

389/390

SATB / SATB^I / SAT^A

ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK



Zwölf Lieder und Tänze ungarischer Zigeuner

für Blockflöten und/oder
andere Melodieinstrumente

gesetzt von

Cesar Bresgen

for recorders and/or
other melody instruments

MOECK

Die Druckqualität dieser Datei entspricht nicht der Druckausgabe

Die vokale Volksmusik der ungarischen Zigeuner ist sehr alt. Sie bedient sich einer gewissen – im Grunde geringen – Anzahl von Grundmelodien (Melodietypen), die immer wieder variiert werden. In den meisten Fällen sind es kurze melodische Motive, welche z. B. in die Oberquinte versetzt werden (Nr. 5, 7), andererseits auch gerne im Sinne von Sequenzen fortgeführt werden (Nr. 6).

Die meisten Melodien werden sowohl gesungen als auch gespielt, besser gesagt, es wird zu ihnen getanzt. In vielen Fällen fehlt ein eigentlicher Text (z. B. Nr. 1, 7, 10) oder aber, einem kurzen – zumeist in ungarischer Sprache gesungenen – Textanfang folgen wieder die im Zigeunerlied so häufigen „spielerischen“ Silben, die oft aus dem Stegreif, also improvisierend, erfunden werden. Mitunter imitieren sie auch bestimmte Instrumente, so in Nr. 1 das „Hai dadidi dilla lalla“ oder in Nr. 3 das köstliche „Oh, hoj, ledo doj“. Auch das Tanzstück Nr. 11 („Da, taratara“) lässt sich vollständig singen bzw. mit virtuoser Verzierung durch spielerische Silben ausführen. Diese gerade in den Liedern der Zigeuner einzigartige Erscheinung bietet willkommenen Anlass, ohne Berührung eigentlicher Sprachprobleme in das Wesen dieser sehr alten Musikkultur einzudringen.

Die hier gebrachten Melodien entstammen den Sammlungen von Imre Csenki und Sándor Csenki (99 Cigány népdal, Budapest 1959). Es ist vor allem Imre Csenki, der sich gründlich mit der Erforschung der originalen Zigeunermusik befasst hat. Nach den zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch den reformierten ungarischen Priester Istvan Vályi zu Tage geförderten Zusammenhängen steht heute die indische Abstammung der Zigeuner fest; ihre Sprache – vermischt mit arabischen und persischen Elementen – ist eine dem Sanskrit verwandte Neohindu-Mundart. Die Zigeuner verließen ihre Urheimat zwar schon im 10. Jh., doch kamen sie über Persien, Kleinasien, Griechenland und Ägypten erst gegen Ende des 14. Jh. nach Ungarn, wo sie bis ins 19. Jh. hinein noch als Nomaden bzw. Zeltbewohner lebten. Diese sogenannten „Zelt-Zigeuner“ (sátoros cigányok) sind es auch, die ihre alten Lieder, Tänze und Bräuche zäh bis in unsere Tage überliefert haben. Sämtliche in unserem Heft enthaltenen Melodien entstammen der mündlichen Überlieferung. Mit der orchestralen Zigeunermusik, welche es besonders im 19. Jh. zu hohem internationalen Ansehen

The vocal folk music of the Hungarian Gypsies is very old. It is based on an (actually rather small) number of melodic patterns, which are varied again and again. In most cases they are short motifs which, having once appeared, are repeated a fifth higher (Nos. 5 and 7). Often, however, the motif is repeated sequentially (No. 6).

Most of the tunes are both sung and played, or, to be more exact, people dance to them. In many cases a proper text is absent (as in Nos. 1, 7 and 10). In other cases the introductory words, usually sung in Hungarian, are followed by the syllables, so abundant in Gypsy music, which have no meaning and are invented on the spur of the moment. Sometimes, as are the syllables “Hai dadidi dilla lalla” in No. 1 and “Oj, hoj, ledo doj” in No. 3, these are intended to imitate certain musical instruments. Similarly, No. 11 (“Da, taratara”) can be sung throughout to the printed syllables or these can be elaborated on with playful virtuosity. This unique feature provides a welcome opportunity for getting to the heart of a very old musical culture without meeting actual linguistic problems.

