Erzeugnisse frommer Frauen und fachkundiger Sticker, doch auf die Kunstschaffenden ist nur aus der Ausführung zu schliessen, denn, im Unterschied zu den Goldschmiedearbeiten wird hier ihr Name nie verewigt, nur der des Spenders. Die meisten dieser Stücke befinden sich in kirchlichen Sammlungen, doch kommen sie auch von Gemeinden aufbewahrt vor.³⁴

Vor dem heiligen Abendmahl wird der Tisch des Herren vom Pastor oder seiner Gattin bestellt. In Kalotaszentkirály wird diese Arbeit von Pastor, den beiden Kuratoren und zwei "Mesnerjungen" verrichtet. Bei dieser Gelegenheit werden nach wie vor fein gestickte Tischtücher und Decken benützt. Auf diese werden die Gefässe des heiligen Abendmahls gestellt und mit gleichfalls prächtigen Tüchern bedeckt. Im Komitat Szatmár wurden sämtliche Tischtücher auf den Tisch des Herren gelegt — bisweilen 15-20 an der Zahl.³⁵ Derselbe Brauch herrscht auch heute noch in mehreren Dörfern des Kalotaszeg-Gebiets (Magyarvalkó — Válen, Kalotaszentkirály, Bánffyhunjad — Huedin). Zur Bestellung des Tisches des Herren wurde und wird noch immer vielerorts ein Gerippe (ung. terítőváz) verwendet, darauf kamen sodann die prächtigen Tischtücher und Decken. Der Tisch des Herren sah nun so aus wie ein dekoratives Zelt. In Transdanubien wird das Gerippe Zelt genannt, in Siebenbürgen heisst es Joch. Zugleich nimmt der Tisch die Form eines Altars an, wo das mit Tüchern zugedeckte Gerippe gleichsam das Tabernakel symbolisiert.

Vor Empfang des heiligen Abendmahls wurde an diesem Tag streng gefastet und in manchen Ortschaften auch heute noch (z. B. Nemesvámos, Szentkirályszabadja, Kalotaszentkirály, mehrere Dörfer im Komitat Abaúj). Hände und Nägel mussten rein sein; darauf wurde streng geachtet, denn nur mit reiner Hand durfte das "Geweihete" angefasst werden — so nannte man das Brot des heiligen Abendmahls in Alsókálósa — Kaloša (Kom. Gömör) oder in Vajasad (Siebenbürgen). Die Gläubigen bereiteten sich oft mit kleinlichen Skrupeln auf den Empfang des Sakraments vor, und dies so sehr, dass wenn einer sich selbst für unwürdig hielt, er lieber nicht an den Tisch des Herren trat.³⁶ Noch zu Beginn dieses Jahrhunderts wachten die Presbyterien mit offenem Auge, ob keine unwürdige, schwerer Sünden schuldige Person sich zum Empfang des heiligen Abendmahls erdreistet (gefallenes Mädchen, in wilder Ehe lebende oder unkeusche Leute). Solchen Personen verweigerte der Pastor das Sakrament vor dem Tisch des Herren, indem er ihnen auswich — so geschehen in Siklód oder Szatmárcseke.³⁷ Die "Kirchenschwänzer", Hurer, Flucher, Mörder und Diebe wurden zum heiligen Abendmahl nicht zugelassen, sie waren

die Ausgestossenen. Die Person, die das heilige Abendmahl dreimal nicht zu sich nahm, durfte im 18. Jh. nur mit "Eselsbegräbnis" beigesetzt werden (ohne kirchliche Zeremonie und Geleit, ausserhalb des gemeinsamen Friedhofs). Zu dieser Schmach verurteilte Personen wurden im Protokoll der bereits erwähnten Generalvisitation (1747) aufgezählt: eine Person aus Csór, je drei aus Lepsény und Kenese, zwei aus Enying, je eine aus Hetes und Szentbenedek. Im letztgenannten Dorf wird ein Mann erwähnt, der die Kirche vermied und das heilige Abendmahl nicht zu sich nahm und mit Eselsbegräbnis im Buchenwald bestattet wurde.³⁸ Auch aus dem Jahre 1718 ist ein ähnlicher Fall aus Madar (Kom. Komárom)³⁹ sowie aus demselben Jahrhundert aus Ócsa bekannt. Durch die Gesetze Maria Theresias und den theologischen Rationalismus des 19. Jh. wurden diese strengen Sanktionen aufgehoben, wodurch natürlich auch ihre regulative Kraft verschwand.

Zum Gottesdienst mit heiligen Abendmahl schickte es sich, in festlicher Kleidung und, für Frauen, mit Kopftuch zu gehen. Letzteres wird in manchen Ortschaften auch heute noch als verbindlich angesehen, z. B. in Szentkirályszabadja oder Szentantalfa. Die Gemeinde erwartete auch vom Pastor und seiner Familie die festliche, doch puritanisch, unluxuriöse Kleidung. In Kalotaszentkirály war bei dieser Gelegenheit selbst das Tragen von Schmuckstücken verboten.

Vor dem Kirchgang bereiteten sich die Gläubigen zum heiligen Abendmahl schon daheim mit Gebeten vor. In einigen Gegenden wurde die Meditation zum heiligen Abendmahl aus dem Werk von Szikszai, "Keresztyéni tanítások" (Christliche Lehren), vorgelesen. Schon im 16. Jh. war beim Gebet vor und nach dem Empfang des heiligen Abendmahls der Kniefall verboten. Als Überbleibsel dieses untersagten Brauches dürfte ausgelegt werden, was Lajos Szabó in einigen nordungarischen Dörfern beobachten konnte: Während des Gebetes beugten sich die Gläubigen mit gebogenen Knien tief über die Bank. In Rimaszécs (Rimavská Seč, Kom. Gömör) verdeckten die Burschen das ganze Gesicht während des Gebetes.⁴⁰ Ich selbst konnte in Kalotaszentkirály beobachten, wie sich die Gläubigen während des Gebetes tief über die Bank hinbeugten.

Für die Verabreichung des heiligen Abendmahls entwickelte sich seit Menschengedenken die Praxis, wonach der Pastor das zu diesem Zweck gebackene, gewöhnlich weisse und hohe Brot (in Vajasd wird es in einem Topf gebacken, damit es möglichst hoch wird) mit einem dazu bestimmten Messer in Schnitten und diese sodann in Streifen zerschneidet. Die Streifen legt er auf den "Brot-Teller" und bricht jeweils ein Stück für die Herantretenden

ab. Der Wein wird aus Weinkannen in den Kelch eingeschenkt, den der Pastor jedem in die Hand gibt. Sobald der Kelch leer ist, wird er vom Dekan (Mesner), einem Presbyter oder dem Kurator aufgefüllt. Gewöhnlich wird Weisswein benützt, nur in einigen Gegenden der Grossen Tiefebene sowie in Kalotaszentkirály ist der Rotwein gebräuchlich.

Im Oberen Donaugebiet (Kirchendistrikt Komárom) gab es noch im 17. Jh. Gemeinden, wo zum Abendmahl nicht Brot, sondern Hostien benützt wurden. In manchen Gemeinden gab der Pastor die Hostie den Gläubigen in den Mund. Es kam auch vor, dass die Gläubigen das Abendmahl stehend zu sich nahmen, nachher aber zum Gebet niederknieten. In Transdanubien mahnte die Kirchenführung die Pastoren zur Geduld gegenüber solchen Gemeinden.⁴¹

Das heilige Abendmahl wird auf zweierlei Art verabreicht: 1. Die Gläubigen stellen sich um den Tisch des Herren, der Pastor trägt das Sakrament (nacheinander in den beiden Gestalten) herum, bis es jeder empfangen hat. 2. In diesem Fall betätigen sich gewöhnlich zwei Pastoren, und nun sind es die Gläubigen, die an ihnen vorbeischreiten.

In grössten Teil des ungarischen Sprachgebietes wird der Wein aus einem Kelch eingenommen, doch gibt es meistens einen eigenen Kelch für die Männer und einen anderen für die Frauen. Der Kelch wird stets umgedreht und nach 3-4 Personen jeweils mit einem reinen Mundtuch abgewischt.

Ebenso wie die Sitzordnung war auch die Ordnung der Verabreichung des Abendmahls geregelt. Gewöhnlich kamen zuerst die Männer und sodann die Frauen, zumeist in altersbedingter Reihenfolge (zuerst die Alten, zuletzt die unverheirateten Jugendlichen). In einigen Ortschaften begannen die weltlichen Würdenträger, die Presbyter, die Reihe, ihnen folgten die Männer und dann die Frauen. In Nagygejőc (Velikiye Gejevci, Karpatoukraine), Alpeste (Kom. Hunyad) und Vajasd (Kom. Fehér) kamen die Presbyter nach den Frauen zu allerletzt an die Reihe. Auch in Szentgál (Bakonyer Wald) waren die Dekane (Mesner) nach den Frauen die Letzten. In Tiszazug und Iregszemcse (Kom. Tolna) standen die weiblichen Mitglieder der Familie auf, während deren männliche Mitglieder das heilige Abendmahl empfangen; desgleichen taten auch die männlichen Familienmitglieder, während die weiblichen an den Tisch des Herren traten. In manchen Gemeinden standen alle auf, während die Konfirmanden das Abendmahl einnahmen.¹² Es war allgemein gebräuchlich, dass die frisch Konfirmierten in Anwesenheit der übrigen Gemeindeglieder das erste heilige Abendmahl empfangen. In Kalotaszentkirály folgen den Alten die Eheleute, dann die Verlobten beiderlei Geschlechts und zuletzt die Burschen bzw. die unverheirateten Mädchen. Burschen, die das Jugendalter bereits

hinter sich haben (über 35 Jahre) und Mädchen von mehr als 30 Jahren empfangen das heilige Abendmahl nicht mehr in der Gemeinschaft der Gläubigen, sondern gemeinsam im Büro des Pastors in Anwesenheit der weltlichen Würdenträger.

Alten, Kranken und Trauernden brachte der Pastor oft das Sakrament ins Haus, wenn sie an der Reihe waren, denn in manchen Dörfern durften die Trauernden ein Jahr lang nicht in der Kirche, sondern nur im Vorraum Platz nehmen, z. B. in Vilonya. Anderenorts brachte der Pastor den gehunfähigen Gläubigen das Sakrament ins Haus nach der Kommunion der Gemeinde, z. B. in Szentgál. In Kalotaszeg empfangen die Kranken und Alten das Abendmahl im Büro des Pastors. In mehreren Dörfern, z. B. in Öcsöd und Rimaszombat (Rimovská Sobota), durften die Bettler und Kranken nur im Vorraum der Kirche Platz nehmen; hier verabreichte ihnen der Pastor das Sakrament. Diesbezüglich stehen in den Agenden genaue Vorschriften. Noch im Jahre 1927 wurde beschlossen, dass "insofern auch an ekelerregenden oder ansteckenden Krankheiten Leidende das heilige Abendmahl empfangen wollen, so sollen sie nach dem Abendmahl der Gemeinde in der Sakristei oder im Raum unter dem Turm oder dem Chor daran beteiligt werden".⁴³ Der Pastor und seine Gehilfen nahmen das Sakrament als letzte zu sich.

Die Gemeinde singt nach wie vor während der ganzen Zeremonie des Abendmahls. In den Komitaten Szatmár und Borsod gab es eigene Lieder für die Burschen bzw. die Mädchen, die nur während des Abendmahls gesungen wurden. Im Jahre 1885 erschien ein Gesangbuch mit den Liedern zum heiligen Abendmahl.⁴⁴

Auch heute liest der Pastor in Siebenbürgen ein Bibelzitat, wenn er das Brot und den Wein verabreicht. Auch in Transdanubien war das üblich, wurde aber in diesem Jahrhundert abgeschafft als "Ablenkung der Aufmerksamkeit".⁴⁵

Laut Anordnungen der Synoden musste das Sakrament immer in der Kirche, öffentlich, in der Gemeinschaft der Gemeinde ausgefolgt werden. Bereits seit dem 16. Jh. war es dem Pastor gestattet, das Sakrament dem Kranken auf sein Ersuchen ins Haus zu bringen, doch nur anlässlich der Gottesdienste mit Abendmahl und im Kreise seiner Familie, es sei denn, dass er bewusstlos wäre. Wenn jemand seit längerer Zeit kränkelt, kann ihm das Sakrament auch ausserhalb der gemeinschaftlichen Gelegenheit verabreicht werden.⁴⁶ Es kam vor, dass der gehunfähige Alte oder Kranke unabhängig von der Gelegenheit um das heilige Abendmahl bat und der Pastor seine Bitte nicht verweigerte. In Vajasd wird den Sterbenden auch heute das heilige Abendmahl verabreicht.

"Er wird mit dem heiligen Abendmahl versehen", sagt man dort, in Anlehnung an die letzte Ölung. Auch bei den Reformierten im Mórer Tal (Kom. Fejér) kam es noch unlängst vor, dass der Sterbende den Pastor rufen liess, denn "die Last seiner Sünden lässt ihn nicht sterben". Er führte dann ein Gespräch mit dem Pastor, "beichtete" ihm seine Sünden, empfing das heilige Abendmahl und starb still und "beruhigt".⁴⁷ Trotz Einsprache der Pastoren hielten die Gläubigen seit dem 17. Jh. am heiligen Abendmahl der Sterbenden sowie an der häufigen Erteilung des Sakraments an die Kranken fest. Zu diesem Zweck wurden eigene Gefässe für das "krankenabendmahl" benützt, die wesentlich kleiner waren als die üblichen Gefässe.

In Vajasd (Südsiebenbürgen) und Alsókálósa (Kom. Gömör) erbaten sich jene, die zu Hause kranke oder gehunfähige Angehörige hatten, ein Stück vom Brot des heiligen Abendmahls, damit auch die Betreffenden am "Geweihten" teilhaben können. Der gleiche Brauch war auch in Kórógy (Korog) und Szentlászló (Slawonien) verbreitet. In Kunmadaras registrierte Ilona Madar den Brauch des heiligen Abendmahls unter einer Gestalt.⁴⁸ Die angeführten Bräuche sind als Überbleibsel der mittelalterlichen Eulogie anzusehen, als die nicht konsekrierte Hostie jenen gegeben wurde, die an der heiligen Kommunion nicht teilnehmen konnten.

Wie sowohl von meinen Informanten als auch in verschiedenen Aufzeichnungen festgestellt, kehrten die Gläubigen nach Empfang des Sakraments, ihre Sünden überdenkend, "von Sünden gereinigt, frei", erleichtert wieder heim. "Von gutem Gefühl und Freude erfüllt" bezeichnete sich mein Informant aus Szentkirályszabadja. Trotzdem wollen immer weniger Leute vom Sakrament des heiligen Abendmahls, von der Absolution Gebrauch machen. Es gibt Gemeinden, wo die Mehrheit nur einmal im Jahr das Abendmahl zu sich nimmt. In Szentgál herrschte z. B. der Brauch, wonach jede Gelegenheit zum heiligen Abendmahl für eine bestimmte Sippe vorbehalten blieb, und nur die Mitglieder von Familien, die dieser Sippe angehörten, konnten — gewöhnlich jährlich einmal — das Sakrament empfangen. Die Lage änderte sich erst in den letzten Jahren, und die Mehrheit der Gemeinde kann nunmehr bei jeder Gelegenheit an den Tisch des Herren treten. In Szentkirályszabadja wurde bis zu den 1990er Jahren die Ordnung wiederhergestellt, und alle, die sich in der Kirche aufhalten, können das Sakrament zu sich nehmen.

An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass im angehenden 19. Jh. mit Berufung auf königliches "Gebot" in manchen Protokollen auch für Häftlinge die Pönitenzhaltung und "an geeigneten Ort die Verabreichung des heiligen Abendmahls" empfohlen werden.⁴⁹

Die Überreste des heiligen Abendmahls werden im ungarischen Sprachgebiet im allgemeinen von den Presbytern, dem Kurator, den Dekanen (Mesnern) und dem Pastor verzehrt. Allerdings war das schon seit dem 16. Jh. in den Verordnungen untersagt, denn es hiess, beim heiligen Abendmahl müsse alles verbraucht werden. Die Agende des Jahres 1927 enthält die Vorschrift, dass dieser Überrest "zu achten ist"; der Pastor solle ihn unter den Mitwirkenden: dem Kurator, Vorsänger, Mesner und sich selbst, oder unter den Armen verteilen, aber stets an "reinem Tisch" mit Gebeten zu sich nehmen.⁵⁰ Am häufigsten wurden die Reste gemeinsam verzehrt; manchenorts wurde dieser Ritus "Agape" genannt. Frauen wurden dazu nicht zugelassen. Stellenweise existiert der Brauch auch in unseren Tagen, so z. B. in Szentkirályszabadja, wo den Frauen der Zutritt bis heute versagt bleibt. Sogar die Verfasserin dieser Zeilen wurde recht ungerne gesehen, als wir im Vorjahr den Brauch filmten. In mehreren Gemeinden Transdanubiens wurde der Brauch als eine dem heiligen Abendmahl unwürdige Handlung vom Pastor abgeschafft (z. B. in Felsőörs, Csetény). Gelegentlich herrschte bei der Agape gehobene Stimmung, und die Würdenträger tranken einander aus dem Abendmahlskelch zu, z. B. in Nemesgörzsöny. Als in Vajasad die Gläubigen nach dem Abendmahl die Kirche verlassen hatten, umstanden die Presbyter, der Kurator und der Glöckner den Tisch der Herren, tranken alle aus dem Kelch, den sie sich herumreichten, dann ass jeder ein Stück vom übriggebliebenen Brot. Dieser Brauch besteht auch heute. Dem Glöckner obliegt die Auffüllung des Kelches. Er passt auch sorgsam auf, dass nicht zu viel getrunken wird, denn sonst bleibt nur wenig Wein übrig, wobei doch der ganze Rest ihm gebührt. Nachdem der Kelch die Runde machte, geht man hinüber zum Pastor. Hier isst auch er vom Brot und trinkt ein Glas Wein, denn an der Agape in der Kirche nimmt er nicht teil. Die eine Hälfte der Brotreste gebührt dem Pastor, die andere dem Glöckner, der auch den ganzen übriggebliebenen Wein für sich in Anspruch nehmen kann. In Kalotaszentkirály werden die Überreste dem Spender der heiligen Zeichen, den Kuratoren, den Mesnern, dem Kantor und dem Glöckner angeboten; was dann noch übrigbleibt, gehört dem Pastor. Als seltene Ausnahme vermerkte Ilona Madar aus Iregszemcse (Kom. Tolna), dass die Weinreste in einen Hohlen Pfahl des um den Tisch des Herren gezogenen Zaunes, den sog. Brunnen, gegossen wurden, "zur Glorie des Herren".⁵¹

Nach Verzehrung der Überreste wurden die heiligen Gefässe vom Mesner oder den Dekanen abgewischt und mit den Tüchern und Decken in die Truhe der Gemeinde oder in den Kirchenschrank versperrt.

In Kalotaszentkirály herrscht bis heute die Sitte, dass nach Verabreichung des heiligen Abendmahls jeder, der daran beteiligt war, zum Nachmittagsgottesdienst in der Kirche erscheint, um Gott für die Vergebung seiner Sünden zu danken.

* * *

(An dieser Stelle möchte ich all jenen meinen herzlichen Dank aussprechen, die mir in selbstloser Hilfsbereitschaft durch Datenlieferungen geholfen haben.)