The tunes I have chosen come from the collections made by Imre Csenki and Sándor Csenki (99 Cigány népdal, Budapest 1959). Imre Csenki is one of those who have studied early Gypsy music most intensively. It is now known, partly as a result of researches carried out at the middle of the 18th century by the Hungarian protestant priest Istvan Vályi, that the Gypsies originally came from India. Their language, which got mixed with Arabic and Persian elements, is a neo-Hindu dialect related to Sanskrit. Although the Gypsies left their original home in the 10th century, it was not until the end of the 14th century that they arrived in Hungary, which they reached via Persia, Asia Minor, Greece, and Egypt, and where, right into the 19th century, they were to live as nomads and tent-dwellers. These so-called tent-dwelling Gypsies (sátoros cigányok) have handed down their old songs, dances, and customs even to their present-day descendants. None of the melodies in this issue of ZfS were written down until 20 or 30 years ago. They were thus preserved solely by verbal tradition. They have little to do with the orchestral music of the Gypsies, which, particularly in the 19th century, became famous throughout the world. The music of which I am speaking was not played by professionals and did not lose its genuine folk-music cha-

La musique folklorique vocale des tziganes hongrois a des origines très anciennes. Elle fait appel à un certain nombre – en fait à un nombre restreint – de mélodies de base (types de mélodies) auxquelles on apporte des variations. Il s’agit dans la plupart des cas de motifs mélodiques courts qui sont par exemple transposés d’une quinte vers le haut (n° 5 et 7), ou alors qui se répètent pour obtenir des séquences (n° 6).

La majorité des mélodies sont aussi bien chantées que jouées par des instruments, ou, pour dire vrai, elles sont la base de danses. Dans de nombreux cas, le texte manque (par exemple les n° 1, 7 et 10), ou alors on trouve un début de texte court, chanté en général en hongrois, suivi de ces syllabes ornementales improvisées que l’on retrouve souvent dans les chants tziganes. Parfois, elles imitent certains instruments, comme par exemple dans le premier chant le « Hai dadidi dilla lalla » ou dans le chant numéro 3, le formidable « Oj, hoj, ledo doj ». Le morceau de danse numéro 11 (« Da, taratara ») peut être entièrement chanté ou interprété avec virtuosité grâce aux ornements que constituent ces syllabes. C’est justement cet effet unique propre aux chants tziganes qui permet de pénétrer au cœur de cette culture musicale très ancienne, sans pour autant être confronté à des difficultés linguistiques.

Les mélodies dont il s’agit ici sont tirées des collections de Imre Csenki et de Sándor Csenki (99 Cigány népdal, Budapest, 1959). C’est surtout Imre Csenki qui s’est minutieusement penché sur les origines de la musique tzigane. Grâce aux recherches effectuées au milieu du 18ème siècle par le prêtre hongrois réformiste Istvan Vályi, on est aujourd’hui certain que les tziganes sont d’origine indienne. Leur langue, à laquelle sont venus s’ajouter des éléments des langues arabe et perse, est un parler néo-hindi proche du sanskrit. Les tziganes quittèrent leur pays d’origine certes au 10ème siècle déjà, mais ce n’est qu’à la fin du 14ème siècle, et après avoir traversé la Perse, l’Asie mineure, la Grèce et l’Égypte qu’ils arrivèrent en Hongrie où ils menèrent, jusqu’au 19ème siècle, une vie de nomades vivant dans des tentes. Ce sont également ces « tziganes des tentes » (en hongrois : sátoros cigányok) qui nous ont transmis les vieilles chansons, les danses et les coutumes que nous connaissons aujourd’hui. Toutes les mélodies contenues dans ce cahier ont fait l’objet d’une transmission orale. Elles n’ont pas grand chose de commun à la musique tzigane orchestrale qui a connu un grand

gebracht hat, haben sie nur wenig zu tun. Sie werden nicht von berufsmäßigen Spielern vorgetragen, sondern sind sozusagen echte Volkslieder anonymer Herkunft geblieben. In manchen Zügen sind sie den ungarischen Volksweisen sehr nahestehend, und nur erfahrene Kenner werden hier die Feinheiten der Unterscheidung wahrnehmen.