Anmerkungen

- ¹ÜTVÖS 1985: 112.
- ²Ethnographisches Lexikon 3. 1980. 253–254.; BENEDEK 1971: 253.
- ³NAGY 1985: 73–79.; BENEDEK 1971: 254.
- ⁴ÜTVÖS 1985: 114.
- ⁵RAVASZ 1927: 34.
- ⁶RAVASZ 1927: 35.
- ⁷KISS 1881: 52.
- ⁸KISS 1881: 71. und 130–131.
- ⁹KISS 1881: 209–210.
- ¹⁰KISS 1881: 11–733.
- ¹¹BENEDEK 1971: 188–227.
- ¹²TORKOS 1747: 0.699.
- ¹³BENEDEK 1971: 221.
- ¹⁴TÓTH 1941.
- ¹⁵RAVASZ 1927: 54.
- ¹⁶RAVASZ 1927: 36.
- ¹⁷RAVASZ 1927: 54.
- ¹⁸MAKKAI 1940: 45.
- ¹⁹RAVASZ 1927: 53.
- ²⁰ILLYÉS 1931: 46.
- ²¹ILLYÉS 1931: 46.; MADAR 1985/4: 25.; SZABÓ 1991: 232.
- ²²SZABÓ 1989: 149.
- ²³MADAR 1985/4: 25.
- ²⁴SZABÓ 1989: 150.
- ²⁵NAGY 1985: 32–33.
- ²⁶MADAR 1985/4: 27–28.
- ²⁷MADAR 1985/4: 28.
- ²⁸ERDŐ 1986: 265–268.
- ²⁹BÁLINT 1976: 261.

- ³⁰NAGY 1985: 33.
³¹NAGY 1985: 42.
³²SZABÓ 1991: 238.
³³KISS 1881: 152., Synode von Debrecen 1562.
³⁴NAGY 1985: 36.
³⁵LUBY 1935.
³⁶MAKKAI 1940: 54.; ILLYÉS 1931: 46.
³⁷MADAR 1985/4: 26.; SZABÓ 1991: 233.
³⁸TORKOS 1747: 0.699.
³⁹MADAR 1985/4: 26.
⁴⁰SZABÓ 1991: 232.
⁴¹NAGY 1985: 33.
⁴²MADAR 1985/4: 32.
⁴³RAVASZ 1927: 57.
⁴⁴SZABÓ 1991: 235.
⁴⁵RAVASZ 1927: 59.
⁴⁶RAVASZ 1927: 61–62.; KISS 1881: 215.
⁴⁷GELENCSÉR 1991.
⁴⁸MADAR 1985/4: 34.
⁴⁹Protocollum von Csopak 1822. Archiv der reformierten Gemeinde Csopak.
⁵⁰RAVASZ 1927: 61.
⁵¹MADAR 1985/4: 34.

Literatur

- BÁLINT, Sándor 1976: Karácsony, húsvét, pünkösd (Weihnacht, Ostern, Pfingsten). Budapest.
- BENEDEK, Sándor 1971: A magyarországi református egyház istentiszteletének múltja (Vergangenheit des Gottesdienstes der reformierten Kirche in Ungarn). Űrisziget.
- ERDŐ, Péter 1986: Magyar egyházzjogi népszokások — az offerálás (Ungarische kirchenrechtliche Volksbräuche — die Offerte). In: Gábor TŰSKÉS (Red.): "Mert ezt Isten hagyta..." Studien aus dem Kreis des Volksglaubens. Budapest.
- GELENCSÉR, József 1991: Aus dem Vortrag auf der Konferenz "Volksfrömmigkeit im Karpatenbecken II.". Veszprém.
- ILLYÉS, Endre 1931: A magyar református földművelő nép lelki élete, különös tekintettel vallásos világára (Geistesleben des ungarischen reformierten Landvolkes, mit besonderer Hinsicht auf seine Glaubenswelt). Szeged.
- KISS, Áron 1881: A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései (Beschlüsse der im 16. Jahrhundert gehaltenen ungarischen reformierten Synoden). Budapest.
- LUBY, Margit 1935: A parasztélet rendje (Ordnung des Bauernlebens). Budapest.
- MADAR, Ilona 1985: Az úrvacsora néprajza (Ethnographie des heiligen Abendmahls). In: Confessio, 1985/4. Budapest.
- MAKKAI, Sándor 1940: A magyar reformátusság egyházi élete (Kirchliches Leben der ungarischen Reformierten). Debrecen.

- Nagy, Géza 1985: Fejezetek a magyar református egyház 17. századi történetéből (Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Reformierten Kirche des 17. Jahrhunderts). Budapest.
- ORTUTAY, Gyula (Chefred.) 1980: Magyar Néprajzi Lexikon 3. (Ungarisches Ethnographisches Lexikon 3). Budapest.
- ÖTVÖS, László 1985: A konfirmáció néprajza (Ethnographie der Konfirmation). In: Imre DANKÓ - Imola KÜLLŐS (Red.): Vallási néprajz 1. (Religiöse Volkskunde 1). Budapest.
- RAVASZ, László 1927: Agenda. Budapest.
- SZABÓ, László 1989: Ünnepre való készülődés a Tiszazugban (Vorbereitung zum Feiertag im Theisswinkel). In: Néprajzi tanulmányok (Ethnographische Studien). Szolnok.
- SZABÓ, Lajos 1991: Az úrvacsora kiszolgáltatásának népies elemei (Volkstümliche Elemente in der Verabreichung des heiligen Abendmahls). In: Imre DANKÓ - Imola KÜLLŐS (Red.): Vallási néprajz 5. (Religiöse Volkskunde 5). Debrecen.
- TORKOS, J.: Generális vizitáció (Generalvisitation). DREL.0.699. 1747. Pápa.
- TÓTH, Endre 1941: A pápai református egyház története (Geschichte der reformierten Kirche von Pápa). Pápa.

**PILGER, SINGENDE WANDERBETTLER
IM ALTRUSSISCHEN STAAT**

György OROSZ

Lehrstuhl für Deutsche Philologie
Bessenyei György Pädagogische Hochschule
H-4400 Nyíregyháza, Sóstói u. 31/b, Ungarn

Das Kiever Fürstentum, der erste russische Staat, trat mit der offiziellen Übernahme des Christentums im Jahre 988 in die Gemeinschaft der christlichen Zivilisation ein. Die Christenheit der Rus war keineswegs frei von heidnischen Vorstellungen und Lebensinhalten. Heidnische Elemente verbanden sich mit dem christlichen Glauben, und auf diese Weise bildete sich ein spezifisches Ethos, der heidnisch-christliche religiöse Synkretismus heraus.

Zur Herausbildung der neuen, christlichen Weltanschauung bei den Kiever Russen haben — ähnlich wie bei anderen europäischen Völkern — nicht nur die übersetzte kanonisierte Kirchenliteratur beigetragen, sondern auch die Apokryphen, die zu breiten sozialen Schichten einen starken Zugang fanden. Die apokryphen Werke vermittelten dem Volk meistens nützliche Erkenntnisse und erzogen es zur Treue gegenüber der christlichen Religion und zur christlichen Ethik. Die hohe Bedeutung der Apokryphenliteratur für die Entwicklung der mittelalterlichen Kultur lässt sich nur mit der der Bibel vergleichen.

Die von Byzanz und Bulgarien transplantierten apokryphen Erzählungen wurden, nachdem sie spezifische lokale Elemente in sich aufgenommen hatten, recht bald russifiziert. Die apokryphen Schriften nahmen in der altrussischen Literatur eine bedeutende Stelle ein: sie beeinflussten die Chroniken, die kirchlichen erbaulichen Schriften, die Reisebeschreibungen über das Heilige Land, sie wirkten auf die Ikonenmalerei befruchtend; ihr Einfluss erstreckte sich auf die Folklore, so auch auf deren wichtige Gattung, die geistlichen Volksesänge (*duchovnye stichi*). Die Apokryphen vermittelten den neubekehrten Ostslawen aber auch in heidnischen und häretischen Anschauungsformen wurzelnde Sagen, Legenden, Vorstellungen, Kulte, Glaubenslehren bzw. Fragmente von ihnen. Nachdem sie auf den russischen Boden verpflanzt worden

waren, trafen sie hier auf lokale kosmologische Vorstellungen und verflochten sich mit ihnen. Auf solche Weise kamen im Kiever Staat, nachdem er sich zum Christentum bekannt hatte, die Vorstellungen des Volkes von Gott, der Welt und den Menschen in einem bedeutenden Teil der an der Grenze zwischen der Folklore und der schriftlichen Literatur liegenden geistlichen Volksgesängen zum Ausdruck.

Die Erforschung der Apokryphenliteratur und der geistlichen Volksgesänge, bzw. ihrer Wechselwirkung, ermöglicht uns ein besseres Verständnis dafür, wie sich im Bewusstsein der mittelalterlichen Russen die Aspekte der heidnischen und der -- kanonischen, bzw. apokryphen -- christlichen Kultur miteinander verbanden.

In der ältesten Schicht der geistlichen Volksgesänge sind Spuren von kosmogonischen und anthropogonischen sowie Initiationsmythen nachzuweisen. (Kosmogonische und anthropogonische Mythen: s. die Lieder Golubinaja kniga 'Buch der Tiefe'¹ und zum Teil auch Jerusalimskij svitok 'Jerusalemmer Rolle'; letzteres wird im Westen auch Heiliger Brief, Himmelsbrief, Epistel vom Sonntag oder St. Michaelis' Brief genannt. Initiationsmythen: s. die Lieder Fëdor Tiron und Jegorij Chrabryj 'Jegorij der Kühne'.) Es kommt in ihnen auch zum Ausdruck, dass der heidnische Fruchtbarkeits- und Erdekult auf christlichem Boden wiedergeboren wurden (s. die Lieder Jerusalimskij svitok). Bestimmte Lieder christlichen Inhalts wurden mit heidnisch-christlicher synkretischer Schlussformel versehen, und auf solche Weise entstanden Lieder-Gebete gemischter Bewusstseinsform (s. die Volksgesänge Son Presvja-toj Bogorodicy 'Traum der Hochheiligen Gottesmutter',² 0 dvenadcati p'jatnicach 'Von den zwölf Freitagen'³). Sie dienten grundsätzlich zur seelischen Erbauung der Gläubigen, aber sie wurden auch zu magischen Zwecken von denselben Leuten gebraucht. Diese Verheissungsformeln können ihrem Ursprung nach mit der Indulgenzpraxis des katholischen Westens in Verbindung gebracht werden. Das Problem der Schlussformeln wird von Zsuzsanna ERDÉLYI eingehend behandelt.⁴

Die einstigen Träger dieses heiligen Liedguts, die der kirchlichen Jurisdiktion unterlagen, wurden mit den folgenden Namen bezeichnet: kalika/kaleka, palomnik, strannik/storonnik, piligrim. Der Kern der Bedeutung dieser Wörter ist 'Wanderer, Wallfahrer'. Die Darsteller der geistlichen Volksgesänge aus späteren Zeiten, die singenden Wanderbettler, welche vor der bolschewistischen Oktoberrevolution (1917) noch überall in Russland zu sehen waren, können nicht ohne weiteres den ursprünglichen Trägern dieser Liedtradition gleichgesetzt werden.

Die Pilgerbettler der Kiever Periode und die singenden Wanderbettler der späteren Zeit hatten einen sakralen Beruf. Sie nahmen das Gelöbnis der Armut auf sich, das entweder nur für die Dauer der Wallfahrt oder für immer gültig war. Im Zeichen der Imitation Christi folgten sie auf Erden den Spuren des Erlösers. Diese "Christus-Ikonen" baten bei den Mitchristen um Almosen. Auf solche Weise boten sie den Reichen — und im Vergleich mit ihnen galten alle Leute als reich — eine Möglichkeit zum Seligwerden. Die pilgernden Bettler hielten ihren Beruf für gar nicht beleidigend. Sie lebten mit dem Bewusstsein, dass sie von Christus berufen sind. Das auserwählte Bettelvolk des Erlösers mahnte die Mitmenschen zur Nächstenliebe und ermöglichte die ständige Reinigung des Gewissens durch das Spenden von Almosen.

Die singenden Wanderbettler der späteren Zeit (kaliki perechožije) setzten die Tätigkeit der bettelnden Pilger der altrussischen Periode fort. Unter ihnen gab es aber keine Reichen mehr, die sich nur für die Dauer der Wallfahrt für arm erklärten, und die ansonsten im staatlichen Apparat oder in der Kirche auch noch ein hohes Amt haben durften. Ihre Gruppe war in diesem Sinne homogen. Sie alle waren notleidende, meist blinde oder verküppelte Leute. Diesbezüglich verweise ich auf eine Arbeit von mir,⁵ in welcher ich mich mit den Fragen der Herausbildung und der historischen Entwicklung der russischen geistlichen Volksgesänge und des sakralen Sängerstandes ausführlich befasst habe.

Von den singenden Wanderbettlern zeichnet uns S. A. KAMENEV im Jahre 1930 folgendes Bild:

"Wer das alte Dorf vor der Oktoberrevolution kennt, erinnert sich sicherlich an die recht eigentümliche Gestalt des Drehleiermannes. Zur Sommerzeit sitzt dieser gottselige Mensch irgendwo im Schatten, neben sich den Knaben als Blindenführer, um ihn herum zahlreiche Zuhörer. Der Drehleiermann begleitet sein Lied mit der monotonen, traurigen, gedehnten Melodie des Musikinstruments; das Knäblein singt glockenhell die Begleitstimme: es wird bald von »Aleksej, dem gottgefälligen Menschen«, bald von »Dem wundertätigen Nikolaj«, bald von »Dem jüngsten Gericht« gesungen... Der Drehleiermann, der wandernde Pilger (kalika perechožij — Gy. O.) ist, gewollt oder nicht gewollt, ein Agent der Kirche, ein Wandersänger, der von Dorf zu Dorf, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zieht, und die Ansichten über Gott, die heiligen Märtyrer, Gottes Diener im Bewusstsein der Volksmassen wurzeln lässt; und er führt diese Ansichten ein bisschen gedehnt, in phantasiereichen Fabeln, mit eigenartiger Stimme aus, die die einfache Zuhörerschaft in eine gewisse Stimmung versetzt..."⁶

Nach den folkloristischen Forschungen der jüngsten Vergangenheit — und ich kann mich dabei nur auf die Angaben von Ju. A. NOVIKOV stützen — fällt das heutige Verbreitungsgebiet der geistlichen Volksesänge im grossen und ganzen mit dem der epischen Lieder anderer Gattungen zusammen, d. h. die überwiegende Mehrheit der geistlichen Volkslieder wurde im russischen Norden aufgezeichnet.⁷ Die Sammelexpeditionen, die in den weitläufigen Gegenden des Bezirkes Kargopol durchgeführt wurden, bewiesen in den 1950—60-er Jahren das Vorhandensein einer ausserordentlich reichen rezenten Tradition der geistlichen Volksesänge. Ju. A. NOVIKOV, der die hier niedergeschriebenen Texte analysierte, verwies unter anderem darauf, dass die heutigen Darsteller alle dem Bauerntum angehören. Er berichtet auch davon, dass in den nördlichen Gegenden noch heute solche Leute zu finden sind, die sich an die singenden Wanderbettler gut erinnern. Obwohl die volkstümlichen Sänger dieser Art schon längst ausgestorben sind, traf man noch in den 50—60-er Jahren Informanten, die geäussert haben, sie selbst oder ihre Eltern hätten die geistlichen Volksesänge von den singenden Wanderbettlern gelernt.⁸

P. A. BEZSONOV unterstreicht, dass in Russland auch der Klerus von der Existenz der geistlichen Volkslieder gewusst haben musste, denn sie wurden ringsherum zu Tausenden gesungen. Diese blinden Sänger erschienen auch am Zarenhof, bzw. hielten sich dort längere Zeit auf. An Kirchenfesten trugen sie geistliche Volksesänge vor, und sie erhielten dafür Verpflegung. So hielt z. B. der Zar Aleksej Michajlovič (1629—1676) an seinem Hof eine ausgesuchte Gesellschaft von singenden Bettlern.⁹ Wir haben keine Belege darüber, ob der Klerus im alten Russland diese volkstümlichen Sänger verfolgt hat. Es ist aber auch nicht bewiesen, dass die Priester die geistlichen Volksesänge verfasst haben, oder dass diese Lieder und ihre Darsteller die besondere Gunst der Kirche genossen. Die meist blinden Bettler mischten sich nicht in die kirchliche Liturgie ein. Sie sangen ihre Lieder an den Portalen der Kirchen, vor den Toren der Klöster, auf den Marktplätzen und Jahrmärkten.¹⁰ Zu diesen Fragen vertreten ausser P. A. BEZSONOV noch viele Forscher die gleiche Meinung, so z. B. S. A. KAMENEV, G. FEDOTOV und M. EV-DOKIMOV.¹¹

Zu der weiten Verbreitung der geistlichen Volksesänge hat die Kirche auf indirekte Weise trotzdem beigetragen. Dies geschah dadurch, dass sie zur Fastenzeit die "weltlichen" Lieder verbot, unter anderem die Heldenlieder, die historischen Lieder und die Balladen. Diese Aussage von Ju. A. NOVIKOV¹² wird durch frühere und spätere Zeugnisse bestätigt. Laut den Angaben von P. N. RYBNIKOV¹³ und V. KALUGIN¹⁴ konnten die Folkloristen die Sänger zur

Fastenzeit gar nicht oder mit grosser Mühe dazu überreden, weltliche Lieder vorzutragen, denn diese hielten es für Sünde. So tief wurzelte das diesbezügliche Verbot der Kirche im Bewusstsein des Volkes.

Sowohl die bettelnden, singenden Pilger der altrussischen Periode als auch die wandernden, um Almosen bittenden, singenden Bettler der späteren Zeit waren im streng religiösen Sinne gesehen bettelnde Wallfahrer. Sie alle waren die Armen Christi, welche ihm folgten, ihm, der in vollkommener Armut lebte, nichts besass. Ihre Lebensweise gründete sich auf die Anweisungen des Evangeliums. Die Worte der Bergpredigt lauten:

"Sammelt euch keine Schätze auf Erden, wo sie Rost und Motte verzehren, und wo Diebe nachgraben und stehlen, sondern sammelt euch Schätze im Himmel, wo sie weder Rost noch Motte verzehren, und wo Diebe nicht nachgraben und stehlen... Darum sage ich euch: Sorget nicht ängstlich für euer Leben, was ihr essen werdet, noch für eueren Leib, was ihr anziehen werdet... Sehet hin auf die Vögel des Himmels: die säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen, und euer himmlischer Vater ernähret sie. Seid ihr nicht viel mehr als sie?" (Mt 6, 19—20, 25—26)¹⁵

Nach den Lehren der christlichen Kirche stehen die Armen und die Besitzlosen Christus näher, als die Besitzenden. Auch die Möglichkeit, selig zu werden, ist nicht in gleichem Masse für die Reichen und die Armen gegeben:

"Selig ihr Armen, denn euer ist das Gottesreich!" (Lk 6, 20); "Leichter ist es, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als dass ein Reicher in das Reich Gottes eingehe!" (Mk 10, 25)

Nach der Seligkeit können aber alle — Reiche und Arme — streben. Die Bettler-Pilger, die einerseits den Spuren Christi folgten, andererseits das Gelöbnis der freiwilligen Armut auf sich nahmen, gehorchten dem Anruf Christi:

"Jesus aber blicke ihn (den reichen Jüngling — Gy. 0.) liebevoll an und sprach zu ihm: Eines fehlt dir noch; geh hin, verkaufe alles, was du hast, und gib es den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben; dann komm, und folge mir nach." (Mk 10, 21)

Dieser maximalen Forderung konnten und können nur wenige, die Auserwählten nachkommen. Für die Reichen musste zur Rettung der Seele ein Ausweg gesichert werden. Die Lösung dieses Problems ist das Almosengeben.

Da die Bettler und die Reichen nach der Auffassung der Kirche einander gegenseitig bedingten, wollte demzufolge niemand das System des Bettelns beseitigen. Aber selbst die Bettler, das auserwählte Volk Christi, wollte seine Notlage nicht loswerden. Sie taufte sich in Christus, sie kleideten sich in Christus. Daraus folgt: einen Bettler zu bewirten, einem Bettler Almosen zu geben bedeutet -- Christus selbst zu bewirten, ihm selbst Almosen zu geben.