Unsere Ausgabe verzichtet auf genaue Vorschriften über eine „stilgerechte“ Vortragsweise. Die bei originalen Zigeunersängern und Spielern üblichen „Freiheiten des Vortrages“ (*rubato*, *parlando* und *giusto*) werden mehr oder weniger außer Betracht bleiben, sind doch die Weisen auch ohne diesen Bezug in sich wirksam und geschlossen genug, d. h. sie bedürfen nicht unbedingt dieser oft nur äußerlichen Pikanterie.

Die instrumentale Besetzung lässt sich durchaus verschieden gestalten. Grundsätzlich sind die vorliegenden Sätze mit Blockflöten spielbar, wobei in vielen Fällen die Standardstimmen des Quartetts (S A T B) ersatzweise auch mit Instrumenten anderer Stimmlagen besetzt werden können. Häufig wird auch die Melodiestimme von einer Geige interpretiert werden können, während die vierte Stimme in manchen Sätzen von einer Gitarre übernommen werden kann. Manche Stücke gewinnen durch eine Versetzung in die tiefere Oktave (so z. B. Nr. 4 und 6) bzw. durch die abschnittsweise Verlagerung in eine entsprechend höhere oder tiefere Oktave. Vorsichtiger Einbezug von kleinem Schlagzeug kann zu einer Auflockerung des Klangbildes beitragen. Das Mitsingen der häufig textierten Hauptmelodie (bzw. auch der übrigen Stimmen) sollte auch in verschiedenen Stimmungen versucht werden.

Und hier noch kurz ein Tip zur Aussprache der Zigeunerworte: č = tsch; ž = weiches sch, wie Genie; š = sch, wie Asche.

racter and anonymity. In many respects it is so similar to other Hungarian folk music that the fine differences between them can only be recognized by an expert.

In this edition I have not tried to suggest exactly how the pieces would be played by the Gypsies themselves. The words *rubato*, *parlando*, and *giusto*, indicating the usual freedoms taken by the original singers and players, have therefore been more or less omitted. However, even without such indications, the pieces are sufficiently effective and self-contained, or – in other words – they are not absolutely dependent on these often merely superficial piquancies.

As far as the instruments are concerned, there is a wide range of choice. In principle all the pieces can be played on recorders and often the standard parts of the quartet (descant, treble, tenor, bass) can be replaced by other instruments having different registers. The melody could often be played on the violin, while the bass part in some pieces could be played on a guitar. Some pieces would benefit by being transposed down an octave, (e. g. Nos. 4 and 6) or from the transposition of sections or passages to a higher or lower octave. The tasteful use of minor percussion instruments could add variety. If the principle melody – which often bears a text – and also the other parts could be sung in various registers, this would be advisable.

And, finally, some notes on pronunciation of the Gypsy words: č = ch; as in much; ž = j, as in the French name Jacques; š = sh, as in she.

Translation: J. J. Yeo

succès au niveau international au 19ème siècle. Ces mélodies ne sont pas interprétées par des musiciens professionnels, il s'agit plutôt pour ainsi dire de véritables chants folkloriques d'origine inconnue. Par certains de leurs aspects, elles sont très proches des chants folkloriques hongrois, mais seuls les connaisseurs avertis seront à même de déceler les finesses qu'elles renferment.