Diese Idee kam im altrussischen Staat auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck. In der Kirche des Ortes Volotovo (nicht weit von Novgorod) war vor den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges ein Freskogemälde zu sehen, zu welchem eine apokryphe Erzählung das Thema gab: "Von einem Abt, den Christus in der Gestalt eines Bettlers prüfte" (O nekoem igumene, jego $\frac{1}{2}$ ze iskusi Christos v obraze niscago).¹⁶ Christus wurde auf dieser Komposition als ein russischer Bettler mit Bettelsack dargestellt; der Abt und die an dem klösterlichen Gelage teilnehmenden Reichen in den für die Entstehungszeit der Freske charakteristischen Gewändern.¹⁷

Die Schlussworte der apokryphen Schrift lauten. "... Brüder, nachdem wir es uns angehört haben, sollen wir unseren Blick von den Armen nicht abwenden, denn der allmächtige Christus wandelt in der Gestalt eines Bettlers (mitten unter uns -- Gy. O.). Wer einem Bettler Almosen gibt, gibt es Christus selbst; wer aber mit den Reichen isst und trinkt, der macht es wegen des zeitlichen Ruhmes. Es ist nicht leicht, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, aber es ist auch nicht leicht, dass ein Reicher in das himmlische Reich eingehe. Ich tadele mit meinen Worten nicht den Reichtum, sondern ich mahne (lehre) jene, die mit Reichtum nicht umgehen können, und sich Schätze sammeln, und die Bettler verachten, und ihr Reich dadurch verlieren, und sich der Macht des Teufels überlassen. Ich bitte euch, Brüder, die es gehört haben, seien wir barmherzig, und mögen wir die Pilger, und die Bettler lieben, denn wir werden des ewigen Heils für würdig befunden werden."¹⁸

Die Mönche leben in einem geheiligten Zustand.¹⁹ Zur direkten Nachfolge des Heilands haben aber alle Christen eine Einladung bekommen. Die im religiösen Sinne verstandenen Bettler des mittelalterlichen Russlands, aber auch die Bettler anderer Länder, waren radikale Christus-Gläubige. Durch die geistlichen Volksgesänge Pro Voznesenie Iisusa Christa 'Von der Himmelfahrt Jesu Christi'²⁰ erfahren wir, dass sie zu diesem geheiligten Leben durch den besonderen Ruf Christi gelangt sind. Wie die Mönche, lebten auch sie in der Gesellschaft als Sinnbilder. Die enge Nachfolge Christi erfüllten sie nicht

in kanonisch angelegten Institutionen, sondern in der grossen Welt. Ihre Tätigkeit kann trotzdem nicht unchristlich genannt werden. Die Bettler waren die Ikonen von Christus, was aus dem ikonischen Prinzip der altrussischen Kultur²¹ folgt.

Von den Erfordernissen für die Nachfolge Christi, die den Mönchen auferlegt sind, erfüllten die sakralen Bettler des altrussischen Staates die folgenden: Liebe zu Gott und den Nächsten, Dienst am Herrn, Demut, Verzicht auf alles, Selbstlosigkeit durch Armut, Lob Gottes, in den Liedern und Gebeten das unaufhörliche Sagen des Namens und der Worte von Christus. Diese "profanen Mönche" folgten auf Erden im Zeichen der Imitation Christi den Spuren des Erlösers, setzten die Berufung der Apostel fort. Von dem Wort, dem Logos durchdrungen, drückten sie mit Hilfe der geistlichen Volksgesänge ihre andächtige Liebe zu Gott aus.

Auf den ikonischen Charakter der liturgischen Lieder hat V. LEPAHIN hingewiesen.²² Die geistlichen Volksgesänge sind auch durch dieses ikonische Prinzip gekennzeichnet. Die singenden Wanderbettler näherten sich durch ihre Lieder, die aus dem von allen Leidenschaften gereinigten Herz kamen, dem geheiligten Zustand der Auserwählten von Christus.

Ihr persönlicher Glaube, ihre seelische Reinheit und ihre engere Beziehung zu Gott bildeten die Voraussetzung dafür, dass ihre Gesänge ikonischen Charakter gewinnen konnten. Wie die Mönche, galten auch sie als Gottes Leute. Die Berufung zum Singen haben sie von Christus selbst erhalten. Sie folgten ihm in der Armut. Nach dem Zeugnis der geistlichen Volksgesänge Pro Voznesenie Iisusa Christa erhielten die sakralen Bettler zur Ausübung ihres Berufs das Wort Christi, also den Logos (russisch: Slovo).

Die sakralen Bettler der altrussischen Zeit waren Pilger: die wandernden Ikonen von Christus. Durch ihre Lebenshaltung haben sie die Mitmenschen dazu angeregt, das von Christus erhaltene Ikone-Wesen in sich zu läutern, um Christus ähnlich zu werden.

Im wesentlichen ist es das Bild dieser Bettler-Pilger, der Verkünder des Wortes, das uns in dem sehr beliebten Werk der russischen geistlichen Dichtung des XIX. Jahrhunderts, dem Pilger,²³ erscheint. Dessen Hauptheld sagt von sich: "Aus Gottes Gnaden bin ich Christ, nach meinen Taten grosser Sünder, nach meinem Beruf heimatloser Wanderer niedrigster Geburt, ich pilgere von Ort zu Ort. Ich habe im Besitz: auf dem Rücken einen Sack voller trockenen Brotes, an der Brust die Heilige Schrift; soviel ist das Meine."²⁴ Der namenlose Pilger hat aber auch noch einen Weggenossen, das unaufhörliche Beten (Jesus-Gebet). Also er wiederholt Jesu Namen mit den Lippen, mit dem

Atem, mit seinem ganzen Wesen. Infolge des Betens wohnt ihm schon der Gott inne.

In den altrussischen Heldenliedern (byliny) begegnet man sehr oft der Gestalt der Pilger. In den Heldenliedern der Kiever Periode werden die nach dem Heiligen Land wallfahrenden Pilger als kalika perechožij ('wandernder Pilger') und palomnik ('Pilger', besser gesagt 'Träger des Palmenblattes') bezeichnet.²⁵ Die im Volk meistgebrauchte Bezeichnung für den Pilger ist der Ausdruck kalika perechožij.²⁶ Nach der Meinung von M. VASMER ist das Wort kalika auf den Namen der speziellen Fussbekleidung der Pilger zurückzuführen, die sie während der Wanderung zu den heiligen Stätten anhatten.²⁷ Dem Volk mochte dieses Wort, das griechisch-lateinischer Herkunft ist, nicht verständlich sein, deshalb hat es dessen Bedeutung mit einem "Dolmetscherwort", dem perechožij ('wandernder') erläutert. Die andere Bezeichnung des Pilgers, der palomnik, kann wie folgt erklärt werden. Im Heiligen Land brachen die Pilger in dem Palmenhain, der "Abrahams Garten" genannt wurde, Zweige ab, welche sie am Rücken befestigt nach Hause trugen.²⁸

Die Heldenlieder Sorok kalik so kalikoju ('Vierzig Pilger und noch ein Pilger') berichten davon, wie eine Gruppe der Pilger nach Jerusalem wallfahrte:

"Wir brechen auf, Brüder, der Weg ist nicht kurz,
Wir gehen in die Stadt Jerusalem,
Um dem heiligen Heiligtum zu beten,
Den Sarg des Herrn mit Ehrfurcht zu küssen,
In dem Fluss Jordan zu baden,
Mit dem unverweslichen Gewand des Herrn uns abzuwischen."²⁹

Den älteren Text dieses Heldenliedes, aus dem ich eben zitierte, hatte P. A. BEZSONOV nach dem folkloristischen Sammelwerk von K. DANILOV³⁰ veröffentlicht. In den vielen Textvarianten, die hier nicht aufgezählt werden, erfahren wir, dass sich die Pilger zu ihrer Jerusalemfahrt von verschiedenen Orten aus auf den Weg machten. Solche Ausgangsorte sind: Bogoljubovo, Karelien, Murom und Novgorod.

Das Heldenlied Sorok kalik so kalikoju bietet Informationen über das Leben und die Tätigkeit der sakralen Pilger im altrussischen Staat. Es zeichnet von ihnen ein idealisiertes Bild. Der geistliche Volksgesang Pro Voznesenie Iisusa Christa gibt die religiöse Begründung für das Betteln. G. FEDOTOV versuchte, den Ursprung dieses Liedes aufzudecken. Dabei hat er

darauf hingewiesen, dass es seinen Inhalt nicht aus dem Neuen Testament schöpfte, sondern die poetische Fassung einer apokryphen Sage darstellte. Diese apokryphe Sage hatte ein Abschiedsgespräch Jesu mit seinen Jüngern zum Thema, also die Lobpreisung der Bettler.³¹ Von diesem Apokryph sagt er aber nichts näheres.

Die geistlichen Volksgesänge Pro Voznesenie Iisusa Christa können auf die Worte von Jesus, die in den kanonischen Evangelien bewahrt wurden, wirklich nicht direkt zurückgeführt werden. Ich halte es aber für möglich, dass die volkstümlichen Sänger die Worte des Evangeliums von Matthäus, die von dem jüngsten Gericht berichten, aufgriffen, sie ergänzten und in Liedform fassten. Auch hier findet sich ein Dialog, welchen Christus und die zukünftigen Gerechten miteinander führen.

"Alsdann wird der König zu denen auf seiner Rechten sagen: Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters, besitzet das Reich, welches seit Grundlegung der Welt euch bereitet ist! Denn ich war hungrig, und ihr habt mich gespeist; ich war durstig, und ihr habt mich getränkt; ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt; ich war nackt, und ihr habt mich bekleidet; ich war krank, und ihr habt mich besucht; ich war im Gefängnis, und ihr seid zu mir gekommen. Dann werden ihm die Gerechten entgegen: Herr, wann haben wir dich hungrig gesehen und dich gespeist, oder durstig und dich getränkt? Wann haben wir dich als Fremdling gesehen und dich beherbergt, oder nackt und dich bekleidet? Oder wann haben wir dich krank oder im Gefängnis gesehen und sind zu dir gekommen? Der König wird ihnen antworten: Wahrlich, ich sage euch: Was ihr einem von diesen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan!" (Mt 25, 34—40)

Diese Worte des Evangeliums dienen zur sakralen Begründung des Bettlerberufs. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass eine Parabel der sogenannten Logia-Quelle,³² die die Sprüche (Logionen) Jesu enthalten, diesen geistlichen Volksgesängen zugrunde lag. Zum Schluss führe ich zur Veranschaulichung der im Aufsatz entwickelten Gedanken eine Textvariante an. Bei der Umsetzung des Liedes aus dem Russischen ins Deutsche strebte ich nach einer wortgetreuen, inhaltlich genauen Wiedergabe des Textes.

VON DER HIMMELFAHRT JESU CHRISTI³³

- Nach der glorreichen Auferstehung Christi,
In der sechsten Woche
Ist das Fest der Himmelfahrt.
Jesus Christus fuhr in den Himmel auf,
- 5 Mit den Engeln, mit den Erzengeln,
Mit der ganzen himmlischen Heerschar.
Die geringsten Brüder brechen in Weinen aus,
Das arme Bettelvolk:
— Ach du, himmlischer Jesus Christus!
- 10 Wo gehst du nun hin?
Wem überlässt du uns nun?
Wer wird uns nun tränken, speisen?
Wer wird uns beschuhen, bekleiden? —
Der himmlische Jesus Christus sagt:
- 15 — Weinet nicht, meine geringsten Brüder,
Armes Bettelvolk!
Ihr werdet gespeist und getränkt,
Ihr werdet beschuht, bekleidet,
Ihr werdet euch auch wärmen;
- 20 Ich gebe euch ja einen Goldberg,
Ich gebe euch einen Honigfluss,
Ich gebe euch Weingärten,
Ich gebe euch ja himmlisches Manna. —
Johannes der Täufer sagt:
- 25 — Ach du, himmlischer Jesus Christus!
Gestatte mir, mit Christus Worte zu wechseln,
Gestatte mir, mit dem Herrn zu sprechen!
Gib ihnen keinen Goldberg,
Gib ihnen keinen Honigfluss,
- 30 Gib ihnen keine Weingärten,
Gib ihnen auch kein himmlisches Manna:
Jenen Goldberg können sie nicht verteilen,

- Jenen Honigfluss können sie nicht besitzen,
Jene Weintrauben können sie nicht abpflücken,
- 35 Jenes Manna können sie nicht verschlingen;
An jenem Berg wird es Mord geben,
An jenem Fluss wird es Blutvergiessen geben.
Wenn die Fürsten, die Bojaren es erfahren,
Und die mächtigen, gewaltigen Leute,
- 40 Den Goldberg nehmen sie ihnen weg,
Den Honigfluss nehmen sie ihnen weg,
Die Weingärten nehmen sie ihnen weg,
Das himmlische Manna nehmen sie ihnen weg.
Gib ihnen das Wort Christi:
- 45 Sie werden in die Welt betteln gehen,
Sie werden dich, Christus, lobpreisen,
Sie werden gespeist und getränkt,
Sie werden beschuht, bekleidet,
Sie werden sich auch wärmen. —
- 50 Der himmlische Jesus Christus nun sagt:
— Ach du, Johannes Täufer!
Mit Christus konntest du kluge Worte wechseln,
Mit Christus konntest du ja klug sprechen.
Von nun an sei du Goldmund genannt,
- 55 Von nun an sei du oft gefeiert. —

Anmerkungen

¹Hierzu OROSZ 1993a.

²S. dazu OROSZ 1992a.

³Diesbezüglich s. OROSZ 1992b.

⁴ERDÉLYI 1991: 108—110, 113.

⁵OROSZ 1993b.

⁶KAMENEV 1930: 188.

⁷NOVIKOV 1971: 208.

⁸Ib., 210—211.

⁹BEZSONOV 1861/1864: II/4. XXVII.

- 10Ib., II/4. XXVII, XXX.
- 11KAMENEV 1930: 211.; FEDOTOV 1935: 5., 8.; EVDOKIMOV 1987: 35.
- 12NOVIKOV 1971: 211.
- 13RYBNIKOV 1909: I. LXXVI.
- 14KALUGIN 1983: 233.
- 15Das Neue Testament 1915.
- 16LICHACĚV 1964: 465.
- 17ALPATOV 1948: 118—121.; ALPATOV 1977.
- 18PONOMAREV o. D.: 138.
- 19S. dazu PUSKELY 1990: 7—11., 217—221.
- 20S. die Textvarianten: VARENCOV 1860: No. 14—17.; BEZSONOV 1861/1864: I/1. No. 1—3.; II/5. No. 420—421.
- 21Hierzu LEPAHIN 1993.
- 22Ib., 73—74.
- 23A. záradok 1989.
- 24Ib., 7.
- 25MAJKOV 1863: 90—91.
- 26GOLUBINSKIJ 1904: I. VIII/874.; VARENCOV 1860: 5.; MAJKOV 1863: 90—91.; AVENARIUS 1885: 28., 72., 114., 116.
- 27VASMER 1986/1987: II. 167.
- 28GOLUBINSKIJ 1904: I. VIII/876.; SIGAL 1989: 88.
- 29BEZSONOV 1861/1864: I/1. No. 4.
- 30DANILOV 1958: No. 24.
- 31FEDOTOV 1935: 15.
- 32Hierzu HAAG 1989: 1124—1125.
- 33VARENCOV 1860: No. 16.

Bibliographie

- ALPATOV, M. V. 1948: Freski chrama Uspenija na Volotovom pole. In: Pamjatniki iskusstva, razrušennye nemeckimi zachvatčikami v SSSR. Sbornik statej pod redakciej I. GRABARJA. Moskva/Leningrad, 118—121.
- ALPATOV, M. V. 1977: Freski cerkvi Uspenija na Volotovom pole. Moskva.
- AVENARIUS, V. P. 1885: Kniga bylin. Sankt-Peterburg.
- BEZSONOV, P. A. 1861/1864: Kaleki perechožie. Sbornik stichov i issledovanie. I—II. Moskva.
- DANILOV, K. 1958: Drevnie rossijskie stichotvorenija. Moskva/Leningrad.
- ERDÉLYI, Zsuzsanna 1991: Az archaikus népi imádságzáradékok történeti kérdései (Historische Fragen der Schlussformeln der archaischen Volksgebete). In: ERDÉLYI, Zsuzsanna (Red.): Boldogasszony ága (Tanulmányok a népi vallásosság köréből). Budapest, 51—142.
- EVDOKIMOV, M. 1987: Pèlerins russes et vagabonds mystiques. Paris.
- FEDOTOV, G. 1935: Stichi duchovnye. YMCA-Press Paris.
- GOLUBINSKIJ, Je. Je. 1904: Istorija Russkoj Cerkvi. I. Moskva.
- HAAG, H. 1989: Bibliai lexikon (Bibel-Lexikon. Tübingen 1968). Budapest.

- KALUGIN, V. 1983: Geroi russkogo eposa. Očerki o russkom fol'klóre. Moskva.
- KAMENEV, S. A. 1930: Cerkov' i prosvěšćenie v Rossii. Moskva.
- LEPAHIN, Valerij 1993: Az óorosz kultúra ikonarcúsága ("Obraz-ikona" kak mirovoztrenčeskij i formoobrazujuščij princip drevnerusskoj kul'tury i literatury). Szeged.
- LICHACEV, D. S. 1964: Drevnejšee izobraženie skomorocha i jego značenie dlja istorii skomorostva. In: Problemy sravnitel'noj filologii. Sbornik statej k 70-letiju V. M. Žirmunskogo. Moskva/Leningrad, 462–466.
- MAJKOV, L. N. 1863: O bylinach Vladimirova cikla. Sankt-Peterburg.
- Das Neue Testament. Für das katholische Volk übersetzt. Stuttgart, 1915.
- NOVIKOV, Ju. A. 1971: K voprosu ob evoljucii duchovnyh stichov. In: Russkij Fol'klór XII. Leningrad, 208–220.
- OROSZ, György 1992a: Nagyorosz egyházi népénekek a mágikus praktikákban. A Legszentebb Isten-szülő álma (Grossrussische geistliche Volksesänge in den magischen Praktiken. Traum der Hochheiligen Gottesmutter). In: CSORBA, Sándor (Red.): Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis 13/E. Nyíregyháza, 165–186.
- OROSZ, György 1992b: A Tizenkét péntekről című nagyorosz egyházi népénekekről (Die grossrussischen geistlichen Volksesänge Von den zwölf Freitagen). In: GADÁNYI, Károly (Red.): Studia Slavica Savariensia I. Szombathely, 82–93.
- OROSZ, György 1993a: A Mélységek könyve című orosz egyházi népénekekről (Von den russischen geistlichen Volksesängen Buch der Tiefe). In: VIGA, Gyula (Red.): A miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 28. Miskolc, 142–150.
- OROSZ, György 1993b: A pogány–keresztény vallási szinkretizmus kérdései a nagyorosz egyházi népénekek tükrében (Über den heidnisch-christlichen religiösen Synkretismus im Spiegel der grossrussischen geistlichen Volksesänge). In: LEGÁNY, András (Red.): Studia Academiae Nyíregyháziensis. Tomus II. Nyíregyháza, 1–97.
- PONOMAREV, A. I. o. D.: Pamjatniki drevnerusskoj cerkovno-učitel'skoj literatury. Vyp. II. Slavjano-russkij prolog, časť pervaja, sentjabr'–dekabr'. o. D.
- PUSKELY, Mária 1990: Szerzetesek. A megszentelt élet 99 intézménye (Mönche. 99 Institutionen des geheiligten Lebens). Zrínyi Nyomda Kiadója.
- RYBNIKOV, P. N. 1909: Pesni. I. Moskva.
- SIGAL, P. A. 1989: Isten vándorai (Les marcheurs de Dieu. Armand Colin 1974). Budapest.
- VARENCOV, V. 1860: Sbornik russkich duchovnyh stichov. Sankt-Peterburg.
- VASMER, M. 1986/1987: Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka. I–IV. Moskva.
- A zárándok (Der Pilger). (Otkrovennye rasskazy strannika duchóvnomu svojemu otcu. YMCA-Press, Paris 1948). Nyíregyháza, 1989.

THE IMAGE OF THE HOLY LAND IN RUSSIAN
RELIGIOUS SONGS

Erzsébet KÁMÁN

Department of Russian Philology
Loránd Eötvös University
H-1052 Budapest, Piarista köz 1, Hungary

Generally religious folk-songs are regarded as epic poems with religious topics (FEDOTOV 1991: 13), as poems where two different trends meet. Ivanov and Toporov say that certain terminologies with key conceptions of Christian mythology are used with the main categories of Slavic mythology (TOKAREV 1982: 456).

Anichkov regards these songs as yielding to adaptation, or compromising with Christianity (ANICHKOV 1913: 185). Scholars today believe the coincidence of these two trends is more organic. New Christian ideas did not simply form a new layer over the pagan ones, but preserved the semantic core of Indo-European mythology, and the personages in Christian mythology took over the functions of those in the pagan mythology (USPENSKIJ 1979). The encounter of the two religions did not mechanically create a "double faith". For example in religious folk-songs this "double faith" appears as an alloy, as a new spiritual formation; in the different genres of folklore it appears differently (NIKITINA 1991: 141).

It should be noted how differently religious folk-songs interpret the main Christian dogmas. The discussion of the whole problem would take too much time, so I will examine the "double faith" appearing in the poetics of Russian spiritual songs.

"Forces of heaven", "Trinity" and "God the Father" do not appear in the epic songs, but remain hidden (FEDOTOV 1991: 23), and again it is amazing that death and the Resurrection of Christ are lacking (FEDOTOV 1991: 35). According to the conception of the singers Christ's mission is not redemption, but apostolic mission bringing the new law: the Gospel. And so Slavonic linguists are faced with the problem that the first Slavonic preachers described the act of baptism with an expression which is linked with crucifixion, redemption of mankind and not baptism, an initiation into

the mysteries of Christian religion. The same phenomenon appears in folk-songs about the birth and baptism of Jesus.

It is to be noted that the religious songs were performed by blind, sick beggars, pilgrims, wandering from one cloister to the other, who knew the Bible better than simple people, but naturally they interpreted Christian dogmas on the basis of their popular ethics.

Baptism is in the center of Russian folk-songs as the rebirth and purification of the world by grace of holy water. Instead of apocalyptical scenes and destruction of the world in fire, they present rebirth and a purification through water. "Mother Earth, the Humid" is washed through water

"As a white coat
as an egg-shell
as a virgin girl
as a respected widow"

(VARENCOV 1860: 122—123).

There are many Russian popular poems about the Last Judgement. In these poems Jesus does not forgive sinners, he speaks to them without mercy. Moreover, his crucifixion is mentioned to them as a reproach, which makes the sin committed more grave. "Thus be crucifixion of Christ and the means of redemption becomes the sin of mankind. The sin which demands a new redemption" (FEDOTOV 1991: 108). In Russian songs the choir of the guilty who march towards the eternal fire, condemning themselves and their parents, who take leave of the sight of paradise, makes a deep impression on listeners.

"Farewell beautiful paradise,
Farewell Mother of God
Farewell the Holy Cross of Jesus
Farewell all the angels...
we all are marching to hell"

(VARENCOV 1860: 198).

These people are accompanied by their faith and their love of God. They are not condemned for the lack of faith, but for the lack of good deeds demanded from them by the law of Christ (FEDOTOV 1991: 115).

Popular eschatology is deprived of cathartic reconciliation. Charitable features of the popular Christian ideal are accentuated. In folk-songs sin consists of the lack of charity, not giving alms, cruelty, etc. Chris-

tian morality means modestly and secretly given alms, prayers recited in solitude, not heard by others. Folk imagination cannot accept the kenosis of Christ, therefore Christ's crucifixion, his presentation as a dying man is never encountered, and nothing is heard about his resurrection. All this appears through the vicarious suffering of the mother of God. The suffering of Christ is reflected in the suffering of simple people and saints. There are many songs about people who suffer without being guilty.

According to FEDOTOV, the mother of God is in the center of popular religiousness (FEDOTOV 1991: 41). The worship of Divine Motherhood is an outstanding feature of Russian religion in Christian times (FEDOTOV 1942: 13). The basis of the hierarchy of the world, the cosmos, the clergy, is the principle of Motherhood. Not only the abstract principle of motherhood appears in religious songs, but also concrete traces of archaic eternal kinship community and old pagan worship of Mother Earth. In the songs, the Mother of God defends the guilty and asks his son to be merciful at least with those who did not damn their Mother.

"Because of such cursing
 the holy Mother of God is trembling on her throne,
 her lips stick together with blood...
 The first Mother is the holy Mother of God
 our second Mother is Mother Earth, the Humid
 and the third Mother is the one who suffered
 If the Mother of God did not render help,
 nothing would come into being in the world,
 no animal, no bird, no human being."

(KIREEVSKIJ 1948: 235).

I have to apologize for this rough, unpoetic translation. The figure of the Mother of God is nuanced and her relation to his son is complex; she asks his son to forgive sinful people, then shrinks back from doing it because she could not stand to see her son on the cross again.

According to Fedotov the figure of the Mother of God is surrounded "by the symbols of paradise and the cosmos". Her beauty has the character of nature and of Sophia (FEDOTOV 1991: 52). This idea is traditional in Pravoslav theology, e.g., Pavel FLORENSKIJ dealing with the dogmas, mysticism and esthetics of Pravoslav cult analyzes the ideas of Sophia and the Holy Trinity. He is convinced that it is not by chance that in Kievian Russia

churches are called Sophia, whereas in Moskovian Russia they are called Holy Trinity. The reason is that they reflect "the protoplasm of the Russian spirit and creative mentality" (FLORENSKIJ 1985: 79).

Examining the mysticism of night and noon, contemplating the colors of morning and evening, he constructs the symbols of Sophia. The feast of the Holy Trinity in popular rituals is celebrated during three days: the first day is the day of "water", the second is the day of the wood, and the third (Dukhov den' = Holy Spirit's day) is the day of the Earth (ZEKULINA-ROZOV 1989: 259-260; KALINSKIJ 1990: 195).

Christian ideas also intrude into pagan ritual folksongs. E.g.:

"The Virgin Mother Herself goes on the street...
she brings the key and locks up winter,
releases summer..."

(ZEMCOVSKIJ 1970: No. 314.)

The ringing of bells on the day of Annunciation corresponds to the custom of calling the birds of spring.

In popular religious songs the Virgin is always surrounded by flowers and birds. In Jerusalem in the Church of the Resurrection on her tomb "azure flowers grow", "birds sing", flowers open their petals and birds of paradise sit on the flowers" (SOLOSCHENKO-PROKOSHIN 1991: 176, 178, 179).

The symbol of birds, the "way of birds" forms a link between the different worlds (KARPUSHIN 1982: 153). The most characteristic epithet of the Mother of God, "warm" comes from ritual songs ("warm summer", "warm nest" (ZEKULINA-ROZOV 1989: 180, 264). The floating wick and candle under the icon does not burn, but radiates warmth: "teplitsa". In religious songs it is the Mother of God who helps quickly and renders "warm defence". The antithesis of warmth in songs is the "cold and hungry death of beggar brothers" (LEBEDINSKIJ 1981: 123--124). It is obvious that new conceptions are constructed over old popular beliefs, new emotional and aesthetic ideas are built up in religious songs.

Christian asceticism was generally unfamiliar to the singers. Songs about young hermits, withdrawing into the wilderness, are a warning against the danger of vain contemplation. The "beautiful Mother Wilderness" warns the hermit of the temptation of beauty. "Delight in nature, in beauty has to be subjected to introversion, to introverted contemplation, to unemotional humility, everything must be contemplated through blissful tears" (FEDOTOV 1991: 73).

Religious songs frequently tell of martyrdom as a heroic deed, which is a new conception in "direct religious experience of the people" (JUNG 1991: 159).

It can be seen that the spiritual folk-songs produced their moral, aesthetical, axiological hierarchy, based on archaic folk-poetry. And now I would like to talk about the problems of genre, which is another aspect of the aesthetics of these songs.

The question of whether religious songs constitute an independent genre has been discussed for a long time (TOPOROV 1988c: 5--6). It is evident that they originate from epic songs. Many scholars mention the influence of the ballad. So it can be said that religious songs can be part of different genres. The main problem can be solved only through the examination of the trend in epics. Great epics grew rigid and became a dead genre with its heroes who offer their lives for one aim.

But in the ballad an interest in individuality, in personal destiny, and in particular situations appears. A new historic conscience has been born, a new self-evaluation. The description of miracles in ballads is the model for description in religious folk-songs. Therefore the most popular Russian songs are about the wonderful miraculous lives of the saints. In the song "Forty pilgrims and one" which preserves the traditions of the great epics, the usual epic heroes (Prince Vladimir and his warriors) become secondary figures, because the conflict takes place between a young pilgrim and the wife of the prince. The topic is temptation, and the song is in fact a ballad.

In the last century one of the first scholars dealing with religious songs stated that popular religious song functions as a prayer (BUSLAEV 1991: 451). The prayer is a lyrical monologue and we have to note that this lyrical element exists already in the ballads uniting lyrical and epic features.

There are religious songs with strong lyrical features which express a kind of non-canonical, personal individual prayer. Faced with miracles produced a state of mind in which, through experiencing the high moral value of God, man has to evaluate himself. For instance in the song "Unforgivable sin" a young man repents three sins in the form of a dialogue. Since the voice of "Mother Earth" is only symbolical, imaginative, the song becomes a lyrical monologue (VARENCOV 1860: 161).

So far I have analyzed how the different levels of poetical thoughts are built upon each other, enriching each other, and giving birth to new

semantic meanings. In the study of archaic rituals and myths in the history of human culture we can find the importance of the three elements of deed, word and thought: deed in rituals, word in myths together with thought. "Their role in the development of spirituality and its different forms and spheres is very significant" (TOPOROV 1988a: 28).

The theme mentioned in the title of this lecture is the next step, representing the highest level of the Russian spiritual songs. In this hierarchy of spiritual songs we can find the names of Jesus, Mother of God, the saints, holy places like Jerusalem, the river Jordan, Mount Sion, trace and objects like the Sacred Cross made of cypress, the church of Resurrection, with the three tombs of Jesus, the Mother of God and Saint John the Baptist. These personalities and objects are mentioned as the main figures and parts of the creation of the Christian world. They are "substantial and real because they are sacral; something can be sacral if it is part of the cosmos or it may be derived from, or can be related to it" (SMIRNOV 1988: 114).

The title of one of the Russian songs, "Golubinaja kniga", may be interpreted in many ways (TOPOROV 1988c: 169--174); it sings about the story of the Great Book which fell from the sky and which tells us the laws of the world and mankind. The book fell near Jerusalem, which "stands in the middle of the Earth" and is the Mother of all cities, because Jesus was buried there. The river Jordan is the Mother of all rivers, because Jesus was baptised there. The Cypress is the mother of trees, because the cross was made of it, and the willow-herb grew there from the tears of the Mother of God (BESSONOV 1861--1864: 77).

All these names became symbols representing the truth, beauty and morality of Christianity, since Christianity adopted ideas from the Indo-European mythology such as: "God", "Saviour", "Saint", "Prophet", "Prayer", "Victim", "Cross", "Ritual" etc. (TOKAREV 1982: 456).

These symbols became the sources of miracles which are amazing but are full of happiness and differ from the contemplative harmonic happiness in the ritual folk-songs. For instance the Mother of God stands beside the "life-giving cross", which is in reality "axis mundi", where if the vertical becomes horizontal, the tree becomes the road (PETRUHIN 1982: 152). And indeed the Mother of God is always on her road. She is looking for her son, descending to hell, trying to help the sinners and she even reaches the Russian land. "The poetry broadens the horizons of peoples' religiosity" (FEDOTOV 1991: 16). Therefore the Holy Land, Jerusalem, the holy places are not

only the realities of a strange remote country, but play a central role in the creation of the Christian world.

Bibliography

- ANICHKOV, E. V. 1913: *Iz proshlogo kalik-perehozhih*. Sanctpetersburg.
- AVERINCEV, S. S. 1983: *Situacija obraza v poezii Efrema Sirina*. In: *Vostochnaja poetika: specifična hudozhestvennogo obraza*. Moskva.
- BESSONOV, P. 1861—1864: *Kaleki-perehozsie*. Moskva, T. 1—2.
- BUSLAEV, F. I. 1973: *Istoricheskaja hrestomatija cerkovnoslavjanskogo i russkogo jasykov*. In: *Slavjanskije literatury. VII. Mezhdunarodnyj s'ezd slavistov. Doklady sovetskoj delegacii*. Leningrad.
- BUSLAEV, F. I. 1991: *Narodnaja poezija. Istoricheskie ocserki /1881/*. In: FEDOTOV: *Stihi duhovnye*. Moskva.
- DANILOV, Kirsha 1977: *Drevnie rossijskie stihotvorenije, sobrannye Kirseju Danilovym*. Moskva.
- EREMINA, V. I. 1991: *Ritual i fol'klor*. Leningrad.
- FEDOTOV, G. P. 1942: *The Russian religious mind. Kievian christianity*. Vol. 1. Cambridge.
- FEDOTOV, G. P. 1966: *The Middle Ages. The Thirteenth to the fifteenth centuries*. Vol. 2. Cambridge.
- FEDOTOV, G. P. 1991: *Stihi duhovnye. Russkaja narodnaja vera po duhovnym stiham*. Moskva.
- FLORENSKIJ, Pavel 1985: *U vodorazdelov mysli. Stat'i po iskusstvu*. Paris.
- JUNG, K. G. 1991: *Archetyp i symbol*. Moskva.
- KALINSKIJ, I. P. 1990: *Cerkovnonarodnyj mesjaceslov na Rusi*. Moskva.
- KAMAN, Erzsébet 1990: *O zsanre novelly v knige rasskazov I. Babely "Konnarmina i ee svjazi s balladoj"*. In: *Genologické studie*. I. tom. Brno.
- KARPUSHIN, V. (ed.) 1982: *Hudozhestvennyj jasyk srednevekov'ja*. Moskva.
- KIREEVSKIJ, P. V. 1948: *Russkie narodye pesni, sobrannye Kireevskim*, ch. 1. N 36. Moskva.
- KIREEVSKIJ, P. V. 1983: *Sobranie narodnyh pesen P. V. Kireevskogo*. Leningrad.
- LEBEDINSKIJ, L. (ed.) 1981: *Byliny. Russkij muzykal'nyj epos*. Moskva.
- NIKITINA, S. E. 1991: *Stihi duhovnye G. Fedotova i russkie duhovnye stihy*. In: G. FEDOTOV: *Stihi duhovnye. Russkaja narodnaja vera po duhovnym stiham*. Moskva.
- OKSENOV, A. B. 1908: *Narodnaja poezija. Byliny, pesni, skazki, poslovice, duhovnye stihy, povesti*. 4 izd. Sanktpetersburg.
- PETRUHIN, V. J. 1982: *"Tri centra Rusi". Fol'klornye istoki i istoricheskaja tradicija*. In: *Hudozhestvennyj jazyk srednevekov'ja*. Moskva.
- SMIRNOV, J. I. 1988: *Vostochno-slavjanskije ballady i blizkie im formy. Opyt ukasatelja sjužetov i versij*. Moskva.
- SOLOSCHENKO, L. - PROKOSHIN, Ju. (eds) 1991: *Golubinaja kniga. Russkie narodnye duhovne stihy XI—XIX vekov*. Moskva.
- TOKAREV, S. (ed.) 1980: *Mify narodov mira*. T. I. Moskva.
- TOKAREV, S. (ed.) 1982: *Mify narodov mira*. T. II. Moskva.

- TOPOROV, V. N. 1973: O kosmologičeskikh istočnikah ranneistoričeskikh opisaniĭ. In: Trudy po znakovym sistemam. VI. Tartu.
- TOPOROV, V. N. 1988a: O rituale. Vvedenie v problematiku. In: Arhaičeskij ritual v fol'klornyh i ranneliteraturnyh pamjatnikah. Moskva.
- TOPOROV, V. N. 1988b: Ob odnom maloizvestnom russzkom obrjadovom tekste XVIII veka. In: Etnolingvistika testa. Semiotika malyh form folklora. Moskva.
- TOPOROV, V. N. 1988c: Golubinaja kniga i sostav mira i ego raspad. In: Etnolingvistika teksta. Semiotika malyh form fol'klora. Moskva.
- USPENSKIĬ, B. A. 1979: Issledovaniĭa v oblasti slavjanskikh drevnostej. Moskva.
- VARENCOV, V. 1860: Sbornik russkikh duhovnyh stihov. Sanktpeterburg.
- ZEMCOVSKIĬ, I. I. 1970: Poezija krest'janskikh prazdnikov. Stat'ja, podgotovka teksta i pri-mechaniĭa. Leningrad.
- ZEKULINA, V. - ROZOV, A. (eds) 1989: Obrjadovaja poezija. Moskva.

VARIOUS STUDIES

MAN AND THE SEA IN MALTESE FOLK-POETRY

J. CASSAR-PULLICINO - M. GALLEY

"Lares"
Dr. Zammit St.
Balzen, Malta

Centre National de la Recherche Scientifique
12, rue la Bruyere
F-75009 Paris, France

In a previous paper, we referred to our joint research on the process of oral composition by Maltese folk poets, and we illustrated one limited aspect -- imagery.¹ This time, we shall focus our interest on the sea and more particularly on the relationship between man and the sea as reflected in Maltese folk-poetry. Our survey has entailed an analysis of 100 quatrains about the sea, with commentaries, supplementary material and motifs found in other related genres (riddles, proverbs, tales) both locally and in neighbouring countries. The present paper gives a brief account of the main features disclosed by our analysis.

Situated half-way between the eastern and western ends of the Mediterranean, the Maltese Islands (with an estimated population of 350,401 at end June, 1989 and an area just over 315 sq. Km.) lie at the crossroads of the "Middle Sea".² But this crossroads is not merely a geographical one; it has been a historical and cultural crossroads within the Mediterranean, and from the earliest times Malta has been a land of contact whose most salient effects produced the Maltese language spoken today "structurally Semitic with a Romance superstructure"³ and the religion of Malta: Roman Catholicism.⁴

Perception of the Sea

Like any other maritime people looking towards the sea, the Maltese have preserved beliefs and sayings, practices and feelings connected with the sea. Traces of old myths have survived from biblical times in relation to the theme of the boundaries of the inhabited world.⁵ As is well-known, the Straits of Gibraltar lying at the Far West of the Mediterranean marked,



Fig. 1. Ex-voto from Qormi (Malta). Its subject is piracy: two Maltese sailors donated this painting in fulfilment of a vow made to the Virgin Mary, Tal-Hlas ("of Delivery").

Our Lady of Trapani is represented reclining on a cloud; Santa Rosalia and Souls of Purgatory are also represented. The pirates seem to be Calabrian, judging from the representation of the eruptive Stromboli in the background. No date

in the minds of the Ancients and of Medieval men,⁶ the absolute limit of the world not to be overpassed, since beyond it started the vast, tenebrous, awe-inspiring Ocean, perceived by the geographers themselves -- from Ptolemy to Idrissi⁷ -- and, interestingly enough, still described in Maltese recent folk literature, as the "Outer Sea" (il-baħar ta' barra) which "encircles the whole world" (imdawwar mad-dinja kollha). Mention is also made, in narratives of the early years of this century, of the famous Pillars attributed to Hercules in ancient times and having their equivalent in other legendary cycles, like the brass statue which, according to Arabic tradition,⁸ was erected by Alexander the Great. But whatever this visible sign placed at the entrance of the fatal Ocean can be -- column(s), statue of a rider, lion, lighthouse, etc. -- its function is to warn the sailors that no one should venture beyond, since -- as we read in Maltese tales -- "the waters are so soft that no boat can float", or -- another variant -- because the iron and brass nails fall out of the boat as if attracted by a magnet.

Let us return to more familiar shores, and cast anchor in Maltese waters. However, even here a permanent danger threatens -- the danger of being completely submerged by the floods (again, a trace of ancient cosmogony), as expressed in the following quatrain:

Meta Malta issir baħar
U jgħaddu l-iġfien Sqallin,
Igħidu Requiem aeternam
Għax hawn għammru il-Maltin.

"When Malta becomes a sea,
 And Sicilian galleys sail over it,
 They will say Requiem aeternam,
 Since here lived the Maltese.

But the threat of destruction may also be used as an argument by a lover:

Dik Malta l-ewwel ma nħalqet,
Dik Malta l-ewwel ma tinzel!
Ej, ħanina, busni bewsa
Qabel il-mewt taħsad bil-mingel.

Our Malta was the first to be created
 Our Malta will be the first to sink!
 Come, my loved one, give me a kiss,
 Before death mows us down with her scythe.

Generally speaking, the sea is seen as an immense boundless expanse of water, somehow a witness of divine power, and man dreams of being able, at God's image (Job 9: 8), to tread upon the sea:

Jekk il-baħar isir trejġa
Fuqu nimxi lejli kollu,
Jiena mmur sa fejn ħanini,
Jekk ikun marbut inħollu.

Would the sea turn into a small road,
 On it I would walk all night long,
 And go as far as my beloved,
 And if he is bound I'll untie him.

The last line is a reference to the time of greatest piratical activity (15th--16th centuries mostly), when the Moslems of the Barbary States used to raid Malta and carry away people as slaves, whilst the Christians of Malta would practice privateering along the Tunisian coasts:

Kelli nsiefer, immur 'il bogħod, I had to leave my country and go far away,
L-irsiera ngib lis-Sultan tiegħi... To bring slaves to my Grand Master.

As mentioned before, the sea is immense in the mind of man; it is also very deep. Therefore, the imagination of the Mediterranean man has exercised itself to wish, for example, that the whole sea would turn into ink: the Maltese folksinger, assisted by the clouds (providing fine paper) and the stars (used as scribes), would then be in a position to describe the endless pains of lovers! In contrast, the same image in the Koran⁹ serves to emphasize the opposition between the finite -- whatever its dimension -- and the infinite which is the mark of God:



Fig. 2. Ex-voto on emigration from Tal-Herba (Malta). Date: 1912.

In the inferior part of the painting the text runs as follows:

"I, Angela Attard, have prayed Our Lady Tal-Herba, so that I can join my husband in America and that I pass the medical examination, and the Madonna obtained the Grace for me."

"if all the trees on earth were pens, and if the ocean, together with seven others, were ink, the words of Allah could not be exhausted. Allah is mighty and wise." (XXXI, 26—27.)

Personification

When he has to face such a wide unfathomable extent of water, man may have a feeling of uncertainty, and even of fear, as reflected by our quat-rains. Memorable shipwrecks are narrated also, with dramatic effect, on the ex-voto paintings which hang in the parish churches or country chapels: the stormy sea is described as "growling ominously", and "holding the coasts in its grip", or "wanting to swallow the earth".¹⁰

A similar process of personification is found in folk-literature; like a human being, the sea is said to have a "head" (rather "hard", iebsa) and a "belly" (rather "soft", ratba), a "face" and a "neck" (għonq) on which the seafarer goes aimlessly; it can be either "awake" or "asleep", "standing" (that is "rough", gam) or "sitting" (that is "calm", qiegħed), and always possesses physical strength (qawwi). Like an animal, the sea is pictured as a "stallion" (mfahħal, "reared for breeding purposes"). A male, then, and the

Maltese word for "sea" (baħar) is, as in Arabic, masculine, while the earth is figured as a female: il-baħar sinjur, l-art sinjura, one song states clearly. The association between sea and earth, male and female, is also suggested in the following lyrical verses:

<u>O, xi ġmiel ta' baħar dana</u>	Oh what a beautiful sea this is
<u>Li jbewwes max-xatt ix-xatt!</u>	That laps and embraces its shores!
<u>Li kont taf jien kemm inħobbok</u>	If you knew how much I love you,
<u>Minni ma tinfired qatt.</u>	From me you would never part.

Even popular riddles lay stress on the inclination to make love ascribed to the personified sea, suggested here as a harmless old man:

<u>Xwejjah numeruż</u>	A nice old man who makes love,
<u>Xi drabi jkun batut,</u>	Sometimes he feels out of sorts,
<u>L'għandu weraq lanqas fjuri</u>	He has neither leaves nor flowers,
<u>U l-frott tiegħu buon sapuri.</u> ¹¹	(But) his fruit taste really good!

The use of the diminutive, xwejjah, literally "little old one", implies some emotional relation between man and the sea.

In spite of its asserted virility, the sea seems to be more ambiguous when perceived in its deep mysterious waters,¹² teeming with life, fishes of all kinds, as well as enigmatic Sirens who lure the sailors and fishermen with their enchanting voices. As illustrated by the Sirens themselves -- half girl, half fish -- fantasy and realism are combined in the content and expression of the quatrains related to the sea. Let us examine the realistic element.

Reality and life

There are indeed very accurate notations, and technical vocabulary, on the life and craft of the fishermen when out at sea, as well as on the condition of their wives left at home:

<u>Mart il-baħri dejjem tibki,</u>	The Sailor's wife is always crying
<u>Aktarx armla nkella miżżewġa...</u>	More like a widow than a married woman...



Fig. 3. Maltese fishing-boats;
a protective eye is painted on the prow

unless, according to one folksinger, the woman meanwhile enjoys herself in the ballrooms — Hi tixxala fil-ballijiet. Other quatrains reflect the emotional implications connected with emigration, especially from the 1st World War onwards, when many Maltese had to leave their native island and emigrate far away:

Il-ġuvintur kollha sa jsiefru.
Kemm ha jhallu qlub maqsuma!
Ix-xebbiet kollha bil-wegħda
Li l-vapur jintorna lura.

The young men are going away, all of them,
Leaving many broken hearts,
All the young women are taking a vow,
(Praying) that the ship return.

The moment of cruel separation when the ship was ready to leave was felt so strongly that at one time the authorities decided to have a band playing on the quay to cheer up both those who were going, and their wives who, for the time being, were staying behind:

... Il-banda qiegħda ddoqq, The band is playing,
Il-vapur sejjer isiefer, The ship is about to leave,
Ha jħhodli 'l min inħhobb. Taking away my beloved from me.

Historical Data

Sometimes the quatrains refer to much earlier events which happened in Maltese history, particularly during the long conflict, in the 16th--17th centuries, between the Knights of St. John and the forces of Islam, represented by Soleiman the Magnificent and the daring corsair admirals from the Barbary States. This is one example:

Jien sefirt u mort il-gwerra, I left my country to go to war,
Ikkumbattejt mal-Gran Baxan, I fought against the Grand Pasha,
Gibna Griegi u Torok magħna We brought Greek and Turkish slaves.
Bla turbant u inqas sarwan. Wearing neither turban nor baggy trousers.

Occasionally sympathy goes out even to a Moslem slave, doomed to hard labour on a galley:

Hammad! ja Hammuda! O Hammuda! Hammuda!
Kemm hi xortik miħħuta! How accursed your fate is!
Lejlek u nharek taqdef, Rowing night and day,
Mad-dgħajjes dejjem marbuta. Always tied to the boats.

The above examples reflect historical data and elements of everyday life related to the sea; in other words, reality is mirrored in folksongs. Nevertheless, as already pointed out, fantasy is ever present. Like other maritime peoples constantly exposed to hardships and perils when out at sea, the Maltese have a propensity for interpreting natural phenomena as the effects of maleficent influences; thus the tromba, or waterspout, which has always terrorised the sailors in this part of the Mediterranean,¹³ is attributed by Maltese fishermen to the Evil Eye. Needless to say, they try to counteract its action by all possible means: special prayers,¹⁴ exorcisms, magic. As a sign of protection,¹⁵ they also paint a large eye on each side of the bows of the boats, according to an old, widespread Mediterranean practice.¹⁶



Fig. 4. An Egyptian boat in Alexandria; among colourful decoration on the prow of the boat, the "evil eye" (as if neutralized)

We now come to the last predominant aspect of the relationship between man and the sea. Obviously, the genre analysed, a lyrical one, is appropriate for the outpouring of the poet's thoughts and inner feelings.

Man's Inner Feelings

Several quatrains start with a warm friendly address to the sea by the poet:

- | | |
|--|--|
| -- <u>Bongornu għalik, ja baħar!</u> | -- "Good morning to you, o sea!" |
| -- <u>Fejnek int, ja baħar, baħar!</u> | -- "Where are you? O sea! O sea! |
| <u>Jiēn dalghodu ġejt narak..."</u> | I've come to see you ..." |
| -- <u>... Jien fis-sajf niġi inżurek</u> | -- "... In summer I come to visit you, |
| <u>Fix-xitwa nabbandunak.</u> | In winter I'll abandon you." |
| -- <u>Eħla, baħar, eħla,</u> | -- "Turn sweet, o sea, o sea, |
| <u>Bħalma teħla f'lejlet Lapsi...</u> | As you turn sweet on the eve of Ascension Day ..." |

The same process of apostrophe is used in Egyptian folk-poetry to-day (PIGNOL 1987: 29):

"O wave of the sea, your melodies to the shores
Are a lamentation on my (miserable) condition."

In this case, sympathy is expressed towards man, a victim of love, as in this other example (JARGY 1970):

"When I awoke, I did not find Layla beside me,
I questioned the sea who started crying with me ..."

Sometimes, it is the image of escape which is underlined as in:

<u>I'tla', baħar, u istorni,</u>	Arise, o sea, arise and protect me
<u>U aħbini ġewwa għerienek...</u>	And conceal me inside your grottoes...

There may be a quest on man's side for some kind of communion with nature:

<u>Il-baħar għamiltu sodda,</u>	Of the sea I have made a bed,
<u>Is-sema għamilt liżar,</u>	And of the sky a sheet,
<u>Il-kwiekeb għamilt imsiebaħ,</u>	Of the stars I've made lamps,
<u>Il-qamar għamilt fanal.</u>	And of the moon a lantern.

However, the folk-poet is often accompanied by his beloved. Together they go out to sea, perhaps to protect their privacy far from the sight of others:

<u>... Immorru bejn sema u ilma</u>	... We will go between sky and sea,
<u>Fejn ma tarana ebda ruħ.</u>	Where there is not a single soul.

Sometimes, a colourful picture is drawn of a ship adorned with precious metal and cloth; on board there is a crew of both boys and girls whose roles seem to be inverted:

<u>Bastiment tal-fidda nagħmel,</u>	I'll make a silver ship,
<u>L-arbli deheb u l-qluġħ ħarir;</u>	With golden masts and silken sails;
<u>Ix-xebbiet nagħmel kaptani</u>	The girls will be the skippers
<u>Il-ġuvintur nagħmel baħrin.</u>	And the boys the sailors.

Eroticism is still more clearly suggested in the following Egyptian poem:



Fig. 5. Graffiti on the walls of a prison in Gozo, Malta (probably first half of the 19th century)

"Aziza said: Yunis, my sweet,
I am a barque — and you the captain;
Come with me on the sea — let us toss and turn,
Let us see on which shore we alight ..."¹⁷

A Sicilian 'canto' echoes a similar idea:

<u>Nta sta vanedda cc'è 'na navi armata</u>	In the bay there is an armed ship
<u>Cu 'ntinni d'oru e cu veli di sita;</u>	With golden masts and silken sails;
<u>Ddà dintra cc'è 'na donna veru Fata,</u>	There's a woman on it, a real Fairy,
<u>L'omu si tira cu la calamita.</u>	She attracts man like a magnet. ¹⁸

As regards the structure of these quatrains, we shall make two brief remarks:

(i) One notices, sometimes, an apparent break in the stanza, dividing it into two halves, with juxtaposition of the couplets, the first two lines being usually descriptive, rather realistic, whereas the last two are more lyrical in tone, such as:

<u>Il baħar imzejjen b'ħutu,</u>	The sea is adorned with its fish,
<u>Id-dinja mzejna bil-ħdura;</u>	The world is adorned with its verdure;
<u>Il-mara mzejna bir-raġel</u>	The woman is adorned with her husband
<u>Ix-xebba mzejna b'unurħa.</u>	And the maiden is adorned by her honour.

In fact, however, the shift from one couplet to the following one is based on a corresponding, somehow echoing, metaphorical link, as, for instance, in a previously quoted stanza:

<u>O, xi ġmiel ta' baħar dana</u>	Oh what a beautiful sea this is
<u>Li jbewwes max-xatt ix-xatt!</u>	That laps and embraces its shores!
<u>Li kont taf jien kemm inħobbok</u>	If you knew how much I love you,
<u>Minni ma tinfired qatt.</u>	From me you would never part.

(ii) This type of structure is occasionally the starting-point of a series of quatrains in which the first formulaic lines provide, for the 3rd and 4th lines, a theme for variation in chain, such as:

<u>Smajt tifsira f'nofs ta' baħar,</u>	I heard a whistle in the midst of the sea,
<u>Kien namur ta' żewġ ħutiet;</u>	The wooing whistle of two fishes;
<u>Jinnamraw il-ħut fil-baħar,</u>	The fish make love in the sea,
<u>Aħseb u ara ix-xebbiet.</u>	Let alone the young women.

Six other variants could be quoted (3rd and 4th lines); such as:

... <u>Manini, nfittxu niżżewġu,</u>	My beloved, hurry, let's get married,
<u>Biex ma jsirx x'impediment</u>	To prevent some impediment.

or

... <u>Dina m'hi jjiex ħaġa kbira</u>	It's nothing to be surprised at
<u>Li niżżewġu aħna x-xebbiet.</u>	That we young women get married.

the idea being always to persuade the partner that love is a natural phenomenon.

In this article we have illustrated just a few aspects of the relationship between the Mediterranean man and the sea, and of its ambivalence. Fuller treatment falls outside the scope of the present paper.

Notes

¹J. CASSAR-PULLICINO and M. GALLEY, 'Oral Poetry in the Maltese Islands: Imagery Relating to Love'. *International Folklore Review* 7 (1990), pp. 97-101.

²According to the Greek concept, the Mediterranean, or "Great Sea", was situated in the centre of the world (see Hecataeus of Miletus, ca. 500 B.C.); hence the adoption of the name: "central" sea, including in Arabic: al-baḥr al mutawassiṭ. In the Bible, according to Cruden's Concordance, 3rd ed., 1769, p. 421, the term sea "is taken for the general collection of waters, which encompasses the earth ... The "Great Sea" is the Mediterranean ...".

³Cf. J. AQUILINA, *The Structure of Maltese*. University of Malta, 1959.

⁴The mixed cultural inheritance can be traced in the folklore, which contains elements found in Southern Italy and the Maghreb (J. CASSAR-PULLICINO, *Studies in Maltese Folklore*. University of Malta, 1976). Besides, a centuries-old attachment to the Christian Faith and its outward manifestations have contributed to the colourful spectacle of recurring feasts and calendar festivals every year.

⁵There are references in the Bible to the general concept of the Western limit. In The Book of Joshua (1, 3-4) Yahweh speaks to Joshua: "... from the wilderness and Lebanon to the great river Euphrates and to the Great Sea westwards, this shall be your territory". And in Deuteronomy (11, 24) we read: "... your territory shall stretch from the wilderness and from Lebanon, from the river, the river Euphrates, to the Western Sea".

⁶In the 14th century, a great historian and sociologist, Ibn KHALDUN, was still sharing that perception and writing that, behind the "surrounding sea" (al-baḥr al-muḥiṭ), there was no inhabited world.

⁷See A. MIQUEL 1975, in particular, pp. 532-533, 539-540; cf. also JAUBERT 1840, II, 2-3.

⁸Mention is made of the "tradition concerning the statue of Cadiz which was built by the Two-Horned (Alexander)" (ḥadīṯ ṣanam qādis elladī banāḥ dū al-qarnayn) in Abu Hamid al-Andalusi al-Gharnati, translated by FERRAND (1925). See also MIQUEL 1975: 490-491.

⁹See XXXI, 26-27 and XVIII, 109.

¹⁰A. H. J. PRINS (1989: 17-18) describes a Gozitan ex-voto, in the church known as Ta'Pinu, which "portrays a boat ... in a storm, sails reefed, with a hilly coastline in the background. The Holy Virgin of Ta'Pinu, a small replica of the huge altar piece, is shown in the upper corner on the right..." The caption underneath, in Italian, explains the circumstances in which on February 17, 1933, forty passengers and a crew of eight on a Gozo boat escaped from drowning through the miraculous intercession of Our Lady of Ta'Pinu, during a stormy gregale (in un tempestoso gregale) in the vicinity of St. Paul's Bay, in Malta. Curiously enough it was also 'a tempestuous wind', called the north-easterner (i.e. gregale) which in A. D. 60 finally drove the Roman ship carrying 276 persons, including St. Paul, towards Malta until it ran aground and was shipwrecked in the bay, known to this day as St. Paul's Bay (Acts 27, 28).

¹¹J. CASSAR-PULLICINO 1957-59. Riddle No. 102, p. 92. Closely related is the Sicilian riddle from Palermo given by G. PITRE 1897, No. 445:

Cc'è un vecchju 'nghirriusu,
Quannu voli si fa amurusu;
Nun è arvulu e fa ciuri,
Fa un fruttu di tutti sapuri.

In his paper 'Folklore marinarresco minturnese' Dott. P. Benedetto FEDELE (1956: 316) says in a footnote, that the late Prof. R. CORSO mentioned this Sicilian riddle in his opening speech at the 1954 Congress on the Ethnography and Folklore of the Sea. Dott. FEDELE goes on to comment that "it is difficult to know where this riddle was first formulated, so vast is its area of diffusion."

¹²In a folk narrative from Eastern Algeria the vagina of a prostitute is identified with the fathomless abyss of the sea. Her lover, a captain, after spending all his fortune on her, comes with a lead saying: "By God, I'm going to measure how deep this vagina is, which has drowned my boat whereas the Seven Seas had not been able to do it." (ABDOU 1987: 193—194.)

¹³In Homer's *Odyssey* (XII), Charybdis personifies a dangerous whirlpool of that kind, which threatens Ulysses' fleet in the Straits of Messina. Ulysses narrowly escapes destruction himself, but six of his companions are sucked up, so to speak, into the air and consumed by Charybdis.

¹⁴"When they see the *tromba* approaching, one of the crew, generally the oldest man on board, kneels down near the prow and secretly utters some prayers or formulas to counteract the effects and, as they say, 'cut' the waterspout" (CASSAR-PULLICINO 1985, 451).

¹⁵In certain cases, the very significance of the protective eye has been lost, but the element of decoration is maintained.

¹⁶For example, in the port of Alexandria, the drawing of the eye on the prow of the ship is cleverly combined with the Arabic calligraphy representing the word "Allah".

¹⁷From "The Tale of Aziza and Yunis" collected by Elizabeth WICKETT. Paper presented at Budapest Conference (1989) on Folk-Narrative Research (ix, b). Aziza, a Berber princess, managed to seduce Yunis from the nomadic tribe of the Sons of Hilal (when he arrived in Tunis on a mission of reconnaissance) and/or to keep him as a prisoner (episode of the Banu Hilal Romance).

¹⁸G. PITRÈ 1940, No. 142 (variant): 227.

Bibliography

- KAMEL, Abdou 1987: Les relations mère-fils dans les contes de Jijel. Magister. Université de Constantine.
- AQUILINA, J. 1959: The Structure of Maltese: A Study in Mixed Grammar and Vocabulary. University of Malta.
- AQUILINA, J. 1961: Papers in Maltese Linguistics. University of Malta.
- CASSAR-PULLICINO, J. 1957—1959: *Maġa Moħġaġa u Taħbil il-Moħħ ieħor*, Parts I—IV. Malta, Central Office of Information.
- CASSAR-PULLICINO, J. 1976: Studies in Maltese Folklore. University of Malta.
- CASSAR-PULLICINO, J. 1985: "Some Maltese Traditions about the Sea". The Mediterranean Man and the Sea — Proceedings of the Third International Congress of Studies on Cultures of the Western Mediterranean (Jerba, April 1981), edited by Micheline GALLEY and Leila Ladjimi SEBAI — Tunis, A.I.E.C.M. — I.N.A.A., 443—455.
- CASSAR-PULLICINO, J. — GALLEY, M. 1990: Oral Poetry in the Maltese Islands: Imagery Relating to Love. *International Folklore Review*, No. 7.
- Cruden's Complete Concordance to the Old and New Testament and the Apocrypha. 3rd ed. 1769 (1968 reprint).
- FEDELE, Benedetto, Dott. P. 1956: Folklore marinaro siciliano. *Etnografia e Folklore del Mare* — Atti del Congresso di Etnografia e Folklore del Mare 1954, Napoli, p. 316.
- KHALDŪN, Ibn 1925: Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Transl. by de Slane, Paris.
- FERRAND, G. 1925: Le *Tuhfat al Albab* de Abu Hamid al-Andalusi al-Gharnati. *Journal asiatique*, tome CCVII.

- GALLEY, M. 1991: Voto Fatto, Grazia Ricevuta. Ex-voto d'hier et d'aujourd'hui a Malte. Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Basel, pp. 68-75.
- JAUBERT, P.-AMÉDÉE 1840: Géographie d'Edrisi (translated). Paris.
- JARGY, S. 1970: La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe. Paris - La Haye, Mouton.
- MAGRI, M. 1902: X'jgħid il-Malti jew Tnejn Misserijietna. Malta.
- MIQUEL, A. 1975: La géographie humaine du monde musulman jusqu' au milieu du 11e siècle. Paris - La Haye, Mouton.
- PIGNOL, A. 1987: L'extase et le transistor. La chanson égyptienne. Le Caire.
- PITRÉ, G. 1940: Canti popolari siciliani (Edizione Nazionale), Vol. 1. Roma.
- PITRÉ, G. 1897: Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano. Torino-Palermo.
- PRINS, A. H. J. 1989: In Peril of the Sea: Marine Votive Paintings in the Maltese Islands. Valletta - Malta.

TRADITIONAL BELIEFS AND NARRATIVES OF A
CONTEMPORARY IRISH TRADITION BEARER

Patricia LYSAGHT

Department of Irish Folklore
University College Dublin,
Belfield, Dublin 4, Ireland

Belief in the supernatural has been an integral part of the world view of the Irish people over many centuries. Irish literature from the early Christian period to modern times is testimony to this.¹ Elements of traditional belief (e.g. those concerned with the fairies and the Banshee), clearly pre-date the Christian era in Ireland, while others (e.g. beliefs about the devil) are very obviously influenced by Christianity, which, according to the traditional account, St. Patrick introduced into Ireland in the early fifth century. Nineteenth and early twentieth-century Anglo-Irish literature, and collections of folklore in English from this period, also bears witness to the continuation of belief in the supernatural in Ireland into the modern period.² But it is undoubtedly contemporary folk beliefs and legends, and the large body of oral tradition collected over the last hundred years in Ireland, especially by the former Irish Folklore Commission (1935-1971),³ which documents in the most comprehensive and intimate way the persistence of belief in the supernatural, as well as the very richness and the variety of its expression, and its continuing importance in the lives of the people who share its precepts.⁴

Although classification of this abundant material is not without difficulties and uncertainties, nevertheless, thanks to it, it has been possible to establish categories of supernatural beings and phenomena which have a basis in Irish folk belief, and to distinguish recurring narratives concerning them.⁵ Firm belief in the supernatural, or at least in aspects of it, due to its enduring personal and social relevance, has clearly been a key factor in its persistence down the centuries in Ireland. Nevertheless, in Ireland, as no doubt elsewhere, individual attitudes to the various reflexes of the supernatural tradition undoubtedly differed and changed over time and in space; here we will consider the responses of one individual, a

modern Irish female tradition bearer, to traditional folk beliefs about the supernatural. First of all, however, I shall outline the tradition orientation and narrative tendencies of this tradition bearer — topics I have already dealt with in some detail in previous articles.⁶

Mrs. Jenny McGlynn, a housewife and mother in her early fifties, was born into a working class family in a small rural town in the midlands of Ireland in 1939 — an area mainly beyond the collecting resources of the Irish Folklore Commission founded four years before Jenny's birth — and she has lived practically all of her life in that same small town. She is a product of an English-language environment and cultural milieu, but her traditions, though possessing strong local colouring, are part of the common stock of mythological traditions known throughout Ireland and even further afield.

This tradition bearer's attitudes to folklore, her choice of repertoire themes, and her interpretations of traditional motifs, have largely been influenced and determined by the traditional environment in which she spent her formative years, and also by the experience of her later married life. Prior to her marriage in 1961 at the age of twenty-two years, she had lived virtually only in the family home with her parents and maternal grandmother. From the latter, as well as from her parents, and neighbours who regularly visited the house at night, she learned much supernatural lore.

In the storytelling environment of her new home after marriage she added considerably to her supernatural repertoire content. Her mother- and father-in-law had a large stock of supernatural traditions, and from the men who regularly gathered in the house at night, she learned supernatural lore centred on the landscape, particularly in relation to ghosts and the fairy world.

Growing up in, and later marrying into, an environment so conducive to storytelling, and one in which supernatural lore also played such a prominent role, Jenny, too, found that she was mainly interested in the mythological tradition. In the years after her marriage when — despite her youth — she gradually became an active bearer of tradition and performed for discerning adult audiences who gathered in the house at night, she was considered an expert performer of her preferred genre — ghostlore.

Although Jenny thus garnered most of that lore from the collective local repertoire, personal experiences of her own, especially in relation to the banshee and other omens of death, have also contributed to her store of mythological lore. These omens, together with her beliefs and legends

about the return of the dead, the devil, the fairy world, and other supernatural phenomena, will now be dealt with. The analysis is based on a substantial body of material which I have collected from the storyteller over the last seventeen years.⁷

Death Omens

There is a wide variety of death omens in Irish tradition, and although no formal classification of them has yet been made, they appear to fall fairly naturally into certain categories according to formal type and content, and nature of the sign considered significant. They can consist, for example, of ominous dreams, visions and smells, observations of supernatural beings or objects, deceased people, one's own fetch, birds etc., or a combination of any of these.⁸ Our tradition bearer is a firm believer in death omens such as 'knocks on the window', a 'stormy blast' on a still evening, and the fetch or wraith, the latter being a well-known death omen, and in the following narrative Jenny recalls her mother's personal experience of that particular death signal:

Well, my mother was washing one day at the back window of the cottage at home, and a distant cousin of hers used to stop with her, and she saw him coming up the garden, and she was waiting for him to come in, and he didn't come. So she went out to see where he was and there was no sign of him anywhere. And, she thought, maybe then she was only imagining it, and that night when she went to get his bed ready for him, word came that he had been found dead where he'd gone off for a walk along the roads. He was found dead: he died, and he came back to her to let her know that he was going. She believes that.⁹

Jenny's earliest recollection of experiencing a death premonition herself was at the decease of a neighbour. She and her mother-in-law heard what they believed to be the sounds of the phantom death-coach as they sat by the kitchen fire late one night. She says that she heard it again subsequently at the death of her cousin in England and she describes her experience on that occasion as follows:

It was up sitting one night reading, and Gus /i.e. her brother-in-law/ was in bed, and there was this sudden gush of wind -- it burst in the door. But I jumped up as fast as I could and put the bolt on so that it wouldn't knock anything over, and the next thing I could hear the clip-clop of the horses. The hair started to stand up on the back of my neck -- I was in an awful state with fear. Gus woke up -- he heard the noise too. And he came out. And he got weak because he'd heard it before. And he said, 'that's the Dead Coach and we're going to hear news of somebody dying now. And I think it was a fortnight after a cousin of mine died in England ... Tom Conroy ...'¹⁰

She also believes that she received a foreboding of the death of her mother-in-law with whom she had a close personal relationship, and from whom she learned much supernatural tradition. Her personal narrative describes the significant event which occurred as she lay in her hospital bed and which she felt on reflection had coincided with her mother-in-law's death:

When my mother-in-law died I was in hospital. It was April, the 1st of April, and I was in hospital on the birth of the last child, and I got word earlier in the day that she wasn't too well. I wasn't told that she was bad, or that she was dying, but that she wasn't too well. And I was after getting sleeping tablets from the nurse. About half past eleven or a quarter to twelve, and awful blast of wind came and it opened up the windows -- you know the windows in the hospital that open down, the small little windows, they open down? It fell in, and the curtain went right up to the roof, and the next morning I got the nurse to 'phone up the hospital, you know, -- 'I'd like to find out how the mother-in-law was', and she had died at the time that the blast of wind came to me ... Probably it was because I was thinking of her, but I thought I saw her at the foot of my bed after the blast of wind. I had to call the nurses and everything. I really was upset over it, and ... she had died that exact time that I thought she was there with the blast of wind. It definitely happened to me.¹¹

Some of her most dramatic personal-experience narratives spring from her continuing deep and firm belief in the banshee, an Irish female supernatural death-messenger popularly believed to forebode death in certain Irish families. Jenny ranks as one of the best exponents of this widespread

belief, and she claims to have both heard and seen the banshee prior to a number of deaths in her own, as well as in neighbouring, families. Her belief statements, memorates and legends centring on the banshee have been dealt with in extenso elsewhere;¹² here we will give only her characterization of a fundamental element of the complex of beliefs about the supernatural death-messenger based on her own experience — the cry or wail of the banshee. Elaborating on her description of the cry as 'a terrible weird wail' and her reaction to it, she says:

Oh, the dogs kick up an awful racket and if there are any dogs on the street when she is around, they are around her, and they are barking, and she's wailing ... People would say it is a dog howling, but there's a big difference in the sound. You can actually make out the sound of it. It's like a desperate human cry, as if someone was in terrible stress, and ... screaming for ... someone to come to them. And that's the sound it has ...¹³

Well, when I heard it first, I had a very cold sensation all over me, it was like there was death near me; now I can't describe exactly how I felt, but it's a terrible sensation. You'd feel cold all over and you'd get a chill going through you when you'd hear the ... the roar, first. You'd imagine then there was somebody going to call for help any minute. You'd be just waiting for that cry for help with the roar...¹⁴

The Return of the Dead¹⁵

Mrs. McGlynn is a firm believer in the Catholic doctrine of the after-life. Yet she also subscribes to the widespread a-Christian notions about the dead in Irish tradition, including the belief that the dead can and do return. She states categorically that she does believe the dead can come back, as ghosts, and that some are good while others are evil. Even though she rationalizes the return of the dead in some of her 'purgatorial narratives' in terms of punishment for contravention of the will of God, and also points to an enigmatic biblical passage (Matthew 17. 51–54) which refers to the resurrection and appearance of the dead after the death and resurrection of Christ, as an overall validation for her belief in ghosts and spirits, nevertheless her belief is essentially based on received secular folk traditions.

The belief statements and narratives in which she expresses her belief that the dead 'can and do return', are based on many personal experiences of family members. Given her professed (and locally acknowledged) propensity to experience the supernatural, it may be considered surprising that her belief in the returning dead is not based also on personal experiences of her own. Some reasons why it is not can be put forward here. Sightings, as well as physical encounters between the living and the dead, are significant elements in traditions about the return of the dead in Irish tradition. However, Jenny's special power in relation to the supernatural -- in her own estimation and something which her narratives also reflect -- is her ability to perceive and interpret sounds, rather than to see or otherwise physically interact with supernatural beings or forces. She states: 'Some people are born to hear and see /supernatural phenomena/; other people can't hear or see anything ... I've heard things -- I've never actually seen anything, but I've heard ...'¹⁶ Thus in view of her auditive capabilities in relation to the supernatural, it is understandable that she might lack personal experience narratives about the returning dead which involve visualisations of, or encounters with, such supernatural beings.

Another reason -- which is less important than the previous one -- why Jenny lacks personal experience narratives concerning the return of the dead, has to do with the tendency towards fusion of beliefs about the fairies and the dead in Irish tradition. For a tradition bearer like Jenny who tends to evaluate critically all aspects of experiences described as supernatural before subscribing to them, supernatural events may well remain at the numen stage for a long period of time.¹⁷ This is clearly illustrated in the following personal narrative; several decades after the event which she considers to have been supranormal she is still reluctant to ascribe her experience described in the extract below, to the return of the dead -- despite the interpretation to that effect by her mother-in-law whom she respected as a bearer and sharer of supernatural traditions:

... And another night before my mother-in-law went to bed, I was sitting reading, and she said, 'do you want to go to bed now, Jenny, before midnight, and leave the kitchen to the dead? They do ramble', she said. So I got carried away reading ... and the time went by and Tom /her husband/ called me and he said: 'It's time you were in bed now.' I stood up to go across to the room and I was just at the room door when the frying pan hit me on the back of the legs! My mother-in-law

had left it up against the hob for convenience for the morning. And it hit me on the back of the legs. And there was nobody, but no-one, in the kitchen, only me, at the time. So I had been disturbing somebody that wanted to sit down.¹⁸

Since our tradition bearer's beliefs concerning the dead are based on received folk tradition (as well as on the teaching of the Catholic Church), she thus shares many of the ancient and persistent notions about the dead which are characteristic of the Irish oral tradition. One of these concerns the ubiquity of the dead. Although certain particular locations in both the domestic and wild landscapes, were, and perhaps still are, considered the specific abodes or kingdoms of the dead, nevertheless another parallel notion is that the otherworld of the dead is coextensive with the human world. Consequently, the dead may be everywhere and anywhere, in particular places or wandering about in the landscape. A favoured location was near the family home; thus it was necessary according to tradition to shout a warning (sea-chain! 'beware!') when throwing out dirty water at night; or as she says, such water should be 'poured away' on the ground. The vicinity of the house may also be the particularised abode -- perhaps even a purgatorial one -- of the dead. Jenny tells the following version of a legend associated with Manor lane, -- a laneway which took its name from an old manor house near where Jenny lived until she left home on marriage:

Well, an uncle of mine used to come up to play cards in Mammy's ... and bring a few of his companions /with him/. It's a long time ago -- it was during the last war. And every night when he'd be coming in one of the men would say, 'I wonder who that man is at the gate?' I always say 'good night' to him and he never answers. So me uncle got fed up of them saying it, and he said he'd have a man there one of these nights. And it was a moonlight night and he went out and he stood at the gate exactly where Paddy had said the man was standing. And Paddy came up anyway, and he was coming through the gate and he says, 'good evening to you both'. Me uncle had to be brought in unconscious! He got weak with the fright of Paddy saying 'good evening to ye both'. There seemingly was somebody /else/ at the gate, and that's up the Manor. The gate is still there.¹⁹

It is also widely believed that the dead might return to life haunts. Stories are told of dead people seen after death in places where they had worked or spent their lives — like the landowner in the following legend who continued to guard his property after death:

Well, he was very fond of his land ... and he was so possessive of it that no-one could even walk on it. One of the boys said that when he was gone they would do this, that, or the other. And he said 'dead alive I'll be on the land'. And he has been seen by many people since he died, and he's about forty years dead now.²⁰

It is, perhaps, an almost universal belief that otherworld beings are especially associated with the grey and dark hours — twilight and night-time. In traditional belief these were the manifestation times par préférence for ghosts and spirits. Thus any encroachment on those hours by humans was believed to be resented, and the indignation of the supranormal beings was often conveyed directly by them to the offending humans by means of the familiar admonitory formula: 'the day is for the living and the night is for the dead'.²¹ Thus humans out at night, particularly towards the midnight hour, ran the risk of encountering the dead — sometimes, it must be said, to the advantage of the latter — as we shall see below. The following narrative which purports to describe the personal experience of the tradition bearer's father-in-law, incorporates these beliefs and ideas:

... my father-in-law, the Lord have mercy on him!, he was very young, and they had no fire. And him and his neighbour, they used to go into the farmer's field. And there was this particular brang (branch) leaning right over a laneway, and the father-in-law was afraid to cut it down because it would be too obvious that it was after being taken. But the other man, he was so desperate for a fire, he said he'd get it. So he was up on the brang — and the father-in-law was across the field — and he was up on the brang leaning over the road, and a man came along and he says, 'the night is for the dead and day is for the living, go home!'

Now, of course, the man got a bit frightened; he did go home, and then the father-in-law and him went the next night again, and he said they were going to try and take that bough no matter who was there. The father-in-law said he'd wait with him. The man was up on

the tree -- 'here's your man again', he says, and the father-in-law only heard the voice saying 'the night is for the dead. And don't have me to tell you for the third time, or you'll be out every night'.

Adding that they were afraid to go back the third night, she continued:

Those were the words that were used; for there is such a thing as /dead/ people wandering the streets at night, perhaps for penance or something like that.²²

The penitential dead suffering out their purgatory on earth form a large category of the so-called returning dead in Irish tradition. These restless earthbound dead may be subject to specific periods, as well as types, of punishment and, as the innocent dead, may be released by human intervention. The release results from human assistance given on their request to the dead. The human help sought by the dead varies; in our tradition bearer's narratives given below what is required by them are prayers and assistance to complete or carry out a task for which payment had been received prior to death. In fact, a cycle of legends has grown up around the idea that the 'innocent' dead need human assistance for their final release from their earthbound purgatory. Some of these legends share a common structural pattern involving an encounter with the dead usually taking place at night, as a sine qua non for the operation of the legend. The human person makes contact with, or indeed forces, the dead person to speak, by using the traditionally-prescribed formula for this purpose, which consists of a pious invocation and a question: 'In ainm Dé cad atá ag cur isteach ort?' 'In the name of God what is troubling you?'²³ The dead person can, or indeed, must, then communicate his circumstances and needs to the human person, and, if assisted, vanishes and is no longer encountered.

One of our tradition bearer's narratives conforms almost completely to this pattern. Relating it as a personal experience of her grandfather's eye says:

He used to work on the bog late at night saving the bit of turf for the winter. And every night for a week there was a man walking behind the back of the car. He wouldn't speak to him. My grandfather was a very friendly type of a person, he spoke to everyone. And he was getting nervous of the man walking behind him, so after a week he stopped

the car and said: 'In the name of God, man, if you're alive speak to me, but if you are dead, will you go to Heaven!' And then a voice came -- but it wasn't the man's voice because he said he didn't see the man's mouth moving -- and said, 'I've been waiting for someone to tell me where to go', and then he vanished. Shortly after that my grandfather died.²⁴

The belief that a person who died without having fulfilled earthly obligations would be obliged to return to earth to complete them, is firmly rooted in traditional belief. Still earthbound because of human affairs the dead person is destined to be restless until he himself fulfils his obligations with human assistance, or until they are performed for him by a human person.

The following locally-based narratives which involve Catholic priests, illustrate this belief. In the first, the cause of the priest's restlessness is an unbuilt grotto to the Virgin Mary for which he had collected money prior to his death:

I heard tell of a priest coming back; he was to have a grotto built and had collected money for it. And he was supposed to have come back to see that it was done. And they had a special Mass and procession and all at the opening of it. And the priest hasn't been heard tell of since. He was supposed to have come back, to have definitely come back to get the grotto built -- and it has been done.²⁵

The second narrative is a variant of a legend well-known in Ireland and in parts of Catholic Europe, and concerns a dead priest who return to say a Mass for which he has accepted a stipend before he died. He cannot celebrate the Mass, however, without the assistance of a human who will serve the Mass, and thus also witness the fulfilment of his pre-death promise.

In the more popular redaction of this legend the human actor -- usually a woman -- is inadvertently locked in a church at night, and on being awakened by the sudden illumination of the church interior at the midnight hour, sees a priest fully vested for Mass coming from the sacristy onto the altar. He faces into the body of the Church and asks, often three times, 'Is there anyone here to serve my Mass?' The woman who is not entitled to serve Mass does not answer, and in the morning she reports her experience to the parish priest. Towards midnight the priest accompanies her to the

church, and when the dead priest reappears at the hour of midnight, and asks -- again often three times -- for a server for his Mass, the human priest replies that he will serve the Mass. At the end of the Mass he asks the dead priest why he has returned, and the latter replies that he could not enter heaven until he had fulfilled his obligation to say a Mass for which he had accepted a stipend while alive. He then vanishes. In Jenny's narrative, however, a living priest actually celebrates the dead priest's outstanding Mass:

That happened here in Mountmellick, in the old graveyard up in Chapel Street. The men used to sit out, years ago, on the bridge playing cards and having sing-songs and things like that. And my father-in-law was one of the men that was up at the bridge one night, and they could hear a chant. And the louder the chant got, the more nervous they got. And they went away terrified. The next morning the father-in-law a neighbour went down to the priest and told the priest what happened ... 'Why didn't you go and serve the Mass?' he said, 'you are putting an awful lot of trouble on me now.' And he had to go back up the following night for to say the Mass for the priest ...²⁶

The Dead return to give help

As well as accounts of the dead who return to seek help of one kind or another from the living, there are also many stories told of dead persons appearing to give help or advice, or indeed a warning, to the living. Jenny has a few narratives of this nature. One tells of the friendly return of a dead mother to care for her children:

Yes. I heard tell of a story about four children -- they were between the ages of a month and five years old. And the father had to work to keep going, to keep the house going, and to keep the children fed. And he couldn't get over how the children were able to manage, have the house clean and the fire lit and a meal ready for him every evening. So, he asked the eldest girl one night, how did she do it? They were sitting in the dark with the fire lighting and the meal cooked. And they said that they didn't do it, that Mammy had been there with them; she had been with them for two or three years before he realised that she had been there. She definitely was there helping them, because they were too small to be left on their own.²⁷

Another legend told by Jenny reiterates the importance generally attached by people to the reception of the Last Sacraments, especially the Sacrament of Penance, before death, by expressing the common belief that even the dead may return to procure the services of a priest for a dying relative. The narrative tells how a dead mother brought a priest to her dying son in prison. After the priest had collected the Blessed Sacrament from the church ...

he went down with the woman and she went ahead of him. When they came up near the gates, she opened the gates for the priest to get in and brought him to the cell. And after hearing the prisoner's confession and giving him the last rites he asked who was the young woman that was after bringing the priest to him? He described the woman to the man and he says "That was my mother; she died twenty years ago.' So the mother had come to save her son, to give him the chance of the last rites.²⁸

Since people tended to delay the administration of the Last Sacraments until the person was already in extremis, the fear that he would actually die without receiving them was ever present. A variety of legends in Irish tradition -- many with the Devil as the central evil character and enemy of the dying -- reflect this anxiety and are dealt with later on below.

That the dead may come back to give advice or perhaps a warning to relatives to change their ways, is the theme of the following legend:

I remember a man telling me a story about some person that wasn't leading a good life. They had lost a daughter. And they were all very cruel people, everything for themselves. Even if they had to beg, borrow or steal it, they'd take it and they had plenty. And they were very hard people. And one of the daughters died and the father continued with his evil way. And she came back and left the imprint of her hand at the foot of his bed in case he might think it was a dream. She came back and told him to change his way, that once in her life she had given charity, and that piece of charity was coming between her and the deepest flame in hell.²⁹

The Malevolent Dead

Evil spirits figure prominently in Irish traditional beliefs. The causes of their evil disposition were not always known, but they were regarded as suffering everlasting punishment for some heinous crime -- hence their malice towards humans who encountered them late at night. Some of them are closely identified with particular places in the landscape from which they have derived their names. They could appear in male or female form or as various animals or birds. They could be restrained or banished by a variety of means, but the priest's power was considered especially efficacious against them. It was believed that he could banish them to some narrow confine, or condemn them to a never-ending task such as placing a gad um ghainimh, 'a rope around sand'.³⁰ The following two legends involving encounters with evil spirits in zoomorphic form illustrate many of these motifs. In the first, the evil spirit appears in the form of a turkey. Irish folklore reveals ambivalent attitudes towards the turkey -- its acceptance as an important domestic fowl was accompanied by an initial apprehension and a certain underlying fear of it. These reactions may have arisen because of its foreign origin, its dark colour, its appearance, and aspects of its behaviour, during the initial period of its familiarisation as a farmyard fowl. In folk belief it was sometimes regarded as protection against supernatural beings, particularly against the devil and evil spirits; conversely it was also thought to have a demonic nature and could be, or could become, possessed by an evil spirit.³¹ The following legend illustrates this latter belief:

A big turkey was supposed to have been an evil spirit. Seemingly the person that was in the house wasn't a very good-living person, and died without repenting, and came back and took possession of the turkey. Every time they tried to catch the turkey to kill it, it vanished. They couldn't find it anywhere. It used to get up on the rafters -- you remember the old houses, they had rafters -- he used get on it at night and keep them awake all night long. And they had to get a priest down, and the priest said that it was an evil spirit had possessed the bird. There was no real bird there at all, he said, it was an evil spirit.

Well, he banished it to a shed and locked up the shed and there was no more about it.³²

In the second legend, the evil spirit appears as a black dog. The dog is considered man's faithful companion. He is also frequently credited with the ability of perceiving supranormal presences and forces, and of warning and protecting his master from them. But in popular belief, the dog has also a demonic nature. This is often expressed in stories of fiendish dogs with fiery eyes, mostly black in colour and often of enormous size, which are thought to frequent particular locations in the landscape. Such dogs are often considered to be evil spirits or even the Devil in zoomorphic form, and like all such spirits everywhere, they should be avoided and left unmolested. The following is a legend by our tradition bearer about a black dog:

Well, in Manor Lane, at the turn of the lane, there's two iron gates, one straight opposite the other, right on the turn. And each night around midnight, this black dog, or a form of a dog, with two big balls of fire for eyes, jumps over the gate. And one particular night, a neighbour of mine who was very drunk coming home made a kick at the dog, and he ended up with a pair of black eyes and a couple of broken ribs! So it's supposed to have been just a pass-way for some spirit or other that had the shape of the dog, and because he was interfered with he struck back. It is supposed to be very dangerous to interfere with anything that isn't able to be accounted for -- in the line of spirits -- you know?³³

The Devil

In popular belief the devil, too, is sometimes thought to appear as a black dog.³⁴ Cat shape is also attributed to him in Irish tradition.³⁵ A strange black cat in particular was viewed with apprehension. The cat has long been considered a sinister animal. In Greek and Roman traditions it was perceived as the concomitant of supernatural evil. In the Christian tradition its predominant association was with wickedness, darkness and the occult. To medieval preachers the cat was a symbol of Satan and this image has persisted in folk belief.³⁶

The power of the priest to banish evil spirits has already been mentioned. In Irish tradition the priest is also depicted as the powerful and successful adversary of the devil. The following legend is representative of

narratives detailing the banishment of a cat-devil by a priest in Irish tradition:

... it was about the old woman, her husband died and this cat strayed in -- an old black cat strayed in and she used to feed it. Priests used to go around those times visiting the houses, and he came in one evening and she was making tea or something, and the cat came in and she left the tea down -- instead of continuing to feed the priest she left the tea down and went on to feed the cat. And she came back anyway and the priest and she had their tea. He asked her how long was the cat there, and she said, like, that he has only come in since the husband died, and kept her company. And the priest said, 'get rid of it'. And she says, 'ah, what harm is it doing, sure what harm can it do there'. And the priest said, 'it's not a cat'. 'What else is it?' she says, 'it's there now and it'll stay there'. The priest says, 'I'll show you', he says, 'what it is'. So he put on his stole, started to pray, and the next thing the cat began to get real big, man-sized, shaped into a man, and went through the door and vanished. And there wasn't another word about the cat after. It terrified the woman; she was terrified of black cats after that.³⁷

The devil was also believed to appear in human shape. One of the many notions about him in Irish folk belief is that he is a gambler, and card-playing is thus depicted as the devil's pastime.³⁸ In a legend which has grown up around this belief the devil is recognised during a card-game by his cloven hoof. In Christiansen's list of Norwegian migratory legends this narrative is entitled 'The Cardplayers and the Devil' (ML 3015).³⁹ In the following version, the card-playing scene is set in Maynooth College, the major Catholic seminary in Ireland, and Jenny has incorporated it into an aetiological legend to explain an alleged impression of a cloven-hoof said to have been visible on the floor of the seminary:

I've heard tell of the cloven foot. There is a story about it in Maynooth College. It seems as though the students were studying, and it was their last studying before they became priests. And instead of studying they were playing cards. And a strange student came on the scene to play cards with them. And, of course, as always happens with these stories, the ace of spades fell, and one of the boys stooped

down for to pick up the card and saw the cloven foot. And two of them committed suicide, and one of them lived long enough for to tell the story. And there is supposed to be something about the footmark being still there in the College. I've seen a mark that looks like that of a cow's foot. I've seen it in the College. Me brother-in-law brought me up to it one time and showed it to me and he laughed when I said, 'how did the cow's footmark get into the tile?' It was supposed to have been the devil himself coming to tease the boys before they became priests, you know?⁴⁰

Attempts by the devil to delay a priest on a sick call is a common theme in Irish devil-lore and has given rise to a number of legends. The delaying tactics credited to the devil are many and varied and among them may be enumerated such tricks as, causing a thick fog to surround the priest, appearing in the shape of a black dog and physically attacking him, placing imaginary physical obstacles in the priest's path — or, as in the following legends, giving the illusion of gold coins on the road, or singing sweetly, in order to delay the priest.

In the first legend which comments on this theme, the priest, who is wearing his stole, recognises the devil's evil snare, and continues on his journey of mercy, arriving on time to administer the Last Sacraments to the dying person:

Well, he's supposed to be on the road here, down here -- a country road. And he won't let people pass by. There was a woman dying one night and a man came in for the priest. And at that time the priests used to go on horses. And they went up this laneway -- it was the shortest way to the woman's home. And it was a moonlit night and there was two crowns shining on the ground. Now, the priest, of course, had his stole on him especially when he was going to visit the sick. And he says to the man 'keep the horse going', he says, 'and don't stop, you can get your crowns coming back'. So the man was very reluctant, of course, when he saw the two crowns there lying on the ground and he very badly off -- he needed money. But he went on anyway, he done the priest's bidding, and when they were coming back the priest stopped the horse himself and told him to go down and get the crowns. And it was two horseshoe nails that had taken the shape. And he said 'twas the devil was there trying to stop him from getting there on time to save the woman's soul.⁴¹

The second legend-type, however, illustrates that the priest is often so beguiled by the singing (which is sometimes said to have been performed by two black dogs), that he listens until the song is finished, and thus arrives to find that the person is already dead. The implication of the legend is, of course, that the devil may have won the person's soul.

... A story goes that one night -- it was the time that the priests used to go on horseback to attend the dying -- and this priest was sent for in the night. And on his way he could hear a beautiful sweet-singing voice out in the fields. So he stopped his horse for to listen and he waited for the song to be finished, and by the time he got to the patient that he was sent for to give the last rites to, they were dead. He was too late.⁴²

The 'Fairy Faith'

As well as having a continuing belief in death-omens, in the return of the dead, and the devil, our tradition bearer also believes in certain aspects of the 'Fairy Faith'. Reidar Th. Christiansen has defined the 'Fairy Faith' as 'the complex of beliefs connected with the existence on earth of another race side by side with man but normally invisible to him ...'⁴³ Belief in the existence of that second race, once held in most countries, is perhaps as old as man himself. Such belief was very strong in former times in Ireland, and even today it remains part of the unofficial world-view -- of some people at least.⁴⁴ Some sample collections of Irish fairylore have been published,⁴⁵ and from these it is evident, that the fairy lore component of our tradition bearer's repertoire, although possessing strong local colouring (something which is to be expected in traditions about nature-beings such as the fairies),⁴⁶ belongs to the collective tradition concerning fairies in Ireland and even further afield in other Celtic countries.⁴⁷ The thematic content of her fairylore, including the belief legends summarised here, and her responses to the various reflexes of the Fairy Faith, have been treated in some detail elsewhere.⁴⁸ In the context of this wider discussion of the folk belief content of the tradition bearer's repertoire, it is thus necessary only to present a summary of our previous analyses and conclusions here.

The main themes comprising the fairylore component of our storyteller's repertoire are: locations of the fairy world, fairy origin and hope of salvation, social organisation and way of life in the fairy world, fairy physique and dress, fairy aversions, and interaction between the fairy world and the human world. Our analysis has shown that in terms of belief, her attitudes to these various themes range from firm belief in the existence of the fairy world, and a likewise firm conviction that it is unwise to interfere with it in any way, through uncertainty and fluctuation of belief about the origin of the fairy-race, and details of daily life in the fairy world, until finally a state of total disbelief is reached on her part in relation to traditional ideas about abduction of humans — children and adults — by the fairies.

In general terms it is probably true to say that in Ireland the fairy faith remains strongest in situations in which it is tied to a landscape feature — as our storyteller's is. For her, firm belief in the existence of the fairy world is linked to a dominant local landscape monument, an earthen mound. This place she considers 'sacred' or set apart, and tells legends detailing the revenge taken by the fairy inhabitants arising from interference with it.

Her attitude to the traditional explanation of the origin of the fairy race in Irish tradition, which is, that they are the bad angels cast out of heaven by God and the Archangel Michael, during the war in heaven,⁴⁹ is more ambivalent, however. Although she knows, and has told me that traditional account of the origin of the fairies many times, she is not sure about it — she feels rather that the fairies are in some way connected with the dead, that they may in fact be the ancient dead who live on in the mounds and hills...

Linked to the question of origin of the fairies is their final fate on the Day of Judgement. In Irish tradition their fate is inextricably linked to their origin — as the fallen angels there is no hope of salvation for them. Although the storyteller is ambivalent about their origin, she knows, nevertheless, and also tells, a variant of a legend common in Ireland which is based on the belief that fairies are the fallen angels, and which confirms the hopelessness of the fairy peoples' continuing expectations of readmittance to Heaven on the Last Day. Her narrative may be summarised as follows: A priest encounters a fairy man on a lonely road. He asks if he will go to heaven on the Last Day. The priest tells him to cut his finger,

and when no blood comes, the priest says that he will not be saved since he has not enough blood in his body to write his name.⁵⁰

The theme of abduction of humans into the fairy world has several reflexes in Irish tradition. Our storyteller mentions two -- the abduction of young children into the otherworld and the attempted abduction of brides. Both themes have found expression in legends. The Changeling Legend, an international migratory legend (ML. 5085),⁵¹ is well attested in Ireland, and has grown out of the belief that the fairies could abduct human beings (and animals), and leave some sickly substitute (known in Gaelic as an iarlais) or changeling behind. Our tradition bearer's version can be summarised as follows: the child was continually crying and not thriving. Music was heard from her room. Relatives decided that it was a changeling because of its physical characteristics and strange behaviour. Having asked the mother to leave the house, the father heated a fire-iron red hot and threatened to assault the child with the hot iron, as well as uttering many curses. The 'child' then disappears emitting a terrible scream and the beautiful little girl was left back in its place.⁵²

Jenny does not believe this story, however. Her view is that the so-called changelings were children suffering from physical abnormalities arising from natural causes such as an incorrect diet; thus when the defect was remedied the child returned to normality.⁵³

Her pragmatic attitude to the changeling belief is also evident from her explanation of the factors which she considers gave rise to the belief that fairies attempt to abduct brides. Jenny's version of a legend arising from this belief can be summarised as follows: The fairies were trying to abduct a bride and they had a human helping them to get into the house where the wedding feast was being held. The fairies were perched on the rafters, and while the bride was dancing one of them moved and scattered dust. The bride sneezed once, twice, and at the third sneeze the human helper said 'God Bless!' -- and the fairies had to vanish because of that pious utterance.⁵⁴

Our tradition bearer's reaction to this legend was that it was only 'an old wife's tale' and she feels that the belief in the abduction of brides could have been used to explain altered behaviour of women after marriage who had difficulty coping with their new situation in life.⁵⁵

Conclusion

The foregoing analysis of the folk belief content of the repertoire of a modern Irish female tradition bearer shows that belief in the supernatural remains an important aspect of her present-day world view. While she has clearly drawn extensively on her own family's as well as the community's store of traditional beliefs in relation to the supernatural, she has not reacted uncritically to either of these sources. Some themes in the collective local store of mythical traditions she has accepted fully, while she has rejected or remains ambivalent about others; for example, she believes firmly in death omens, the return of the dead and in the Devil. Her attitudes to the fairy faith, however, vary from firm belief in the existence of the fairy world, through ambivalent and fluctuating belief about the origin and final fate of the fairy race and their social organisation, to total disbelief about the abduction of humans, children or adults, into the fairy world. Although possessing strong local colouring, the storyteller's folk beliefs and legends belong to the collective supernatural tradition in Ireland -- in Gaelic speaking, as well as in anglicised, Ireland -- and are part also of wider European belief systems.

Our storyteller is an intelligent and discerning woman for whom belief in aspects of the supernatural is a fact of life. This world view must be taken into consideration in assessing the continuation of traditional folk beliefs into modern times in Ireland and their impact on modern-day thought.

Notes and References

¹See T. P. CROSS: *Motif Index of Early Irish Literature*, Bloomington, Indiana, 1952, esp. section A-F; Early collections of folklore in Irish are mentioned in: R. M. DORSON: 'Foreword', in: S. O'SULLIVAN: *Folktales of Ireland*, London 1966, pp. v-xxxii; see also B. ALMQVIST: 'Irish Migratory Legends of the Supernatural', in: *Béaloidéas* 59 (1991), 5-13 (= The Fairy Hill is on Fire. Proceedings of the Symposium on the Supernatural in Irish and Scottish Migratory Legends, Dublin, 7-8 October 1988, 324 pp.), for an assessment of the early literature and late nineteenth century and early twentieth century folklore collections in Irish, especially those of Douglas Hyde; see also P. LYSAGHT: 'Hyde, Douglas', *Enzyklopädie des Märchens* 6, Lief 4/5, Berlin 1990, 1429-1431; P. LYSAGHT: 'Ireland', *Enzyklopädie des Märchens* 7, Lief 1, Berlin 1991, 273-284, and cf. also T. F. O'RAHILLY: *Early Irish History and Mythology*, Dublin 1946.

²See J. CRONIN: *The Anglo-Irish Novel*, Belfast 1980. Nineteenth and early twentieth century collections of folklore in English and fictional works incorporating folklore are mentioned in DORSON, op. cit. 1966, pp. v-xxxii; see also ALMQVIST, op. cit. 1991, 7-13. Folklore motifs and themes in the work of one well-known Anglo-Irish writer, W. B. Yeats, are analysed in: M. H. THUENTE: *Yeats and Irish Folklore*, London 1980, New Jersey 1981.

³Cf. DORSON, *op. cit.*, and B. ALMQVIST: 'Irish Folklore Commission — Achievement and Legacy', *Béaloidéas* 45—47, 1977—1979, 6—26.

⁴The manuscript material in the archive of the Department of Irish Folklore, University College Dublin is clear evidence of this. So also are some of the published collections of fairy lore from different areas e.g. S. Ó HEOCHADH, M. NÍ NÉILL, S. Ó CATHÁIN: *Sí-Scéalta ó Thír Chonaill/Fairy Legends from Donegal*, Dublin 1977; S. Ó DUILEARGA: *Leabhar Sheáin í Chonaill*,* 3rd ed., Dublin 1977, 291—322, 434—440, 484—488 (Engl. Summary) (Co. Kerry). (This book has been translated into English under the title *Séan Ó Conaill's Book*, Dublin 1891; for Fairy Legend texts, see pp. 253—385 and for notes see pp. 397—403. S. Ó CATHÁIN (ed.): *Scéalta Chois Cladaigh/Stories of Sea and Shore*, Dublin 1983 (Co. Mayo), S. O'SULLIVAN: *Legends from Ireland*, London 1977, 53—78.

⁵See in this connection S. Ó SÚILLEABHÁIN: *A Handbook of Irish Folklore* (Dublin 1942, Detroit) 1970, esp. pp. 440—519 ('Mythological Tradition'); see also *Béaloidéas* 59 (1991), 324 pp. This volume also contains *Crossing the Border. A Sampler of Irish Migratory Legends about the Supernatural*, ed. by B. ALMQVIST (pp. 219—224), which includes examples of each migratory legend analysed in the proceedings. Also included (Appendix 1, 261—274) is a list of all other migratory legend-types listed in R. Th. CHRISTIANSEN's *The Migratory Legends* (F. F. Communications, Helsinki 1958) found to date in Irish tradition, as well as those not known so far from Irish tradition (Appendix II, 275—278). The bibliography (279—319) gives a comprehensive overview of the publications and scholarship relating to the subject matter of the proceedings to 1988, with references also to later material.

⁶P. LYSAGHT: 'A Tradition Bearer in Contemporary Ireland', in: L. RÖHRICH, S. WIENKER-PIEPHO (eds): *Storytelling in Contemporary Societies*, Tübingen 1990, 199—214; P. LYSAGHT: 'Fairy Lore from the Midlands of Ireland', in: P. NARVÁEZ (ed.): *The Fairy Faith: New Fairylore Essays* (New York & London 1991), 22—46.

⁷I have made approximately seventeen hours of audio tape-recordings from Mrs. McGlynn, as well as 2 1/2 hours of video tape-recordings since 1976. I have also recorded material from her late mother and from a number of neighbours.

⁸Ó SÚILLEABHÁIN, *op. cit.* 1970, 216, and the subject index in the archive of the Department of Irish Folklore, University College Dublin, indicate the variety of death omens in Irish tradition. For a discussion of how folk beliefs operate and function, especially in relation to omens of death, see B. ALMQVIST: 'The Death Forebodings of Saint Óláfr, King of Norway, and Rögvaldr, Earl of Orkney, in *Béaloidéas*, 42—44, 1974—1976, esp. pp. 23—38. A study of one particular death-omen in Irish tradition is: P. LYSAGHT: *The Banshee, The Irish Supernatural Death-Messenger*, Dublin 1986.

⁹Patricia LYSAGHT (PL) transcript, Tape 1, June 1976.

¹⁰Idem.

¹¹Idem.

¹²Cf. P. LYSAGHT 1986, and transcript, Tape 1, June 1976.

¹³PL Tape 1, transcript, 1976.

¹⁴PL Tape 20, 18 August 1989.

¹⁵Cf. the various subheadings in Ó SÚILLEABHÁIN 1970, 244—250, 'The Return of the Dead'.

¹⁶PL, transcript, Tape 1, 1976.

¹⁷Cf. L. HONKO: 'Memorates and the Study of Folk Beliefs', *Journal of the Folklore Institute*, 1, 1964, pp. 16—17.

¹⁸PL, Tape 20, transcript, 18 August 1989.

¹⁹PL, Tape 1, transcript, June 1976.

²⁰PL, Tape 7, transcript, April 1981.

²¹In Gaelic: 'Is libhse an lá, is linne an oíche'; in German: *Den Tag ist dein, die Nacht ist mein*; cf. H. HOFFMAN-KRAYER, H. BÄCHTOLD-STÄUBLI, *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Berlin u. Leipzig 1934—1935, Band VI, p. 776.

- ²²PL, Tape 7, transcript April 1981.
- ²³Formula for addressing the dead.
- ²⁴PL, Tape 8, transcript July 1981.
- ²⁵PL, Tape 6, transcript April 1981.
- ²⁶Idem; also PL transcript tape 20, August 1989. See also P. LYSAGHT: 'Is There Anyone Here To Serve My Mass?: The Legend of "The Dead Priest's Midnight Mass in Ireland', *Arv*, vol. 47, 1991, 193-207.
- ²⁷PL, Tape 6, transcript April 1981.
- ²⁸PL, Tape 6, transcript April 1981.
- ²⁹Idem.
- ³⁰S. Ó SÚILLEABHÁIN: *Irish Folk Custom and Belief*, Dublin 1967, 86-87.
- ³¹See sub turcaithe/turkeys in the IFC (Irish Folklore Collections) subject index in the Department of Irish Folklore.
- ³²PL, Tape 6, transcript April 1981.
- ³³PL, Tape 6, transcript April 1981.
- ³⁴Motif 303.3.3.1.1. Devil in form of dog in S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 1-6, Copenhagen 1955-1958; F. C. TUBACH: *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, F. F. Communications 204, Helsinki 1969, 1538, 1568, 1644, 1813; also B. A. WOODS: *The Devil in Dog Form: A Partial Type-Index of Devil Legends*, University of California Folklore Series no. 11, Berkeley and Los Angeles 1959; cf. also *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Band IV, 484. See also sub Diabhail (Devil) in the IFC subject index, and 'An Diabhail i Seanchas Thír Chonaill' (The Devil in Donegal Lore), *Béaloideas* 57, 1989, p. 4. (no. 6), Engl. transl. p. 74, no. 6 and notes p. 102.
- ³⁵See S. Ó HEOCHAIDH, L. L. Ó LAOIRE, op. cit. 1989, pp. 3, 73 (no. 6).
- ³⁶Cf. B. ROWLAND: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, London 1974, pp. 51-52.
- ³⁷PL, Tape 7, transcript April 1981.
- ³⁸Motif N, S. THOMPSON: op. cit. 1955-1958; F. C. TUBACH: op. cit. 745, 2238.
- ³⁹R. Th. CHRISTIANSEN: op. cit. 1958, pp. 24-28.
- ⁴⁰PL Tape 6, transcript April 1981. For a study of this legend in Irish tradition see É NÍ ANLUAIN, 'The Cardplayers and the Devil (ML 3015). Regional and Social Variation in Ireland', *Béaloideas* 59 (1991), 45-54.
- ⁴¹PL, Tape 1, transcript June 1976.
- ⁴²PL, Tape 7, transcript April 1981. In south Co. Wexford the song mentioned in this connection is: 'Arise Bonnie Lassie, We'll Bundle and Go' (IFC 107: 387), but better known as the song in Gaelic 'Cailín deas crúite na mbó' (The Pretty Milkmaid). Known as the 'cursed song', there was a prohibition on singing it in some places.
- ⁴³*Béaloideas*, 39-41, 1971-3, p. 95.
- ⁴⁴Idem.
- ⁴⁵See note 4 above.
- ⁴⁶See in this connection C. W. von SYDOW: *Übernaturliga vasen*, *Nordisk Kultur* XIX, *Folketro*, 1935, 91-159, Stockholm. Cf. also: Å. HULTKRANZ: *The Supernatural Owners of Nature*, *Acta Universitatis Stockholmiensis* I, Stockholm, 1961.
- ⁴⁷Cf. W. Y. EVANS-WENTZ: *The Fairy Faith in Celtic Countries* (and subsequent printings).
- ⁴⁸See note 6 above.
- ⁴⁹Ó HEOCHAIDH, NÍ NÉILL, Ó CATHÁIN op. cit. 1977, 35; O'SULLIVAN 1977, 44-45.
- ⁵⁰LYSAGHT 1991, 33; *Béaloideas* 59 (1991), 271, where ALMQVIST has suggested the title 'No Prospect of Salvation for the Fairies' for the Irish redactions of this international migratory legend.

⁵¹LYSAGHT 1990, 207; 1991, 34–35. See also S. MAC PHILIB: 'The Changeling (ML 5085). Irish versions of a migratory legend in their international contexts', in: *Béaloides* 59 (1991), 121–132, and R. Th. CHRISTIANSEN, *op. cit.* 1958, 109–113.

⁵²LYSAGHT 1990, 207; 1991: 34–59.

⁵³*Ibid.* 35.

⁵⁴LYSAGHT 1990, 211; 1991, 36; see also Ó HEOCHADH, NÍ NÉILL, Ó CATHÁIN 1977, 53–55.

⁵⁵LYSAGHT 1991, 36.

PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest

Acta Ethnographica Hungarica

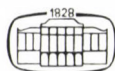
Editor-in-Chief

BÉLA GUNDA

Executive Editor

GÁBOR BARNA

Volume 39



Akadémiai Kiadó, Budapest
1994

ACTA ETHNOGRAPHICA HUNGARICA

39/1-4 (1994)

INDEX

PAPERS

Ausgewählte Bibliographie für religiöse Volkskunde von Sándor BÁLINT (Zusammengestellt von László PÉTER und Gábor BARNA)	254
Sándor BÁLINT: Selbstbildnis	247
Sándor BÁLINT: Apotheke der Seele	259
Gábor BARNA: Fernwallfahrten und Wallfahrtsorte in Ungarn in der Arpadenzeit (11.-14. Jahrhundert)	275
J. CASSAR-PULLICINO - Micheline GALLEY: Man and the Sea in Maltese Folk-poetry	405
Constantin COSTEA: La danse avec le baton dans le contexte des danses Roumaines des jeunes hommes de Transylvanie	121
Judit CZÖVEK: Holy Women, Holy Men	341
Grazyna DABROWSKA: Die Erforschung der Quellen zur Untersuchung des polnischen Volkstanzes	103
Mária DOMOKOS: Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764	157
Stanislav DŮŽEK: Faschingstänze der Slowaken	109
László FELFÖLDI: Interpretation of Folk Dances Related Pictures from the Bikkessy Album	205
Anca GIURCHESCU: The Dance Symbols as a Means of Communication	95
Tamás GRYNÆUS: Traditionelle Heilkundige in der Umgebung von Szeged im 20. Jahrhundert	325
Tamás HOFER: The Historical Strata of the Hungarian Peasant Culture and Its Place in Europe in the Light of György Martin's Dance Research	35
Erzsébet KÁMÁN: The Image of the Holy Land in the Russian Religious Songs	395
Zoltán KARÁCSONY: Dances of a Wedding-party in Inakelke on September 7th and 8th 1991	217
Emöke S. LACKOVITS: Das heilige Abendmahl im ungarischen reformierten Volksglauben im 19.-20. Jahrhundert	363
Mária LANTOS: Überlieferungen und interethnische Züge der Volksreligiosität in der Diözese Pécs (Fünfkirchen)	295
Gábor LIMBACHER: A Typical and Traditional Roadside Chapel in North Hungary	317
Patricia LYSAGHT: Traditional Beliefs and Narratives of a Contemporary Irish Tradition Bearer	419

Bibliography of György MARTIN's works (Compiled by György MARTIN, extended by Gyula PÁLFY)	11
Curriculum vitae of György MARTIN	7
Balázs NAGY: Fronleichnambräuche und Identitätsbewusstsein in Budaörs	351
György OROSZ: Pilger, singende Wanderbettler im altrussischen Staat	381
Katalin PAKSA: How Folk Dance Transform its Related Music	185
Gyula PÁLFY: Über den autobiographischen Nachlass von György Martin	181
Ernő PESOVÁR: Epilog zur Kreistanz-Monographie	59
William C. REYNOLDS: Improvisation in Hungarian Folk Dance: Towards a Generative Grammar of European Traditional Dance	67
Bálint SÁROSI: Die instrumentale ungarische Volksmelodie. Beispiele aus der jüngsten Schicht	141
József SZABÓ: Sándor Bálint und die Szegeder Volkssprache	263
Zoltán SZILÁRDFY: Lignum crucis — arbor vitae. Die Ikonographie des Pietà-Altars in der Kirche Maria Schnee von Szeged	269
Vilmos VOIGT: György Martin und die ungarische folkloristische Schule	47
МАРИЯ ЖОРНИЦКАЯ: Традиционное хореографическое искусство северных Самодейцев	131

REVIEWS

Katalin Paksa: A magyar népdal díszítése (Hungarian Folksong Ornamentation). Budapest, 1993. (Gy. PÁLFY)	227
István Pávai: Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje (The Folk-Dance Music of Hungarians Living in Transylvania and Moldavia). Budapest, 1993. (K. KOVALCSIK) ...	228
László Maác (red.): Táncstudományi Tanulmányok 1992—1993 (Studies on Dance Sciences 1992—1993). Budapest, Hungarian Dance Artists' Association, 1993. (Z. KARÁCSONY) ..	229
Márta Virágvölgyi: Kalotaszegi legényesek (Young Men's Dances from Kalotaszeg. Essays on Folk Music. Instrumental Folk Music Sample Collection). Published by the Hungarian Institute for Culture. Budapest, 1993. (I. PÁVAI)	231
András Takács - János Fügedi: Gömöri néptáncok (Folk Dances of Gömör). Bratislava, 1993. (Z. KARÁCSONY)	232
Igor Grigorievich Skliar - Prometej Ionovich Chistaliiov: Komi narodnie tancy. Priluzie, Sysola, Vyhegda (Komi Folk Dances. Luza, Sysola, Vyhegda Regions). Syktyvkar, 1990. (A. PROKOPIEV)	233
Elena Borisovna Bojkova - Tatiana Grigorievna Vladykina: Udmurt folklor (Udmurt Folklore). Ishevsk, 1992. (A. PROKOPIEV)	234
László Lajtha: Összegyűjtött írásai I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta: Berlász Melinda (László Lajtha's Collected Writings. Prepared for the Press by Melinda Berlász). Budapest, 1992. (L. FELFÖLDI)	236
Roderyk Lange (ed.): Dance Studies. Vol. 17. Centre for Dance Studies Les Bois, St. Peter, Jersey, 1993. (Cs. KÖNCZEI)	237

Shamanism in Performing Arts

Edited by Tae-gon Kim and M. Hoppál
with the assistance of Otto J. von Sadovszky

Bibliotheca Shamanistica, Vol. 1

This book is the first volume of a recently established series of books on the advances in the studies of shamanism, which contains some of the papers presented for the second conference of the International Society for Shamanistic Research, held on July 11-17, 1993, Budapest, Hungary.

Contents:

Preface by the Editors, The Symbolic Ur-Meaning of Shamanism and Performing Arts by *Tae-gon Kim*, Are 'Trance', 'Ecstasy' and Similar Concepts Appropriate in the Study of Shamanism? by *Roberte N. Hamayon*, The Shaman-Actor in the Finno-Ugric Area: Considerations on the Ritual Theatre by *Carla Corradi Musi*, Shamans, Actors and Images by *J. A. Dooley*, On the Main Characteristics of the Manchu Shamanic Dance by *Guo Shuyun*, Observations on Shamanic Dance by *Daniela Berti*, Shamanic Visual Art in Nepal by *Diana Riboli*, The Ladakhi Shaman as Performer of Oneness with Local Gods, *Lha* by *Takako Yamada*, Ainu Shaman as Accuser of Taboo-Breakers by *Hitoshi Watanabe*, Musical Instruments in the Manchurian Shamanic Sacrificial Rituals by *Liu Gui-teng*, Ancient Hungarian Folk Songs and Shamanic Songs of the Minorities of North China by *Du Yaxiong*, Why Does Nanai Shaman Chant? by *T. Bulgakova*, The Shaman in Myths and Tales by *Áke Hultkrantz*, A Comparative Study of the Shamanistic Motifs in Hungarian and Turkic Folk Tales by *Izabella Horváth*, The Poetry of Shamanism by *Marjorie Mandelstam Balzer*, The Puyuma's Language of the Spirits' (South-East of Taiwan) by *Josiane Cauquelin*, Translating the Ineffable into Ritual Language: A Comparison of Singapore Chinese and Northern Thai Shamanic Rituals by *Ruth-Inge Heinze*, Shamanistic Story and Song Cycles in Polynesia by *Niel Gunson*, The 'Dancing Religion' in Hawai'i by *Tina Hamrin*, The Absence of 'Performance' in the Shamanic Rite by *Jonathan Horwitz*, Ethics and the Neo-Shaman by *Eleanor Ott*, Performance, Vision and Transformation in Shamanic Ritual: Healers, Clients and Societies by *Geoffrey Samuel*, The Revival of Shamanism in the Contemporary North by *Juha Pentikäinen*, Performing Shamanism in Siberian Rock Art by *Mihály Hoppál*, Name and Subject Index.

Readership: historians of religions, social anthropologists, folklorists

In English, 1995, X+291 pages, 16x24 cm
Hardbound, USD 44.00
ISBN 963 05 6848 9



Akadémiai Kiadó, Budapest

Fish, Symbol and Myth

A Historical Semantic Reconstruction

by O. J. von Sadvoszky

Istor Books 6

The study is a reconstruction of the semantic sphere surrounding the concept of fish in the European culture area. The argumentation is based on semantic parallels drawn from modern and ancient languages, on archeological data indicating the artistic representation of these parallels and on mythology apparently developed in view of the same semantic associations.

With black and white drawings, name and subject index.

About the author: Otto J. von Sadvoszky is Professor at the University of Los Angeles, California, dealing with comparative linguistics.

Readership: linguists, folklorists, anthropologists, archaeologists

In English, 1995, XIV+193 pages, 16x24 cm

Hardbound, USD 23.00

ISBN 963 05 6949 3 (Series: HU ISSN 0865-7416)

*Published by the International Society for Trans-Oceanic Research,
Los Angeles, California, USA, and by Akadémiai Kiadó, Budapest,
Hungary*

Distributed by Akadémiai Kiadó, Budapest



Akadémiai Kiadó, Budapest

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

To facilitate editorial work and to enhance the uniformity of presentation, authors are requested to prepare their contributions in accordance with the conventions summarized below.

The language of publication may be English, French, German and Russian. Please provide typewritten double-spaced manuscripts in duplicate, 25 lines per page and 50 letters per line. Type on one side of the paper only and number all the pages consecutively. The first page should include the following information: the title of the article in CAPITALS in the first line, the author's full name in the second and the address (institution) in the third line.

Please underline in the text all emphasized words. Citations should be enclosed in double quotation marks. References should be marked by numbers and should be typed with the title Notes on separate sheets. References must include the following information: number in Arabic, the name of the author, the year of publication, and the cited page (pages). An alphabetically arranged list of references should be presented at the end of the article with the title Bibliography. This should contain the full name of the author written in capitals, the title, the place and date of publication, for journal articles title of the paper, title of the journal, volume number, year of publication, first and last page. Abbreviations if necessary are accepted, but a list of explanation should be provided.

Tables, diagrams and illustrations, photographs (with the author's name and an Arabic number) should be presented on separate sheets. Captions should be typed on separate sheet at the end of the article.

Authors are requested to check their manuscripts very carefully as corrections in proof stage cause delay and are expensive. One proof will be sent to the author. Please read it carefully and return it by air mail within one week to the editor. Fifty offprints are supplied free of charge.