Dans notre édition, nous avons renoncé à donner des indications précises concernant une interprétation qui devrait respecter le style des mélodies. Les éléments d'interprétation tels que *rubato*, *parlando* et *giusto* seront plus ou moins laissés de côté puisque les mélodies ont un caractère qui leur est propre et se suffisent à elles-mêmes sans ces éléments : elles n'ont donc pas besoin de ces fioritures souvent superficielles.

La distribution instrumentale peut être tout à fait variable. En principe, les morceaux présentés peuvent être exécutés par la flûte à bec, mais dans de nombreux cas les voix standards du quatuor (S A T B) peuvent être interprétées occasionnellement par des instruments d'un autre registre. Souvent, la voix qui interprète la mélodie pourra être jouée par un violon, alors que la quatrième voix dans certains mouvements pourra être interprétée par une guitare. Certains morceaux gagnent à être entièrement transposés d'une octave vers le bas (n° 4 et 6 par exemple) ou bien seuls des passages peuvent être transposés, selon les cas, à l'octave supérieure ou inférieure. Une utilisation modérée de petites percussions peut apporter une certaine légèreté à l'image sonore. Il est également conseillé de chanter le texte de la mélodie principale (ou celui des autres voix), et ce à des hauteurs de voix différentes.

Encore une brève indication concernant la prononciation des mots tziganes : č = tch ; ž = g, comme dans génie ; š = ch, comme dans chapeau.

Traduction : A. Rabin-Weller

Cesar Bresgen

Zwölf Lieder und Tänze ungarischer Zigeuner

Ausgewählt und drei- und vierstimmig für Blockflöten und/oder andere Melodieinstrumente
bearbeitet von Cesar Bresgen

1. Nem lopok, nem kuruzslok (Či čorav, či drabarav)

Ich stehle nicht, ich quacksalbere nicht · I don't steal, I don't practice magic

Allegro (♩ = 126)

Blockflöten · Recorders

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Hai dadidi dil-la lal-la da dadi-di di-da-da da dad-da dad-da dad-da dad-da

Handtrommel

ra - da dad-da rad-da

2. Sürü erdő mélyén (Tela zeleno veš)
Tief im dichten Wald · In the thick of the forest

Moderato (♩ = 63) Fine

The musical score for 'Sürü erdő mélyén' is written for three staves. The top staff is the melody, the middle staff is the right hand accompaniment, and the bottom staff is the left hand accompaniment. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 63 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece ends with a 'Fine' marking.

2a) Édes uram, meg tudsz verni
Mein lieber Herr und Gott, du darfst mich schlagen („Eheklage“)
O dearest Lord and Master, thou dost strike me

Con moto (♩ = 88-96) D. C. Nr. 2 ad lib.

The musical score for 'Édes uram, meg tudsz verni' is written for three staves. The top staff is the melody, the middle staff is the right hand accompaniment, and the bottom staff is the left hand accompaniment. The tempo is Con moto with a quarter note equal to 88-96 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece ends with a 'D. C. Nr. 2 ad lib.' marking. There are also 'D. C. al Fine' markings on the first two staves.

3. Oj, hoj, ledo doj

Allegro (♩ = 126)

Oj hoj, le - do doj tan - na ná - rom te - do - doj, oj hoj le - do doj tan - na ná - rom te - do - doj.

Handtrommel in der Wiederholung *etc.*

Fine

Ho - no - noj do - do - doj ta - la - na - na no - no - noj. Ho - lo - loj do - no - noj ta - la na - noj lo - no - noj.

4. Jaj istenem, mit tegyek (Ai devlale, so si voi)
O mein Gott, was soll ich tun? · O my God, what shall I do?

Moderato (♩ = 84)

S (A) Ai Dev-la-le, so si voi, ka-sa ke pu-ra-vel voi? Le di-le-sa, le mu-to-sa, le ve-še-sa či-re-kle-sa?

T

B (T)

(♩ = 100)

Hal-lá-ra-di rad-da daj rad-da daj-ra-di ra-di-da dad-la, hal-la-ra-di ra-da-da-da dad-da dá-ra-di ra-di-ral-la-la.

Männerstimmen oder Handtrommel

üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, üb-be

Hal-la-ra-di ra-di-dad ra-di-dal da-ra-da-di rad-da daj-da, hal-la-

üb-be, üb-be, üb-be, üb-be, ü!

Ai Dev-

5. Ej laboda

Allegro (♩ = 126)

Ej la - bo - da la - bo - da, Li - na! Nem ter met - tem do - lo - gra, Li - na! Csak a lá - bam

a tán - cra, Li - na! Két sze - mem a ka - csin - tas - ra, Li - na!

Ej laboda, Lina! Ich bin nicht zur Arbeit geboren, mein Fuß taugt zum Tanz nur, Lina, meine zwei Augen zum Zwinkern, Lina!

Ej laboda, Lina! I am not born for work, Lina. My legs are only good for dancing with. My eyes are only good for twinkling with!

Ej laboda, Lina! Je ne suis pas né pour travailler, mon pied n'est fait que pour danser, Lina, mes deux yeux pour cligner, Lina!

6. Tanana, naj, naj (Tanzlied / dance song)

A
Allegro (♩ = 138-144)

S
Ta - na - na naj naj na - na - na naj - na ta - na - na da - da - da naj - naj - na tan - na.

A

T (A)

Handtrommel etc.

B

Ta - na - na naj - na te - de - le - de le - da - lom aj - na - lom da - da - lom

C

7. Talladi, ralla (Tanzlied / dance song)

Allegro (♩ = 132)

S
Tal - la - di ral - la ra - di ral - la tal - la - di ral - la ra - di ral - la, tal - la - di ral - la ra - di ral - la

A

T

tal - la - di ral - la ra - di ral - la. Tal - la - la ral - la ra - la - la ral - la, tal - la - la ral - la ra - la - la ral - la. *Fine*

8. A vonatnak nincsen rúdja (Hai zibano na i les roda)
Die Eisenbahn hat keine Deichsel · The train has no thill

Lento (♩ = 52)

9. Tralala, opre mo! (Ugorij! Spring!)

Con moto (♩ = 112)

Musical score for 'Tralala, opre mo!' (Ugorij! Spring!). The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'Tra-la-la-la la tra-la-la-la Na-na-na-na tra-la-la-la la op-re mo!'. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for guitar. A double bar line with a repeat sign is present in the guitar part, with the instruction '(Schlag)' below it. The piece concludes with a 'Fine' marking and the lyrics 'Na-na-na-na tra-la-la-la la op-re'.

10. Én istenem, uram (Dragone Devlesa)

Mein Herr und Gott · My Lord and Master

Moderato (♩ = 62)

Musical score for 'Én istenem, uram' (Dragone Devlesa). The score is in 2/3 time and consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'Dra-go-ne Dev-le-sa, me-rel jek pra-lo-ro. Dža Dev-le-sa pra-la, dra-go-ne Dev-le-sa.' The second and third staves are piano accompaniment.

11. Da, taratara (Tanz · Dance)

Vivo (♩ = 126) (al fine ♩ = 138) (ad lib. Geige, siehe Vorwort)

Musical score for 'Da, taratara' (Tanz · Dance). The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff is the vocal line. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is for guitar, with the instruction '(auch Gitarre)' below it.

The first system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, also featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a simple bass line.

The second system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a melodic line. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a simple bass line.

12. Ez a cigány
Das ist ein Zigeuner · This is a Gypsy
 Allegro (♩ = 84-96)

The score for piece 12 consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat.

12a) Édes uram, mit csináltál
Mein lieber Herr und Gott, was hast du getan? · My dearest Lord and Master, what hast thou done?

D. C. Nr. 12 più allegro

The score for piece 12a consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat.