



Serie / Series 4

**Soldatenlieder der k. u. k. Armee
Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army**

Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950

Sound Documents from the Phonogrammarchiv
of the Austrian Academy of Sciences
The Complete Historical Collections 1899–1950

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften



**Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften**
herausgegeben von Dietrich Schüller
Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899-1950

**Sound Documents from the Phonogrammarchiv
of the Austrian Academy of Sciences**
General Editor Dietrich Schüller
The Complete Historical Collections 1899-1950

Die Historischen Bestände 1899-1950 wurden als *Dokumente universaler Bedeutung* seitens der UNESCO in das Weltregister des „Memory of the World“-Programmes eingetragen.

UNESCO has included the Historical Collections 1899-1950 as *documents of universal significance* in the World Register of its "Memory of the World" Programme.

Unterstützt durch / Supported by
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank
Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr

Serie 4:

Soldatenlieder der k. u. k. Armee

OEAW PHA CD 11

umfaßt 2 CDs

Kommentare
bearbeitet von

Oskár Elschek

Musiktranskriptionen

Erna Mack

Redaktion

Gerda Lechleitner

Series 4:

Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army

OEAW PHA CD 11

comprises 2 CDs

Comments by

Oskár Elschek

Music transcriptions by

Erna Mack

Edited by

Gerda Lechleitner

Inhalt/Contents

CD Titel/CD cue points	5
Editionsprinzipien	8
Guiding principles of the edition	12
Vorwort des Herausgebers	16
General editor's preface	18
Abkürzungen/Abbreviations	20
Zu den Soldatenliedern	20
Technik zur Zeit der Aufnahmen der Soldatenlieder (1916)	22
Die Sammlung „Soldatenlieder der k. u. k. Armee“	24
On the soldier songs	35
Recording technology of the soldier songs	37
The collection of soldier songs in the Austro-Hungarian army from the time of World War I	38
Literaturverzeichnis/References	48
Orientierungstransliterationen/Transliterations intended for orientation	50
Anmerkungen/Notes	81
Musiktranskriptionen zur Orientierung/Transcriptions intended for orientation	82

CD Titel/CD cue points

CD 1

Track	1 - 2	Völkerchor
	3 - 19	deutsche Soldatenlieder/German Soldier Songs
	20 - 21	friaulische Soldatenlieder/Friulian Soldier Songs
	22 - 24	italienische Soldatenlieder/Italian Soldier Songs
	25 - 30	kroatische Soldatenlieder/Croatian Soldier Songs
	31 - 37	polnische Soldatenlieder/Polish Soldier Songs
	38 - 39	rumänische Soldatenlieder/Rumanian Soldier Songs

CD 2

Track	1 - 2	rumänische Soldatenlieder/Rumanian Soldier Songs
	3 - 7	ruthenische Soldatenlieder/Ruthenian Soldier Songs
	8 - 14	serbokroatische Soldatenlieder/Serbo-Croatian Soldier Songs
	15 - 20	slowakische Soldatenlieder/Slovakian Soldier Songs
	21 - 29	slowenische Soldatenlieder/Slovenian Soldier Songs
	30 - 33	tschechische Soldatenlieder/Czech Soldier Songs
	34 - 41	ungarische Soldatenlieder/Hungarian Soldier Songs

CD1

1	Ph 2512	1'36
2	Ph 2513	1'44
3	Ph 2514-2515	3'06
4	Ph 2516	1'49
5	Ph 2517	1'52
6	Ph 2518-2519	3'46
7	Ph 2523	1'37
8	Ph 2546	1'51
9	Ph 2547	1'43
10	Ph 2548	1'28
11	Ph 2549	1'32
12	Ph 2550	1'45
13	Ph 2551	0'38
14	Ph 2552	1'46
15	Ph 2553	1'25
16	Ph 2554	1'42
17	Ph 2555	1'42
18	Ph 2594	1'46
19	Ph 2595	1'24
20	Ph 2583	1'37

21	Ph 2584	1'12
22	Ph 2539	1'36
23	Ph 2579	1'52
24	Ph 2580	1'44
25	Ph 2535	1'26
26	Ph 2536	1'28
27	Ph 2537	1'04
28	Ph 2585	1'39
29	Ph 2586	1'42
30	Ph 2587	1'20
31	Ph 2572	V29
32	Ph 2573	1'33
33	Ph 2574	1'40
34	Ph 2575	1'41
35	Ph 2576	1'43
36	Ph 2577	1'26
37	Ph 2578	1'44
38	Ph 2520-2521	3'08
39	Ph 2522	1'53

CD 2

1	Ph 2556	1'47
2	Ph 2557	1'53
3	Ph 2588	1'34
4	Ph 2589-2590	2'48
5	Ph 2591	1'51
6	Ph 2592	1'33
7	Ph 2593	1'42
8	Ph 2524	1'43
9	Ph 2559	1'36
10	Ph 2560	1'40
11	Ph 2561	1'48
12	Ph 2562	1'53
13	Ph 2563	1'32
14	Ph 2564	1'33
15	Ph 2529	1'44
16	Ph 2530	1'33
17	Ph 2531	1'34
18	Ph 2532	1'21
19	Ph 2533	1'14
20	Ph 2534	0'53
21	Ph 2581	1'34

22	Ph 2582	1'37
23	Ph 2538	1'52
24	Ph 2540	1'56
25	Ph 2541	1'38
26	Ph 2542	1'59
27	Ph 2543	1'41
28	Ph 2544	1'20
29	Ph 2545	1'34
30	Ph 2525	1'48
31	Ph 2526	1'28
32	Ph 2527	1'31
33	Ph 2528	1'26
34	Ph 2558	1'49
35	Ph 2565	1'05
36	Ph 2566	1'33
37	Ph 2567	1'36
38	Ph 2568	1'26
39	Ph 2569	1'39
40	Ph 2570	1'22
41	Ph 2571	1'46

Editionsprinzipien

Ziel dieser Edition ist es, der Fachwelt die historischen Tondokumente des Phonogrammarchivs als akustische wissenschaftliche Quellen leicht und vollständig zugänglich zu machen.

Die Edition enthält

1. Historische Materialien:

- a) **Tonaufnahmen**
- b) **Protokolle**

2. Rezente Erläuterungen:

- a) **Kommentare**
- b) **Orientierungs-Transliterationen/
Transkriptionen**

1. Historische Materialien

a) Die Tonaufnahmen liegen auf Audio-CDs vor. Es handelt sich hierbei um Übertragungen der heute verfügbaren Positive der historischen Bestände an Phonogramm- und Grammophonaufnahmen.

Die Phonogrammsammlung lag ursprünglich in zweifacher Form vor: als vernickelte Kupfer-Matrizen (Negative) sowie als "Archivplatten" (Positive) in Form von Wachsabgüssen bzw. galvanoplastisch erzeugten Metallplatten. Durch Kriegseinwirkung wurden die historischen Positive 1945 zerstört, die erhalten gebliebenen Matrizen ermöglichten jedoch Neuabgüsse, die 1962-64 mittels Epoxidharz durchgeführt wurden. Diese dienen als Basis für die modernen Übertragungen. Die Grammophonsammlung war von einem Kriegsschaden nicht betroffen.

Sie besteht teilweise aus Matrizen mit jeweils einer kleinen Anzahl von Schellackpressungen sowie aus unikalenen Selbstschnittfolien, teils sogenannte Azetatplatten, meist jedoch Decelithfolien. Es dienen daher die historischen Positive als Übertragungsbasis; bei Verfügbarkeit mehrerer Schellackplatten das jeweils beste Exemplar.

Die Übertragung erfolgt mittels elektromagnetischer Stereo-Pickups unter Anwendung aller Sorgfaltsmaßnahmen des modernen Re-recording (Einsatz hochwertiger Übertragungsgeräte, Zentrierung an den Trägern und Nadelwahl). Die linear verstärkten Signale des Stereo-Pickups werden als Rohübertragungen gespeichert (zur Zeit auf R-DAT) und dienen als Ausgang für die weiteren Bearbeitungen. Das Mono-Signal der vertikal modulierten Phonogramme wird durch Differenz-, das der lateral modulierten Grammophonplatten durch Summenbildung der Signale des Stereo-Pickups erzielt. Grundsätzlich wird von der im Protokoll angegebenen Umdrehungszahl ausgegangen. Bei offenkundig unwahrscheinlichen Angaben wird die Geschwindigkeit auditiv in Hinblick auf Plausibilität korrigiert; die vom Protokoll abweichende Geschwindigkeit wird vermerkt.

Auf den Audio-CDs werden im wesentlichen sogenannte *flat transfers* publiziert, bei denen das im Frequenzgang unbehandelte, also linear verstärkte Signal lediglich von groben Oberflächenfehlern („Knacksern“) befreit und mit einer jeder Aufnahme individuell angepaßten Bandbegrenzung versehen wird. Die Entfernung der groben Oberflächenfehler ermöglicht einen höheren Signalpegel auf der CD, während eine hohe obere Grenzfrequenz das Nutz-

Signal garantiert unbeeinflusst läßt. Dem durch das Rauschen irritierten Hörer bleibt eine individuelle Höhenbegrenzung unbenommen, es zeigt sich aber, daß mit fortschreitender Hörererfahrung die angebotene Version einer allfälligen engeren Filterung vorgezogen wird.

Um den Hörer auf die historische Tonqualität vorzubereiten, werden Einlaufrillen ein-, Auslaufrillen ausgeblendet. Bei abrupt beginnenden bzw. endenden Aufnahmen wird Rauschen aus dem Kontext zum Ein- und Ausblenden benutzt.

Eine weitere Signalbearbeitung, etwa Entrauschen, wird generell nicht vorgenommen. Das Phonogrammarchiv behält sich allerdings vor, bei besonders schlechten Tonaufnahmen, in denen Entrausch- oder sonstige Bearbeitungsverfahren Teilverbesserungen bringen - zum Beispiel leise Melodien tatsächlich besser gehört werden -, eine derart bearbeitete Version der Standardversion hinzuzufügen. Eine genauere Begründung dieses Vorgehens sowie Hörbeispiele der routinemäßig vorgenommenen Bearbeitungsschritte sind auf OEAW PHA CD 7 (Serie 1 der Gesamtedition), „The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos“, enthalten.

Schallanalytisch interessierte Benutzer werden ausdrücklich darauf hingewiesen, daß akustische Schallaufzeichnungen, wie sie die Phonogramme darstellen, neben den individuell stark variierenden nichtlinearen Verzerrungen auch erhebliche lineare Verzerrungen, also Frequenzgang-Abweichungen, aufweisen, die von den eingesetzten Aufnahmegegeräten, insbesondere den individuell verwendeten

Trichtern und Membranen, abhängen. Obwohl in vielen Protokollen diese technischen Details angegeben sind, haben sich diese Informationen wegen des Fehlens von Referenzaufnahmen als wertlos erwiesen. Alle elektrischen Grammophonaufnahmen sind von erheblich besserer Aufnahmequalität und werden nach der damals in Mitteleuropa üblichen „klassischen Schneidkennlinie“ mit der Übergangsfrequenz 250 Hz entzerrt.

Die historische Terminologie des Phonogrammarchivs unterschied nicht zwischen Phonogrammen und Grammophonaufnahmen, sondern beide Formate wurden als „Platten“ (typische Zitierweise: *Platte 238*) bezeichnet. Mit der Einführung der Magnetbandtechnik wurden Bandaufnahmen mit dem Präfix B gekennzeichnet, sodaß sich die Verwendung des Präfixes Ph für Phonogramme und G für die Grammophonaufnahmen nachträglich empfahl. Damit werden die unterschiedlichen Aufzeichnungsverfahren deutlich gemacht. Zumeist entspricht ein Phonogramm oder eine Grammophonplattenseite einer Aufnahmeeinheit und erscheint im Rahmen der CD-Edition als ein Track. Aufnahmen in Fortsetzung, deren Inhalt auf 2 oder 3 Phonogramme oder Grammophonplattenseiten verteilt aufgenommen wurde, erhalten ebenfalls nur eine Tracknummer. Sofern aus dem Sprach- bzw. Musikduktus die Zusammenfügung offenkundig war, wurde eine scheinbar durchgehende Aufnahme hergestellt und die Trennstelle in den Orientierungs-Transliterationen/Transkriptionen vermerkt; in Zweifelsfällen wurde die akustische Trennung (mit kurzem Aus- und Einblenden) der Einzelteile beibehalten.

Das Phonogrammarchiv steht allen Forschern offen, die sich für Details jenseits der Edition (insbesondere die Rohübertragungen) interessieren, und wird auf Wunsch gegen ein nominelles Entgelt den Zugang ermöglichen.

b) Die **Protokolle** werden in digitalisierter Form auf CD-ROM vorgelegt. Sie sind gegliedert in Protokollkopf und Freitextabschnitt: Der Protokollkopf enthält standardisierte Informationen wie persönliche Daten des Phonographierten, Ort und Datum der Aufnahme, grobe Inhaltsangaben, technische Angaben sowie Name (und Beruf) des Aufnehmers. Der Freitextabschnitt enthält Texte, bisweilen Übersetzungen und Musiknotationen. Es können auch unpublizierte oder bereits publizierte Transkripte, manchmal in historischen Umschriften, beigelegt sein. Weiters sind auch manchmal Texte (wie z. B. Liedstrophen) vorhanden, die aber nicht zur Aufnahme gelangten.

2. Rezente Erläuterungen

a) Die Kommentare beleuchten das Umfeld der Aufnahmen aus heutiger Sicht. Sie enthalten kurze Informationen über den Feldforscher bzw. den wissenschaftlich Verantwortlichen, weiters die aus den Protokollen nicht ersichtlichen Rahmenbedingungen für das Zustandekommen des Aufnahme-Projektes, Verweise auf allfällige bisherige Auswertungen der Tondokumente sowie Angaben zu inhaltlich verwandten historischen Aufnahmen. Die Kommentare liefern somit Informationen zur Charakterisierung der akustischen Quelle und zu ihrem Stellenwert im kulturellen Kontext, mit dem Ziel, die Auswertung der

Aufnahmen zu erleichtern. In den englisch verfaßten Kommentaren werden Ethnien, geographische Begriffe sowie Fachtermini in einer im Englischen üblichen Schreibweise wiedergegeben; in Ermangelung einer solchen wird die Schreibweise aus dem Protokoll in Kursivschrift übernommen. Die Wiedergabe von Eigennamen folgt stets der Quelle.

Den Kommentaren sind standardisierte Mindestangaben zu den Aufnahmen in der jeweiligen Publikationssprache - bei zweisprachigen Serien nur in Deutsch - beigegeben: Titel (Inhalt), Informanten, Aufnahmezeitpunkt und -ort; die historischen geographischen Bezeichnungen werden nach Möglichkeit durch rezente in eckiger Klammer [] ergänzt.

Eine völlig gleichförmige Kommentartiefe über die gesamte Reihe hinweg wäre kaum zu erreichen und wird auch nicht angestrebt. Es heiße in manchen Fällen bereits vorhandene oder leicht erreichbare Information zu unterdrücken, in anderen Fällen jedoch die Bearbeitung einer Vorgabe zu unterwerfen, der sie sich nicht oder nur mit unverhältnismäßigem Aufwand entledigen könnten.

b) Ausgehend von der heute erzielbaren akustischen Wiedergabequalität der Aufnahmen werden, auf Basis der Originalprotokolle, **Orientierungs-Transliterationen/Transkriptionen** der Texte und Melodien erstellt. Wird von der Transliterationsweise des Originalprotokolls abgewichen bzw. liegt keine Originaltransliteration vor, so wird das verwendete System ausgewiesen. Diese Text- bzw. Musikaufbereitungen dienen lediglich dazu, dem im Hören historischer Tondokumente (noch) ungeübten Hörer

den ersten Umgang mit solchem Material zu erleichtern. Sie sind daher auch nicht notwendigerweise vollständig und entheben den Benutzer nicht einer tiefergehenden Transliteration/Transkription, die als Basis für eine linguistische bzw. musikologische Aufarbeitung notwendig ist.

Da die kritische Auseinandersetzung mit den historischen Inhaltsangaben Gegenstand der Auswertung ist und durch die beigeschlossenen Protokolle auf CD-ROM ermöglicht wird, erfolgt auch keine Diskussion allfälliger Diskrepanzen zwischen Originalangaben und rezenten Orientierungs-Transliterationen/Transkriptionen.

An sich werden die gesprochenen bzw. gesungenen Texte nicht übersetzt. Wenn es sich aber um nicht verschriftlichte, aussterbende oder Minderheitensprachen handelt, und wenn der Kommentator im Zuge seiner Arbeiten Übersetzungen vornahm, werden diese auch veröffentlicht.

Ordnungsprinzipien: Die den einzelnen Aufnahmen fortlaufend zugeteilten Archivnummern geben keinerlei Auskunft über inhaltliche oder chronologische Zusammengehörigkeit derselben. Diese Numerierung resultiert aus arbeitstechnischen Gegebenheiten und spiegelt im wesentlichen die Reihenfolge der Archivierung wider. Im Rahmen der Edition wird eine neue, inhaltsbezogene Reihung, innerhalb der die Aufnahmen chronologisch nach ihrem Aufnahme-datum geordnet werden, vorgenommen.

Allfällige Abweichungen bzw. Ausnahmen von diesen allgemeinen Richtlinien, die sich für einzelne Serien

als notwendig oder günstig erweisen, werden in den Einleitungen zu diesen Serien dargelegt und begründet.

CD-Numerierung, Zitatempfehlung: Jede Serie hat, unabhängig von der tatsächlichen Anzahl der einzelnen CDs, nur eine CD Nummer. Die Serie trägt etwa die Bezeichnung OEAW PHA CD 9, die dritte CD dieser Serie, zum Beispiel, die Bezeichnung OEAW PHA CD 9/3. Eine CD kann wegen der kurzen Spieldauer von Phonogrammen bis zu 40 Tracks enthalten.

Es wird empfohlen, beim Zitieren der historischen Bestände folgende Regeln einzuhalten: Die Aufnahme ist mit ihrer Archivnummer zu nennen (z.B. Ph 628, G 3412), gefolgt, sofern sie dieser Edition entnommen wurde, von der CD-Nummer der Serie, der CD-Subnummer (wenn die Serie mehrere CDs umfaßt) und, getrennt durch Doppelpunkt, der jeweiligen Tracknummer:

Stimmporträt Kaiser Franz Joseph:
Ph 1 -3, OEAW PHA CD 8/1: 1
Folksong from Lesbos:
Ph 134, OEAW PHA CD 7: 21.

Guiding principles of the edition

The present edition intends to provide the academic community with easy and complete access to the historical sound documents in the *Phonogrammarchiv*.

The present edition contains

1. historical material:

- a) sound recordings,
- b) protocols

2. modern commentaries:

- a) comments,
- b) transliterations/transcriptions intended for orientation

1. Historical material

a) The sound recordings are published on audio CDs. They are transfers from the positives available today from the historical stock of *Phonogramm* and gramophone recordings.

The *Phonogramm* collection originally consisted of nickle-plated copper negatives (moulds) and also of archival discs, either wax moulds or galvanoplastically manufactured positive discs (*Metall-Archivplatten*) or galvanoplastically manufactured metal discs. Although the original positives had been destroyed during a bombing in World War II, the surviving negatives still allowed for new casts, which were made 1962-64 using epoxide resin. These new casts have served as the basis for re-recording. The gramophone disc collection, which was not affected

by the war, consists partly of copper negatives (moulds, for each of which there is a small number of shellac pressings), and partly of unique instantaneous discs (mostly *Decelith* discs, but also some lacquer discs). The original positives therefore serve as the basis for transfers. If several shellacs are available, the one preserved best is used.

The transfer is done by means of electromagnetic stereo pick-ups. Every attempt is made to meet the standards of modern re-recording (use of high quality equipment, centring of the disc, careful choice of styli). The flat amplified signals of the stereo pick-up are stored as master transfers (presently on R-DAT), serving as the source for further editing procedures. The difference signal of the two stereo channels is retrieved in order to constitute the original mono information of the *Phonogramm*. The mono signal of the lateral cut gramophone disc is achieved by adding together the signals of the stereo pick-up. Generally, the speed indicated in the protocols is chosen for replay. If the reference speed of the protocol is evidently incorrect, the speed is corrected audively to a more plausible value. Such corrections are always explicitly indicated.

The signals are published as retrieved from the *Phonogramm*, free, however, of most of the impulsive noises. As the digital format does not accept even short overloads, a transfer including the impulsive peaks would only allow a comparatively low signal. By removing these noises, the signal level can be raised considerably and thus be made intelligible to the user. These otherwise flat transfers

have been carefully bandpass filtered to make the signal acceptable to an average user. Listeners irritated by the noise are free to introduce a personal limitation on high frequencies. However, it has turned out that after gaining some listening experience, versions like the present one are preferred to a possible narrower filtering.

In order to prepare listeners for the historical sound quality, start grooves are faded in and end grooves are faded out. In the case of recordings featuring a sudden beginning or end context noise is used for fading.

As a matter of principle, no further signal processing is undertaken. However, in cases of extremely poor recordings, the *Phonogrammarchiv* takes the liberty of adding an extra version where denoising or another editing procedure offers partial improvements (e.g. a clearer audibility of an otherwise faint melody). The principal approach has been explained in greater detail in Series 1: The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos (OEAW PHA CD 7), accompanied by sound examples illustrating the individual processing.

Users interested in sound analysis must be explicitly warned that acoustic sound recordings, such as *Phonogramme*, exhibit not only non-linear distortions of varying degrees, but also considerable linear distortions, i.e. frequency deviations depending on the employed recording equipment, especially the individually used horns and diaphragms. Although most protocols mention such details, these are not of much value in the absence of any reference

recordings. All electric gramophone recordings are of much better recording quality. These are equalized according to the *klassische Schneidkennlinie* formerly used in Central Europe, with a cross-over frequency at 250 Hz.

The *Phonogrammarchiv's* original terminology did not distinguish between *Phonogramme* and gramophone records, calling both formats *Platten* (typically cited as e.g. *Platte 238*). After the introduction of the magnetic tape technique, tape recordings were marked by the prefix "B", a practice that subsequently led to using the prefixes "Ph" for *Phonogramme* and "G" for gramophone recordings. In most cases, one *Phonogramm* or one side of a gramophone disc corresponds to one individual recording and appears within the present edition as one track. Contents claiming more than one *Phonogramm* are published as one single track in this edition. If possible such recordings are edited to represent one continuous recording (each beginning of a *Phonogramm* is marked in the transliteration/transcription). In doubtful cases the individual recordings are separated by short fadings.

The *Phonogrammarchiv* welcomes enquiries from all researchers interested in details beyond the present edition, especially those interested in the raw transfers, which, if requested, will be supplied for a nominal fee.

b) The **protocols** are published as image files on CD-ROMs. They are divided into a protocol header and a free text section. The header contains

standardized information such as: personal data of the phonographee, location and date of the recording, a brief summary of contents, technical details, as well as the phonographer's name (and profession). The free text section contains texts, sometimes also translations and musical notations. Among these there may also be transliterations, unpublished or already published elsewhere, sometimes in historical transcriptions. Occasionally, one will also find texts which have not been recorded (e.g. additional verses of songs).

2. Modern commentaries

a) The comments explain the historical setting of the recordings from a modern point of view. They contain concise information about the researcher engaged in the field work or the leader of the project, as well as information about the general conditions pertaining to the realisation of the recording project, which may not be evident from the protocol. They also include references to published research focussing on these sound documents as well as references to recordings of related content. The comments thus provide information about the characterisation of the acoustic source and its position in a broader cultural context, in order to facilitate the use of the recordings for scientific research.

In English comments, ethnic, geographic and technical terms are given according to current English usage. If no standard terminology is available for a particular term, it will be given as in the original

protocol, indicated by *italic* typeface. Proper names are always given as in the original source.

The comments contain a standardized minimum set of recording details. This set is always given in the language of the particular publication (within bilingual series, only in German) and comprises title (contents), informants, recording date and location. If possible, historical geographic terms are supplemented by the corresponding modern terms in [].

The achievement of an entirely uniform depth of commentary throughout the various volumes of the complete edition would present a problem. In certain cases, it would entail the suppression of relevant and easily available information, whilst in other cases, uniform commentary would generate research tasks well beyond the scope of such a publication. In this regard, therefore, no attempt at entire uniformity will be made.

b) On the basis of the acoustic reproduction quality that can be achieved today and with the help of the original protocols, **transliterations/transcriptions intended for orientation** are provided. These are intended to serve merely as an aid to facilitate the first contact with such material for untrained listeners. They are therefore not necessarily exhaustive and cannot compensate for the thorough transliteration/transcription needed for a proper linguistic or musicological evaluation.

Since a critical discussion of the original information (which is made accessible by means of the original

protocols to be found on the enclosed CD-ROM) belongs within the evaluation of the material, there will be no discussion of possible differences between the original sources and recent transliterations/transcriptions intended for orientation only.

As a rule, the texts spoken or sung on the recordings are not translated. However, if, in the course of his work, a commentator could accomplish translations of spoken languages, languages on the edge of extinction or minority languages, these are published.

Numbering principles: The consecutive archive numbers of the recordings do not contain any information about chronological relations among particular recordings of related contents.

This numbering results from working conditions and other related factors and basically reflects the order in which the recordings were accessioned by the archive. Within the present edition, an order according to the contents with respect to the recording date will be employed.

Possible deviation or exceptions from these general guidelines which may prove necessary or favourable for certain series, will be discussed and explained in the introductory sections of the series in question.

CD-numbering, recommendations for citation:

Each series has a single CD number, which is independent of the actual number of CDs comprising the series. For example, a series may be listed as OEAW PHA CD 9. The third CD of this

series will be listed as OEAW PHA CD 9/3. Due to the short playing time of a *Phonogramm*, a single CD may contain up to 40 tracks.

We recommend citing the historical recordings according to the following guidelines:

In the first instance, each recording should be referred to by its catalogue number (e.g. Ph 628, G 3412). If a recording is taken from the present edition, the catalogue number should be followed by the CD number of the relevant series (if a series comprises several CDs, the CD number should be followed by the CD subnumber, separated from the CD number by a slash), and by its particular track number, set apart by a colon; e.g.

Stimmporträt Kaiser Franz Joseph:
Ph 1 -3, OEAW PHA CD 8/1: 1
Folksong from Lesbos:
Ph 134, OEAW PHA CD 7: 21.

Vorwort des Herausgebers

Mit der Gesamtausgabe seiner historischen Bestände, die vor der Einführung der Tonbandtechnik 1950/51 auf Phonogrammen und Grammophonplatten aufgezeichnet wurden, betritt das Phonogrammarchiv auch im Kreis der internationalen Gemeinschaft seiner Schwesterinstitutionen Neuland. Es handelt sich insgesamt um rund 4000 Aufnahmen, etwa 3200 auf sogenannten Phonogrammen, der Rest auf Grammophonplatten. Eine der Motivationen für diesen Entschluß liegt in dem Umstand, daß in zunehmendem Maß gerade die frühen Sammlungsbestände ein Interesse erheischen, das weit über den engeren wissenschaftlichen Benutzerkreis, auf den die Archivtätigkeit zunächst ausgerichtet ist, hinausgeht. Vielfach stellen die historischen Bestände die ältesten ihrer Art dar, oft dokumentieren sie Kulturen und Sprachen, die in der Zeit seit ihrer Aufnahme starken Veränderungen unterworfen wurden, bisweilen sind sie auch Zeugnisse heute so nicht mehr existenter Kulturen bzw. Ausdrucksformen. Daher gewinnen die Sammlungen über ihren wissenschaftlichen Aspekt hinaus auch Bedeutung für weitere, kulturell und historisch interessierte Kreise, insbesondere in ihren Ursprungsländern.

Mit der Herausgabe dieser historischen Tondokumente auf CD möchte das Phonogrammarchiv einen leichten, dezentralen Zugriff ermöglichen, der nicht nur das Tondokument selbst betrifft. Auf einer CD-ROM werden die Originalprotokolle in Form digitaler Bilder veröffentlicht, während ein Kommentarteil

aus rezenter Sicht zu den historischen Beständen, insbesondere zu ihrem Entstehen, Stellung nimmt, um eine weitere Bearbeitung zu erleichtern, ohne diese jedoch vorwegzunehmen. Orientierungs-Transkriptionen/Transliterationen der aufgenommenen Melodien bzw. Texte sollen den Zugang zu den wegen ihrer historischen Tonqualität oft schwer wahrnehmbaren Aufnahmen erleichtern. Die relativ konventionelle Dreiteilung der Edition in Audio-CDs für die Tonaufnahmen, CD-ROMs für die Originalprotokolle sowie gedruckte Kommentarteile in Form der CD-Booklets wurde bewußt wegen der Garantie des weltweiten Zugangs zu einem optimalen Tonsignal, des ungleich höheren Benützungskomforts und letztlich auch aus finanziellen Gründen allen Überlegungen zur Herstellung von Multimedia CD-ROMs (bzw. DVDs) vorgezogen.

Die Sammlung der Soldatenlieder ist, neben den „Gesängen russischer Kriegsgefangener“, die zu einem späteren Zeitpunkt publiziert werden, das zweite große offizielle Unternehmen, das während des 1. Weltkrieges auf Anregung des k. u. k. Kriegsministeriums durchgeführt wurde. Die Soldatenlieder der verschiedenen Nationen werden gewiß das Interesse der Ethnomusikologen auf sich ziehen. Darüber hinaus kann aber davon ausgegangen werden, daß das zweifellos politische Anliegen des Unternehmens geeignet ist, über den ethnomusikologischen Aspekt hinaus einen Beitrag zur allgemeinen Geschichte dieser Zeit zu leisten.

Der Herausgeber dankt in erster Linie Oskar Elschek, der sich aus Begeisterung an der Sache für dieses Unternehmen zur Verfügung stellte und nicht uner-

hebliche Mühen auf sich nahm, seinen Beitrag bei aller gebotenen Knappheit informativ zu gestalten und in das vorgegebene Gerüst des Kommentarteils einzupassen.

Der Dank gilt ferner dem Cheftechniker Franz Lechleitner und seinen Assistenten Heinz Kämpfer und Nadja Wallaszkovits, auf denen wohl eine der Hauptlasten der Edition liegt, nämlich die Übertragung der Aufnahmen von den Originalen auf moderne Datenträger, insbesondere aber die äußerst zeit- aufwendige Prozedur der Reinigung der Rohaufnahmen von vielen unerwünschten Nebengeräuschen sowie die Herstellung der Masterbänder. In diesem Zusammenhang seien dankbar Werner A. Deutsch und sein Assistent Anton Noll, Forschungsstelle für Schallforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, genannt: ihre Audio Workstation S_Tools war ein konstruktives Element im Rahmen der technischen Arbeiten.

Besonderer Dank gilt den Herren Professoren Walter Dostal, Wolfgang U. Dressler, Franz Fördermayr und Ernst Steinkellner, die sich als Editions-Beirat in den Dienst der Sache gestellt und wesentlich dazu beigetragen haben, Grundstrukturen für die so heterogenen Materialien der historischen Bestände zu erarbeiten, die für die Zwecke der Edition gleichermaßen konsistent und praktikabel sind.

Nicht zuletzt sei der Redakteurin Gerda Lechleitner herzlich gedankt. Nach dem Entwurf der Pilotstudie zu diesem Vorhaben lag auf ihren Schultern die Last der Koordination der naturgemäß zentrifugalen Bearbeiter, der stetigen Überprüfung und Adaptation

des Grundkonzeptes, des Entwurfes eines grundsätzlichen Layouts sowie der laufenden Korrekturen und Abstimmungen der einzelnen Beiträge innerhalb der Serien und über diese hinweg.

Die Grundlage für diese Edition verdankt das Phonogrammarchiv in erster Linie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die durch personelle und apparative Aufstockungen im technischen Bereich die wesentliche infrastrukturelle Voraussetzung geschaffen hat. Darüber hinaus schuldet das Archiv dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, dem Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank sowie dem Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr für die gewährten Projektförderungen verbindlichen Dank.

Wien, im Sommer 2000
Dietrich Schüller

General editor's preface

In presenting a complete edition of its historical material dating from the time before the introduction of tape recording in 1950/51, the *Phonogrammarchiv* breaks new ground among the international community of related institutions. The historical material comprises ca. 4000 recordings, ca. 3200 on so-called *Phonogramme* and ca. 800 on gramophone discs. The decision in favour of a complete edition was to a large extent motivated by increased interest in these recordings from outside the narrow circle of research institutions concerned with sound archiving. In many cases, the historical recordings are the earliest of their kind, documenting cultures and languages which have since been subject to fundamental changes. Some of the recordings preserve cultures or styles of expression that no longer exist in the form preserved here. These collections, therefore, are also attracting the attention of a general public interested in culture and history, especially in the regions of their origin.

The edition of these historical sound documents on CD is meant to make possible easy access, not only to the sound documents as such. The sound documents are therefore accompanied by the original protocols, published on a CD-ROM as digital images, while a commentary section briefly discusses the historical material from a modern perspective in order to facilitate further evaluation. Of course, although these commentaries cannot anticipate or replace a more exhaustive treatment, they can provide useful information about the

circumstances under which the recordings were made. Transliterations/transcriptions of the recorded melodies and texts will help in gaining access to the recordings' contents, which, due to their historical sound quality, are often difficult to hear. The rather conventional tripartite arrangement of the edition, namely sound recordings on audio CDs, original protocols on CD-ROM and printed commentaries in the CD booklet, will guarantee not only worldwide access to an optimal acoustic signal, but also make possible the utilizing of the material as a whole in a most comfortable way. For these reasons (in addition to financial considerations) this form of publication has been preferred to a publication on multimedia CD-ROMs (or DVDs).

All these recordings are documents of cultural expressions which have considerably changed since the time of recording. It can be assumed that the historical ethnography of this region will profit considerably from this publication.

Together with the recordings of Russian prisoners of war ("*Gesänge russischer Kriegsgefangener*") the collections of the soldier songs is the second official project which was carried out during World War I upon recommendation of the former *k. u. k. Kriegsministerium*. The songs of the soldiers of the various nations of the Austro-Hungarian army will certainly attract the interest of ethnomusicologists. It is, however, the general political aspect of the project which, beyond ethnomusicology, will contribute to a more detailed understanding of that time.

The general editor would like to express his thanks to Oskár Elschek, who, carried by his enthusiasm, decided to take part in this enterprise, and who was ready to accept considerable pains in order to produce informative and yet concise contributions and accommodate them to the narrow frame of the commentary section.

The general editor further expresses his thanks to chief technician Franz Lechleitner and his assistants Heinz Kämpfer and Nadja Wallaszkovits, who had to carry the burden of transferring the original recordings to modern data storage media and also took charge of the extremely time-consuming procedure of ambient noise removal, as well as producing the master tapes. In connection with this, Werner A. Deutsch and his assistant Anton Noll of the *Forschungsstelle für Schallforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* also need to be mentioned: their Audio Workstation S_Tools was a constructive element in the course of the technical preparatory work.

Special thanks are due to Professors Walter Dostal, Wolfgang U. Dressler, Franz Födermayr and Ernst Steinkellner, who constituted the edition's advisory board and made considerable contributions to establishing those basic structures that were indispensable for presenting the very heterogeneous material in a consistent, yet practical way.

Last but not least, the general editor wishes to express his gratitude to Gerda Lechleitner, the executive editor of the present edition. After outlining

the pilot study for this project, she also had to carry the burden of supervising and coordinating the work of all contributors, permanently reviewing and adapting the original concept. She devised the basic layout and also took care of all the corrections and adjustments that became necessary in the course of the editorial work, in addition to coordinating the individual contributions within and beyond the series.

It should not go without mention that this edition owes much to the *Österreichische Akademie der Wissenschaften*, which provided essential infrastructural pre-conditions by raising additional funds for staff and technical equipment. In addition, the *Phonogrammarchiv* has to thank the *Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*, the *Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank*, and the *Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr* for supporting the project by special grants.

Vienna, Summer 2000

Dietrich Schüller

Abkürzungen/Abbreviations

Aph	Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse [der Akademie der Wissenschaften]
AVA F	Allgemeines Verwaltungsarchiv Faszikel
dz.	derzeit/currently
I. R.	Infanterieregiment
MPhAK	Mitteilungen der Phonogrammarchiv-Kommission
Smn	Sitzungsbericht der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse [der Akademie der Wissenschaften]

Zu den Soldatenliedern

Die Existenz der Sammlung „Soldatenlieder der k. u. k. Armee“ ist einer Initiative des damaligen Kriegsministeriums zu verdanken. Im November 1915 wandte sich die 6. Abteilung des k. u. k. Kriegsministeriums an die Leitung des Phonogrammarchivs, ob es bereits Bestände solcher Materials gebe. Da dies nicht der Fall war, wurde die Durchführung der Sammlung beschlossen. Der Physiker Leo Hajek (1886-1975), der seit 1912 als Assistent im Archiv um die Weiterentwicklung der Aufnahmetechnik bemüht war und ab 1928 (bis 1938) die Leitung des Archivs übernahm, wurde mit der Durchführung dieses Projektes betraut. Das Kriegsministerium veranlaßte Hajeks notwendige Militärdienstenthebung („vom Landsturmdienste [...] entthobener Feuerwerker-Kadettaspirant“, AVA F 2915) und wählte auch die für Aufnahmen geeigneten Regimenter aus. Dabei wurde vor allem auf die weite Streuung aller in der Monarchie gesprochenen Sprachen Wert gelegt und auch darauf hingewiesen, daß Kriegsgesänge „allenfalls mit teilweise gemildertem Text (wenn nötig) [...] gesungen werden“ (AVA F 2915).

Schon vor Projektbeginn, am 27.9.1915, noch vor der Zuschrift des Kriegsministeriums, entstand im Phonogrammarchiv eine Aufnahme, die thematisch der Serie „Soldatenlieder“ zuzuordnen ist. Es handelt sich bei dieser Aufnahme um die Völkerhymne, eine Version des „Gott erhalte“, komponiert von Friedrich Krätky, vierstimmig in vier Sprachen, nämlich Deutsch, Ungarisch, Tschechisch und Polnisch, von vier Solisten gesungen. Mit den Aufnahmen zum

Projekt „Soldatenlieder“ wurde am 19. Jänner 1916 im Phonogrammarchiv begonnen; an diesem Tag wurden deutsche und rumänische Lieder sowie ein ungarisches aufgezeichnet. Am 29. Jänner wurden in Budapest Mitglieder bosnischer Regimenter aufgenommen, die serbokroatische Soldatenlieder sangen. Die Aufnahmen weiterer ungarischer Soldatenlieder entstanden dann am 1. Februar 1916, ebenfalls in Budapest, und am 9. Februar folgten dann die Aufnahmen tschechischer Lieder in Eger, nordöstlich von Budapest. Von dort reiste Leo Hajek weiter nach Szászváros, im westlichen Siebenbürgen, und nahm am 16. Februar slowakische Soldatenlieder auf. Weiter ging es, sozusagen zurück, in westlicher Richtung nach Szombathely, nahe der burgenländischen Grenze, wo am 25. Februar die Aufnahmen mit Polen, Mitgliedern des Infanterieregiments Nr. 90, entstanden. In Radkersburg, Steiermark, konnte Hajek am 3. März 1916 friaulische, italienische und einige slowenische Lieder aufnehmen. Die nächste Station war Karlovac in Kroatien, wo am 12. März kroatische Soldatenlieder aufgezeichnet wurden. Weitere slowenische Lieder kamen dann in Judenburg, Steiermark, am 20. März dazu. Am 27. März fanden Aufnahmen deutschsprachiger Soldatenlieder in Salzburg statt. Die Reise ging weiter nach Prag, wo am 11. April ebenfalls deutsche Soldatenlieder, einige davon in egerländischer Mundart, aufgenommen wurden. Die letzte Station war Bielitz in Galizien, hier entstanden am 15. April die Aufnahmen ruthenischer Lieder. Von dort ging es zurück nach Wien, wo nochmals, am 23. April und 3. Mai 1916, deutsche Soldatenlieder aufgenommen wurden.

Wie Hajek in seinem „Bericht“ schreibt, wurden die Kommandanten der in Frage kommenden Ersatzbataillone von seiner Aufgabe, Soldatenlieder aufzunehmen, informiert. Sie wurden gebeten, geeignete Sänger auszuwählen sowie Personen zu finden, die das Aufschreiben und Übersetzen der Liedtexte wahrnehmen sollten. An Hand der Protokolle muß man allerdings erkennen, daß die damaligen schriftlichen Aufzeichnungen den heutigen Ansprüchen nicht ganz gerecht werden. Immer wieder stößt man auf ungenau oder unvollständig erstellte Protokolle.

Im Vergleich zu anderen, nichtkommerziellen Aufnahmen aus dieser Zeit klingen diese Aufnahmen, vor allem die Chöre und Instrumentalensembles, überraschend gut. Leo Hajek dürfte mit viel technischem Geschick die Aufnahmen erstellt haben. Zuvor hatte er, wie in seinem Bericht zu lesen ist, mit Vorsängern, die sich als die besten Informanten erwiesen, die Lieder ausgewählt, die Aufnahmesituation besprochen und alle Vorbereitungen für die Aufnahmen getroffen.

Neben Überlegungen zur Geschichte und musikalischen Struktur von Soldatenliedern, wie sie Oskar Elsckek in seinem Beitrag kurz umreißt, wären auch andere Betrachtungsweisen, wie rein historische oder sprachliche Aspekte, möglich. Schon Hajek erwähnt, daß eine gewisse, alle Sprachen beeinflussende Militärsprache auffallend sei. Weiters ist die Gründung der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums im April 1917 zu erwähnen, die sich, ähnlich wie das Phonogrammarchiv, das Sammeln von Soldatenliedern aller Sprachen der Monarchie in Form schriftlicher Aufzeichnungen zur

Aufgabe machte. Ziel war es, die Soldatenlieder „wissenschaftlich und praktisch in einer großen Gesamtausgabe wie in Liederbüchern für den praktischen Gebrauch [...] zu verarbeiten“ (Paumgartner 1918: 29). Diese Aktivitäten fanden im Phonogrammarchiv insofern ihren Niederschlag, als bei einigen Protokollen (Ph 2580, italienisch, Ph 2583, friaulisch, Ph 2588 und 2591, beide ruthenisch) auch Abschriften der Texte von Objg. [Oberjäger Konrad] Mautner vorliegen, der an den Aktivitäten der Musikhistorischen Zentrale beteiligt war, worauf auch sein Beitrag „Über Prinz Eugen-Lieder“ (Mautner 1918) schließen läßt. Über mögliche Kooperationen zwischen Phonogrammarchiv oder Musikhistorischer Zentrale müßten noch Untersuchungen angestellt werden. Allerdings steht fest, daß anlässlich des „Historischen Konzerts“ am 12. Jänner 1918 im großen Saal des Wiener Konzerthauses nicht ein einziges Lied oder Instrumentalstück aus der Sammlung des Phonogrammarchivs aufgeführt wurde.

Als Editor, der der verschiedenen Sprachen der Monarchie nicht mächtig ist, bedanke ich mich bei allen, die mir bei der Transliteration der Liedtexte bzw. bei den Korrekturen derselben geholfen haben: Oskár Elschek (slowakisch, tschechisch, ungarisch), Joana Janas-Fürnwein (polnisch), Laura Jiga (rumänisch), Michael Moser (ruthenisch), Mozes F. Heinschink, Friedrich Neubarth und Ljerka Ostojic (kroatisch), Wilfried Schabus (egerländisch), Katarina Sturm-Schnabel (slowenisch), Alma Vallazza (italienisch). Für wichtige Korrekturen und Hinweise bedanke ich mich bei Christian Liebl sehr herzlich.

Gerda Lechleitner

Technik zur Zeit der Aufnahmen der Soldatenlieder (1916)

Dr. Leo Hajek, der wissenschaftliche Urheber der Soldatenlieder, bekleidete von 1912 an die Stelle des Assistenten am Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und übernahm nach dem Ableben Sigmund Exners im Jahre 1926 die Leitung dieser Institution. Ein glücklicher Zufall führte Regie, als Dr. Hajek 1912 Kenntnis von der vakanten Stelle bekam und als Physiker umgehend angestellt wurde. Er folgte dem im Jahre 1910 verstorbenen Fritz Hauser, der seit der Gründung für die technischen Arbeiten verantwortlich war, nach; somit besaß das Phonogrammarchiv wieder einen Assistenten mit der notwendigen technischen Ausbildung, dem vor allem die Verbesserung der Aufnahmetechnik ein inneres Anliegen war (Hajek 1928).

Als Dr. Hajek im Jänner 1916 mit den Aufnahmen zur Sammlung von Soldatenliedern begann, stand ihm mit dem Archiv-Phonographen Type IV (Pöch 1912) ein ausgereiftes Aufnahmegerät zur Verfügung, das sich bereits auf vielen Expeditionen (Felix Exner, Rudolf Pöch, Rudolf Trebitsch u.a.) bewährt hatte und bei befreundeten wissenschaftlichen Institutionen in Verwendung stand. Dieses Gerät, die letzte Konstruktion des ehemaligen Archivtechnikers Hauser, zeichnete den Schall genauso wie seine Vorgängermodelle in Tiefen- oder Edisonschrift auf Wachsplatten auf. Das Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften hatte sich bald nach seiner Gründung im Jahre 1899 aus fundierten wissenschaftlichen Erwägungen für diese

Aufzeichnungsmethode entschieden und diese im Laufe der Jahre entscheidend verbessert. 1901 mußte den ersten Expeditionen ein Aufnahmegerät zugemutet werden, das allein 45 kg wog, von den notwendigen Accessoires ganz zu schweigen. 1905 brachte der verbesserte Archivphonograph Type III schon nur mehr 17 kg auf die Waage, und die Type IV war noch leichter und handlicher und vor allem einfacher zu bedienen.¹

Dr. Hajek, der alle Soldatenlieder mit diesem Gerät aufnahm, beklagte lediglich die durch die fixe Plattengröße von 15 cm Durchmesser zu knapp bemessene Aufnahmezeit, die bei 70 Upm, wie für Musikaufnahmen vorgeschrieben, unter zwei Minuten lag und die ununterbrochene Aufnahme mehrstrophiger Lieder unmöglich machte. Keine Schwierigkeiten erwuchsen ihm hingegen bei der Aufnahme größerer Ensembles. Der ausgebildete Physiker wußte die Gruppierung von Chor und Regimentsmusik vor dem Trichter so geschickt zu wählen, daß selbst Lieder mit Blechmusikbegleitung in der Wiedergabe zu verstehen sind (Hajek 1916: 85). Obwohl die Aufnahmen schon 1916 entstanden, waren sie infolge des Materialmangels in der Nachkriegszeit erst in den zwanziger Jahren als Archiv-Platten allgemein zugänglich. Heute liegen diese Platten in Form von Kunstharzabgüssen vor.

Rein technisch gesehen bewegen sich alle Aufnahmen auf hohem Niveau. Die Lautstärke ist angenehm ausgewogen, die Aufnahmen sind nicht übersteuert und aus historischer Sicht sehr transpa-

rent. Störende Nebengeräusche, wie das Rumpeln der Zahnräder des Aufnahmeapparates, gibt es kaum.

Zum Zeitpunkt der Aufnahme konnten solche Aufnahmen, sogenannte Phonogramme, ausschließlich nur über den Archiv-Phonographen abgespielt werden. Die Aufnahmezeit mußte zu diesem Zweck durch eine Wiedergabedose ersetzt werden; daran konnte dann ein Hörschlauch mit Ohrenhörern angeschlossen werden, mit Hilfe derer der Schall vernehmbar war.

Heute werden die Phonogramme auf einem modernen Archiv-Plattenspieler mit kontinuierlicher Drehzahlregelung stereo abgetastet. Eine exakte Zentrierung der Platte und optimales Antiskating sind dabei unumgänglich. Die passende Nadel nach dem lautesten unverzerrten Signal bei geringstem Hintergrundrauschen ausgesucht. Mit dem Stereoabtaster, der beide Kanäle absolut gleich wandelt, wird die Modulation von den beiden Rillenflanken abgenommen und frequenzlinear verstärkt. Durch Differenzbildung wird daraus dann das Monosignal gewonnen. Von einer Entzerrung des zwar dem Signal inhärenten aber letztlich unbekanntem Aufnahmezug sowie von Maßnahmen zur klanglichen Verbesserung wird abgesehen, weil damit gravierende irreversible Signalveränderungen verbunden wären; solche sind mit den wissenschaftlichen Richtlinien des Phonogrammarchivs unvereinbar.

Für die Veröffentlichung mußten dennoch gewisse Signaleingriffe vorgenommen werden, die jedoch keine wie immer geartete Verfälschung des Originals beinhalten. So mußten Knackser, zum Teil unhörbare, entfernt werden, um für die Edition auf CD einen akzeptablen Signalpegel garantieren zu können. Weiters wird das Signal sehr vorsichtig bandpaßgefiltert; die Aufnahme gewinnt dadurch an Akzeptanz, ohne grundlegend verändert zu sein.

Franz Lechleitner

Oskár Elschek

Die Sammlung „Soldatenlieder der k. u. k. Armee“

Einleitung

Soldatenlieder kennzeichnen die Geschichte der Lied- und Musiktradition im allgemeinen und haben eine ausgeprägt singulare, eindimensionale Funktion. Denn der Krieg und die mit ihm verbundenen Kultur- und Musikformen sind eng mit der Geschichte der Menschheitswerdung und mit der Ausprägung ihres sozialökonomischen Machtgefüges verbunden. Es ist kaum der Sentenz „inter arma silent musae“ zuzustimmen, denn wie der Krieg seine Götter, Idole und seine Lenkungscentren hat, so spiegelt seine Organisation auch Kulturformen wider. Die Musik wird auf Grund ihrer disziplinierenden, sozialisierenden und psychischen Auswirkung als ein besonders wichtiges Manipulationsmittel verwendet. Ihr Inhalt wurde von den Ideen der „Staatsräson“ - der regionalen, herrschaftlichen, ethnischen - und später von „vaterländischen“ und nationalen Intentionen geprägt. Die Musik war ein psychisches Mobilisationsmittel, das elementare geistige Rüstzeug, das von den Kriegsvorbereitungen über die gesamte Phase der Dauer der Kriege eingesetzt wurde. Vladimir Karbusicky (1971) spricht in diesem Sinne von einer „Instrumentalisierung“ des Menschen im Soldatenlied.

Es war der Textinhalt, der die erforderlichen Leitideen in Worte faßte, schlagwortartige Slogans und refrainartige Aussagen in die psychische

Vorstellungswelt der Soldaten einhämmerte. Dazu kam die Musik, die diese Inhalte gefühlsmäßig verstärkte, sie durch transparente rhythmische, metrische und melodische Formeln und chorische Vortragsformen unterstrich. Hannjost Lixfeld (1975: 833) meint: „Gleichzeitig ist das Soldatenlied geeignet, die innere Einstellung zum Krieg, zum soldatischen Beruf zu beeinflussen. Es wird zum Politiker und unterliegt politisch inspirierten Manipulationen, die nicht zuletzt sein Repertoire ins scheinbar Unübersichtliche anschwellen lassen.“

Der instrumentale Aspekt in der Militärmusik

Auch wenn in dieser Dokumentation hauptsächlich Soldatenlieder, deren Sammlung vom k. u. k. Kriegsministerium angeregt wurde, vertreten sind, so ist doch zu erwähnen, daß in diesem Genre Musikinstrumente eine bedeutende Rolle spielen. Gesungene Lieder sind durch Trommelklang, schmetternde Trompeten, durch Märsche mit instrumentalen Vor- und Zwischenspielen charakterisiert, die den Gesang und seine Auswirkung verstärken sollten. Selbstverständlich ist dem Klang im allgemeinen disziplinierende Funktion zuzusprechen, denn Geschrei, gemeinsam intonierte und gehobene Hurra-Rufe, skandierte Formeln sind auch Teil dieser Äußerungen. Selbständig eingesetzte Trommeln, ebenso Trommel und Flöten, haben gleichermaßen diese Aufgabe zu erfüllen.

In den vorliegenden Aufnahmen ist die kennzeichnende Militärblasmusik in zwei Fällen vertreten: in der Aufnahme Ph 2578 (ohne Gesang) und Ph 2534

(als Gesangsbegleitung zum slowakischen Liebeslied *Ned'aleko lesa u vody*). Dieses Lied gelangte nur durch den Marschvortrag in diese Dokumentation und hat überhaupt keinen Bezug zur Soldatenliedthematik.

Die Solovioline ist als Unisonobegleitung der ungarischen Lieder (z.B. Ph 2567) als Kolorit und Reminiszenz an die Zigeunermusik, und nicht als eine spezifische Begleitungsform zu verstehen. Zu dieser Art gehören auch einige Beispiele von deutschen Liedern mit Gitarrenbegleitung (z.B. Ph 2553), die der üblichen modischen Begleitpraxis von Gesellschaftsliedern entsprachen.

Das Instrumentale, als militant geprägte Musikgattung, hat eine lange Vorgeschichte in den riesigen skandinavischen Luren aus der Bronzezeit, ebenso wie in der Funktion der Militärluren der Römer und in der Tradition der mittelalterlichen Heereshörner, die den Protagonisten der Kriegsheere in herrlichen, wertvollen, aus Elfenbein geschnitzten Instrumenten zur Verfügung standen und heute zu den attraktivsten Schaustücken der Museen gehören. Die Militär- und Kriegsinstrumentalmusik fand ihre Fortsetzung in der Fest- und Turmermusik, jener der türkischen Janitscharen und letztlich in der europäischen Militärblasmusik (siehe z.B. Suppan 1976, Suppan-Brixel 1976). Eine besondere Beachtung fand die k. u. k. Militärmusiktradition in den Arbeiten ungarischer Musikforscher (Barcy-Karch 1985, Marosi 1994).

Die „Kriegsgattung“ war zweifelsohne ein wichtiges Element jeder Musikkultur. Die fast unübersehbare

Literatur von programmatischen „Battaglien“, die im 16.-18. Jahrhundert neben der Tanzmusik die Instrumentalmusik beherrschten, gibt davon Zeugnis. Soldatenlied- und „Kriegs“-Instrumentalmusik sind als Gattungen kaum voneinander zu trennen, denn für beide Gattungen bildet das Marsch- und Soldatenliedmelos die Grundlage.

Charakteristik und Inhalt der Soldatenlieder

Zwischen einem Militärlied, einem komponierten Soldatenlied oder einem Soldaten-Volkslied ist kaum zu unterscheiden, da Funktion, Grundintention, Ausdruck und Struktur ähnlich sind. Der Inhalt der Soldatenlieder ist regional, national und nach dem Charakter sehr differenziert. Diese Vielschichtigkeit bezieht sich auch auf ihre Gattungsstruktur. Der Krieg und die konkreten Kriegereignisse prägten den Lebensstil und die Lebensauffassung der Berufssoldaten. Aber auch jene Hunderttausend und Millionen unfreiwillig „Eingezogenen“ und nicht Überlebenden hatten ihre eigene geistige Vorstellungswelt, ihre subjektiven Erlebnisse, Erfahrungen und Schicksale, die durch sie in die Lieder einfließen. Sie hatten diese neugestaltet, ergänzt, umfunktionierte und „erfunden“ oder hatten sich Fremdes im Lied, sowohl in Texten als auch Melodien, zu eigen gemacht. Liebe, Sehnsucht, Angst, Überlebensstrategien, Vor- und Nachkriegsvorstellungen sind nur einige der Inhalte von Soldatenliedern, die immer eine besondere Selektion und Version des aktuellen Liedschatzes bilden. Dies ist verständlich, denn jener Lebensabschnitt, den die

Männer beim Militär verbrachten, dauerte häufig jahrzehntelang, oder so lange, wie es die Kriegereignisse erforderlich machten. Ernst Gemeintes steht neben Parodie und Verspottung, Selbstironie, ironischer Umdichtung und Protest. Neben Liedern der Siegeszuversicht treten immer mehr Themen der Kriegsmüdigkeit, Unsicherheit und Angst in den Vordergrund, besonders um 1916, als die Niederlagen und die zermürbenden und ausweglosen Schützengraben- und Positionskriege der Verbündeten einsetzten.

Projekte zur Soldatenlied-Dokumentation

Es fanden zur gleichen Zeit drei unterschiedliche, aus wissenschaftlicher Sicht relevante Aktionen statt, die auf die Erfassung der Soldatenlieder und ihrer Gesangsformen ausgerichtet waren und in den Heeresbereichen der Verbündeten - in Deutschland, Ungarn und Österreich - durchgeführt wurden. Sie hätten ohne die Kriegereignisse nie stattgefunden.

Das Sammeln von Soldatenliedern und deren Untersuchung bei den deutschen Truppenverbänden im Felde war auch mit einer soziologischen Befragung verknüpft, deren Ergebnisse der führende Kopf der deutschen Volksliedforschung, John Meier, 1916 zusammenfaßte (Meier 1916).

Interessanterweise begann sich einer der versiertesten Volksmusikforscher des ost-mitteleuropäischen Raumes, Bela Bartók, für die Kriegsliedgattung Ende 1915 zu interessieren, obwohl er in seiner langjährigen Sammleraktivität den Soldatenliedern - wegen

ihrer Heterogenität und häufigen stilistischen Widersprüchlichkeit im Vergleich zum Bauernlied - immer mit einer gewissen Reserviertheit gegenüberstand. Es waren die Aktualität und ausgeprägte Funktionalität der Soldatenlieder, die Bartók veranlaßten, sich mit einem entsprechenden Vorschlag an das Ungarische Kriegsministerium zu wenden, das ihm letztlich ermöglichte, bei einigen Ersatzbataillonen in der Slowakei (in Banská Bystrica und Bratislava), in Siebenbürgen und in Rumänien (Maros-Torda und Oradea) Sammlungen durchzuführen, letztendlich auch mit dem Vorsatz, diese Aufzeichnungen in seine großangelegten Volksliedsammlungen aufzunehmen, was auch geschah. Eine möglicherweise angestrebte, nur dem Soldatenlied gewidmete Veröffentlichung blieb unverwirklicht, denn Bartóks in Österreich zur Publikation vorbereitete Sammlung von 100 Soldatenliedern ist verschollen (Dille 1970: 59). Andererseits führte diese Aktivität zur Vorbereitung eines öffentlichen Historischen Konzertes am 12. Jänner 1918 in Wien - mit einem dominierenden Soldatenliedrepertoire - und zur umfangreichen Korrespondenz, die Bartók mit Bernhard Paumgartner bis 1918 führte. Da durch erfolgte zumindest ein Interessens- und Erfahrungsaustausch bei diesen beiden Vorhaben (Dille 1970).

Der Unterschied zwischen den verschiedenen Aktionen bezüglich einer Soldatenlied-Dokumentation bestand darin, daß in Deutschland bloß eine Befragung durchgeführt wurde und der entsprechende Materialertrag (Liedtexte und Melodien) nicht das Hauptziel darstellte. In Ungarn ruhte alles auf der Initiative eines Einzelnen. Bartók führte Befragungen

durch und zeichnete mehr als 200 Soldatenlieder bei Truppenteilen in den angeführten Garnisonen und auch an anderen Orten auf, ohne aber Tonaufnahmen anzufertigen. Bartók erwähnte immer wieder die Schwierigkeiten und Hindernisse, die ihm die Truppenkommandeure bei seiner Arbeit in den Weg stellten.

Die phonographische Aktion in Österreich war die zielgerichtetste, strebte sie doch danach, verlässliche Tondokumente anzufertigen und den gesamten österreichisch-ungarischen Raum mit allen seinen Völkern abzudecken. Zusätzlich wurde diese Aktion mit einem entsprechenden wertvollen Bericht abgeschlossen, der sowohl die Arbeitsweise, das gewonnene Material als auch die Bedingungen, unter denen die Dokumentation verlief, beschrieb (Hajek 1916). Das Archivmaterial enthält auch alle nötigen Daten und Noten-Textaufzeichnungen, die seine Auswertung auch nach acht Jahrzehnten möglich machen.

Zur Dokumentation ist anzumerken, daß sie unter der Schirmherrschaft des k. u. k. Kriegsministeriums und daher mit entsprechenden Erwartungen durchgeführt wurde. Es wurde eine genaue Vorzensur bei der Auswahl der aufgenommenen Lieder durch die Kommandanten oder Unteroffiziere der Truppeneinheiten getroffen. Ebenso fand eine Vorauswahl der Interpreten und ihres Repertoires statt, die den offiziellen Intentionen der Gesamaktion entsprechen mußte. Diese Art der Selektion bestimmt den Aufnahmebestand, der verständlicherweise Lieder mit leichter kontrollierbaren Texten, die kriegskonform oder bestenfalls unbedenklich, harmlos sein

durften (zum Beispiel Volkslieder oder Liebeslieder), umfaßt. Die Hauptintention bestand in der Aufnahme der vaterlandstreuen und kriegs- bzw. siegesverherrlichenden Lieder (Ph 2512), die durch Ironisierung oder durch ein Feindbild eine abschätzige Wertung enthalten durften oder sollten (Ph 2514). Die Melodien sind heterogen und reichen von der Hymne (Ph 2512), bekannten komponierten Kunstliedern, Popularliedern oder dem städtischen Liedrepertoire bis zu den seltener aufscheinenden ursprünglichen Soldatenliedern autochthoner Prägung.

Vor diesem Hintergrund ist auch die konkrete Soldatenlied-Dokumentation zu verstehen, die in den Jahren 1915-1916 durchgeführt und z.T. aus wissenschaftlicher und zweifelsohne auch aus militärtaktischer und psychologischer Sicht angeregt wurde. Interessant ist auch zu vermerken, daß Österreich mit dieser Aktion nicht den ersten Versuch in dieser Gattungssparte unternahm. Schon 1904 wurde das Projekt „Das Volkslied in Österreich“, bei dem auch die Gattung „Soldatenlied“ miteinbezogen wurde, begonnen. Bernhard Paumgartner, einer der Initiatoren der Soldatenlied-Dokumentation in der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums, richtete 1917 folgende Worte über die ihm zur Verfügung stehenden Fachkräfte an Bela Bartók: "Des weiteren zählen wir auch auswärtige fachlich geschulte Mitarbeiter, zumeist Reserveoffiziere im Felde, so zum Beispiel Leutnant Commenda [Hans], im Zivil Schriftführer des Volksliedausschusses für Oberösterreich, der kürzlich eine wertvolle Sammlung von 400 Stück oberösterreichischer Soldatenlieder mitbrachte." (Dille 1970: 54).

Die Sammlung „Soldatenlieder“ im Phonogrammarchiv

Die 84 (Einzel-)Aufnahmen beinhalten Tondokumente aus 11 ethnischen Kulturbereichen, ohne eine detailliertere Unterscheidung zwischen den österreichischen und den in anderen deutschsprachigen Regionen angefertigten Aufnahmen (z. B. Egerland, Karlsbad, Erzgebirge etc.) vorzunehmen. Bei der Anordnung der Aufnahmen im Rahmen dieser Edition wurden die Aufnahmen nach ihrer Zugehörigkeit zum jeweiligen ethnischen Kulturbereich, wie er in den Originalprotokollen verzeichnet ist, geordnet und nicht nach ihrer Phonogrammnummer. Da es sich bei den deutschsprachigen Aufnahmen um das umfangreichste Material handelt, steht dieses am Beginn. Alle weiteren Ethnien wurden alphabetisch gereiht. Innerhalb jeder Gruppe sind die Aufnahmen nach dem Aufnahme datum geordnet. Die phonographische Dokumentation ist folgendermaßen ethnisch differenziert: Es handelt sich um 21 deutschsprachige, 2 friaulische, 3 italienische, 6 kroatische, 7 polnische, 5 rumänische, 6 ruthenisch-ukrainische, 7 serbokroatische, 6 slowakische, 9 slowenische, 4 tschechische und 8 ungarische Einzelaufnahmen (diese Zahl deckt sich nicht mit der Anzahl der Tracks auf den beiden CDs, da manche Lieder auf zwei Phonogrammpplatten festgehalten und in unserer Edition zusammengefügt wurden und daher unter einer Tracknummer stehen). Der Inhalt der Aufnahmen ist sehr heterogen, was sich sowohl im Text als auch in den ausgewählten Melodien zeigt.

Deutschsprachige Soldatenlieder

Am Beginn der Dokumentation, quasi als ideologische Einleitung, steht die traditionelle Haydn'sche Nationalhymne (Ph 2512). Das Besondere dieser Aufnahme liegt in ihrer Ausführung. Es wird parallel in deutscher, tschechischer, ungarischer und polnischer Sprache gesungen, so wie die *Kaiserhymne* von dem Tschechen Friedrich Krátky unter dem Titel *Völkerhymne* organisiert und in einem *Völkerchor* 1915 in Wien aufgeführt wurde. Die Kernaussage in der 1. Strophe geht der angestrebten Idee nach:

*Laßt uns seiner Väter Krone schirmen wider jeden Feind:
Innig bleibt mit Habsburgs Throne Oesterreichs
Geschick vereint.*

Noch aufschlußreicher für die gesamte Aktion ist das für die öffentliche Völkerchorauführung verfaßte umfangreiche melodramatische Geleitwort von L.W. Rochowanski, das voll pathetischer, „vaterländischer“ Sentenzen ist. Eine eigene Strophe beschreibt auch die Zielsetzung des Soldatengesanges (in den Beilagen zum Protokoll der Platte Ph 2512):

*Nur das Lied vereinigt alle,
spricht verständlich, echt und wahr,
führt sie in die Völkerhalle,
kettet sie zur Brüderschar.*

Diese am Anfang der Dokumentation stehenden Worte und Aktionen kennzeichnen die Zielsetzung des gesamten Projektes, die allerdings weit über die ursprünglichen pragmatischen und propagandisti-

schen Vorsätze hinausreichte und zu einer wertvollen, wenn auch begrenzten Aussage über den Inhalt und Charakter des Soldatengesangs und seines Repertoires wurde.

In diesem Sinne ist auch der antiitalienische Liedtext *Auf nach Italien* (Ph 2514 und 2523) zu verstehen, der bezeichnenderweise auf die *Santa Lucia* - Melodie gesungen wurde. Ihr folgt die wohlbekannte Weise *Studio auf seiner Reis*, die - als 84er Marsch und des weiteren auch als 59er Marsch bezeichnet - die Anwendung und Textparodierung von älteren populären Wander- und Jagdliedern im Soldatenlied auch durch das Posthorn-Reisesignal verstärkt (Ph 2516, 2517). Das Soldatenlied enthält auch parodistische Elemente, die sich auf die Exerzier- und Lebensweise der Soldaten beziehen. Zur Gruppe der pathetischen, propagandistischen Lieder gehört auch der vom Sänger Dr. Josef Bergauer verfaßte und auf eine alte fanfarenartige Soldatenweise gesungene Text *Brüder, zählt auf uns're Feind* (Ph 2518). Als ein besonderes Mittel wird sehr häufig der Kehrreim angewandt, der Einfachheit, Transparenz, Beliebtheit anstrebte, zugleich populäres Image und leichteres Einlernen der Lieder mit den gewünschten Umrichtungen ermöglichte. Der Kehrreim erscheint in den Soldatenliedern mit den Worten „Hurra“, „Gloria“, „Viktoria“, „Österreich-Ungarn hoch“, „Deutschland hoch“ etc., z. B. in den Aufnahmen Ph 2519 (mehr gesprochen als gesungen), Ph 2521, Ph 2546 u.s.w. Kehrreime trugen durch ihre Schlagworte maßgeblich zur Ideologisierung des vereinheitlichenden Wort-Marschrhythmus und zur Sangbarkeit des Vortrags bei.

Diese Elemente sind allerdings in den Aufnahmen abgeschwächt, da es sich quasi um „Studioaufnahmen“ handelt. Es fehlt nämlich die Bewegungsfunktion als Grundlage der Lieder, was sich auf das Tempo und den Vortrag auswirkte. Auch ist anzumerken, daß unter den Sängern neben Handwerkern professionelle Sänger und Musiker und generell Leute der gebildeteren Schicht überwiegen, die wahrscheinlich leichter lenkbar und in der erwünschten Konformität beeinflußbar waren als einfache Soldaten aus dem „Volke“ mit ihren traditionellen Liedern. Dieses Selektionskriterium ist auch in einer gewissen Professionalität der eingübten Regiments-„Quartette“ zu beobachten.

Ich habe diesen ersten Teil, zuzusagen den Prolog der Soldatenlied-Dokumentation, deshalb eingehender behandelt, da er in einprägsamer Weise die Hauptziele der Dokumentation und ihre Auswahl belegt und zugleich offenbart, wie im österreichischen Heer mit dem Soldatenlied umgegangen wurde, wie es für die Ziele der laufenden Kriegsführung genutzt wurde.

Nichtdeutschsprachige Soldatenlieder

Das **friaulische** Material weist zwei unterschiedliche Lieder auf, ein gefühlsbetontes, mehr geistlich verstandenes Lied, das das Schicksal befragt (Ph 2583), und ein anderes, das einen poetischen Aufruf, eine festliche und flammende Bekundung zum Kaiser, dokumentiert (Ph 2584).

Die **italienischen** Aufnahmen enthalten klageliedartige Formen (Ph 2539), Zwei- und Dreistimmigkeit und volksliedhaft einfache Ausdrucksformen (Ph 2580).

Die Gruppe der **kroatischen** und **serbokroatischen** Lieder ist innerlich differenziert. *Sfrazza na Soci* („Die Wacht am Soci“, Ph 2535) ist ein von Save Kurjakov und Rudolf Taclik komponiertes Marschlied, von dem sich auch die einzelnen Stimmen in der Dokumentation erhalten haben, ebenso *Domobranska* (das „Heimatschutzlied“, Ph 2536), komponiert von Stj. Sirola und Ivo Muhovic. Beide haben einen hymnischen pathetischen Charakter, im Sinne eines Aufrufs, in den Kampf mit Gesang, Trompeten und Trommeln zu ziehen, bereit ihr Leben für den Kaiser und König zu opfern. Ph 2537 ist ein solistisches Klagelied des Verwundeten, im Sterben liegenden jungen Soldaten, ein Stile der dinarischen historischen Epenlieder. Diesen spezifisch bosnischen und kroatischen, südslawischen Heldenliedstil besitzen auch die Aufnahmen Ph 2559-2563, die mit *Ostinati* und einfachen Refrainformeln archaischer Prägung versehen sind (Ph 2563-2564). Es sind musikalisch sehr eindrucksvolle und innig vorgetragene balkanische Soldatenliedtypen. Einen ganz anderen einfachen, ungekünstelten, traditionellen kroatischen dreistimmigen Tanz- und Marschliedstil repräsentieren die Aufnahmen Ph 2585 und Ph 2586, als lustige Tanz-, groteske Neck- und Liebeslieder. Ph 2587 ist ein des Sieges zuversichtliches, ideologisch konformes Kampflied, im Volksliedstil, mit rasanten traditionellen Blockharmonien im 3/4 Takt, mit phrygischer, quasi offener Kadenz vorgetragen. Das Universelle ist im serbokroatischen Lied (Ph 2524) enthalten, das als

Marsch-Soldatenlied im sequenzartigen, mitteleuropäischen Stil solistisch vorgetragen wurde.

Ganz anderen Charakter zeigen die **polnischen** Lieder. Bei diesen handelt es sich durchwegs um eine nationale, nationalistisch gefärbte Kunstpoesie. Sie ist militant, kampfbetont, dezidiert antirussisch, auf Polen aber auch auf Österreich bezogen und vaterländisch gefärbt - mit Gott und dem Kaiser (Ph 2574). Onomatopoetische Kehrreime und Wiederholungen bestimmen den Schwung und den Marschcharakter der Weisen, in denen sich auch Groteske und Selbstronie (Ph 2572, 2573) finden. Der Vortrag wurde von den Regiments-Vokalquartetten bestritten und geht auf das Soldatenleben ein (Ph 2576).

Die **rumänischen** Lieder (Ph 2520-2522) werden von einem vierstimmigen Chor aus Siebenbürgen vorge- tragen, der Musikstil und das Arrangement tragen deutschen Kunstliedcharakter (es sind die Komponisten Hechtenmacher-Popovici angegeben), obwohl der Vortrag und der Inhalt der Lieder eng mit den spezifisch balladenhaften, melismatischen, freier rhapsodisch vorgetragenen Typen der rumänischen Singtradition zusammenhängen, da ja die Interpreten rumänische Soldaten waren (wie dies auch im Charakter der Tanzansätze im Beispiel Ph 2521 hör- bar ist).

Die **ruthenisch-ukrainischen** Lieder verwenden eine aus kurzen Motiven bestehende, einfache Weise, die mit antirussischen Kehrreimen versehen wird (Ph 2588). Sie entsprechen in ihrer gerüstartigen Quartstruktur dem ostslawischen Volkslieddialekt.

Der Typus der solistisch vorgetragenen, lyrischen, langgezogenen und großräumigen „prot'aznaja“- Liedweise kennzeichnet die Aufnahmen Ph 2589-2590. Ein typisches ukrainisches Soldaten- Marschlied (Ph 2591) mit heterophonem mehrstim- migen Vortrag repräsentiert stilistisch den russischen Reiterliedstil, so auch das Lied Ph 2592. Die Aufnah- me Ph 2593 demonstriert einen Stil, der zwischen der karpaten-ukrainischen und slowakischen Liedtradition liegt. Die Texte der Lieder sind lyrischer Natur und stehen gedanklich den erzählenden Liedgattungen nahe. Ukrainische und ruthenische Soldatenlieder zeigen somit einen breiten stilisti- schen Radius, insgesamt aber stehen sie der bäuer- lichen Volksliedtradition nahe.

Die **6 slowakischen** Aufnahmen sind durchwegs Volkslieder, die den neueren Schichten angehören, wie sie sich vom 17. Jahrhundert an im Zusammen- hang mit den Liebes-, Werbe- und Soldatenliedern entwickelten. Das europäische geistliche Lied und das Kunstlied beeinflussten die neue harmonische Disposition und Sequenzkonstruktion der slowaki- schen Liedweisen. Diese wurden in den ungarischen Sprachraum weitervermittelt. In ihrem Inhalt und Charakter entsprachen die von den slowakischen Soldaten gesungenen Liedtexte dem alten histori- schen slawischen Balladenstil, der vor allem in den traditionellen slowakischen Klage- und Abschieds- liedern in Erscheinung tritt. Melodische Großräu- migkeit und Oktavenfinali (Ph 2530 und 2531) sind Ausnahmen und sind auf die Singpraxis der Soldatenvorsänger zurückzuführen. Die Texte sind inhaltlich auf die Soldatenmotive bezogen und wer-

den in der Regel bis heute als Soldaten-Marschlieder auch mit den betreffenden Kehrreimen gesungen (Ph 2531). In den Aufnahmen ist allerdings nur ein neuer Lied-Typus vertreten, der im Gegensatz zur differenzierten und umfangreichen Stilpalette der slowakischen Soldatenlieder steht, wie sie Soha Burlasová in ihrer typologischen Übersicht synthetisch darstellte (Burlasová 1991). Neben den solistisch vorgetragenen Liedern ist als Kuriosum der aufgenommene Slowakische Militärmarsch mit Blasmusik und Chorgesang zu erachten, der als eine Polka mit onomatopoetischen Kehrreimsilben gesungen wurde (Ph 2534). Insgesamt sind die slowakischen Liedaufnahmen vom Inhalt keine richtigen Militär- oder Kriegslieder. Subjektive Liebesthemen, Trauer und Freude stufen sie aus der Sicht der Aufnahmeerwartungen der Organisatoren eher als „harmlos“ ein, da sie die erforderlichen provozierenden und konformen „vaterländischen“ Wehrmotive nicht enthalten.

Die 8 **slowenischen** Soldatenlieder sind im vierstimmigen Satz gesungen. Der chorische, massive Klangeffekt wird noch dadurch verstärkt, daß sich am Vortrag nicht nur ein Männerquartett, sondern auch Doppelquartette (Ph 2538) oder Männerchöre (Ph 2541-2544) beteiligten. Dadurch kommt das Pathos und die Klangfülle des soldatischen Männergesangs voll zum Tragen. Die Mehrstimmigkeit ist bei den slowenischen Liedern nicht nur Angelegenheit des eingeübten Quartettsatzes, sondern Teil der alpenländischen Singpraxis, die sich mit den österreichischen Vortragsformen überschneidet. Die slowenischen Lieder zeichnen sich - im

Gegensatz zu jenen in der Steiermark und in Kärnten - durch eine breitere und rhythmisch freiere Vortragsart aus. Das Gemeinsame ist das überwiegende Dreiermetrum, das kaum für den Marsch geeignet ist. Nur bei zwei Liedern liegt eine Zweiermetrik (Ph 2541 und 2542) vor. Die Melodik ist den neueren Liedern entsprechend großräumig, tonal harmonisch, periodisch gegliedert und durch sequenzartige Wiederholungen geprägt (Ph 2538 und 2541) und entspricht damit einer Kombination aus alpenländischem und westeuropäischem Melos. Lieder können durch den Text eine Reverenz gegenüber dem Kaiser und König (Ph 2538) darstellen oder können als Unterhaltungslieder (Ph 2540) und als Soldaten-Gemeinschaftslieder (Ph 2541) konzipiert sein. Sie enthalten auch onomatopoetische Elemente, die den Trommelklang ansprechen und ihn mit der Stimme der großen Glocke vergleichen. Bei den Aufnahmen Ph 2581 und 2582 handelt es sich um einfache Volks-Liebeslieder. Die slowenischen Lieder gehören zu den eindrucksvollsten Aufnahmen dieser Serie.

Die 4 **tschechischen** Aufnahmen (Ph 2525-2528) repräsentieren diesen mittel- und westeuropäischen Liedtypus, der auch ihren Volksmusikstil im allgemeinen prägt. Dies äußert sich in der Dreiklangs- und Sequenzmelodik, aber auch in den Polkarhythmen (Ph 2525). Die vierstimmigen Chorsätze sind arrangierte tschechische Volks-Soldatenlieder, deren Frische, Einfachheit, textliche Verbundenheit mit den Liebesliedern und Balladen eine besondere Soldatenliedart darstellt. Vom Text her gleichen sie eher Klage- denn „vaterländischen“ Liedern (Ph 2526), sie stammen aber nicht bloß aus dem böhmischen, sondern aus dem mährischen und slo-

wakischen Soldatenliedrepertoire. Mit diesen Texten befaßte sich Cecilie Havlíková (1968) besonders eingehend. Die Aufnahmen Ph 2527 und 2528 sind keine Marschlieder, sondern alte sentimentale Abschiedslieder - Walzer, wie sie von den tschechischen Ulanen über Pferd und Säbel gesungen wurden.

Die ungarischen Aufnahmen sind musikalisch und textlich heterogen. Die Aufnahme Ph 2558, in ungarischer Sprache gesungen, wird zweifelsohne von zwei Ungar-Deutschen vorgetragen, wie aus dem Protokoll hervorgeht; außerdem wird auch zweistimmig gesungen. Es handelt sich um einen Dialog, in dem ein Mädchen einen Kapitän bittet, den Liebsten zu beurlauben. Die Melodie hat einen durchgehend stereotyp punktierten Rhythmus, wie das für die Soldatenlieder, die der volkstümlichen Kunstmusik näher als dem Volkslied stehen, typisch ist. Marschthematik kennzeichnet die Aufnahme Ph 2565, die, so wie alle anderen, mit den punktierten rhythmischen Formeln und Kadenzzen, die den neuen Liedstil der Ungarn kennzeichnen, auskommt. Dies hat Bartók sowohl in seiner Liedmonographie (Bartók 1965 [1925]) als auch in der Charakteristik der Soldatenlieder betont (Bartók 1966: 77). Die Militär- und Kriegsthematik ist in den Aufnahmen Ph 2565-2567 maßgeblich vertreten. Als Klage- und Liebeslied ist jenes in der Aufnahme Ph 2571 zu bezeichnen. Die Lieder sind durch stereotype Metren und Rhythmen gekennzeichnet und weisen durchwegs geschlossene Form auf. Sie werden solistisch oder im Unisono-Chor vorgetragen und sind z.T. mit einer stegreifartigen, identisch geführten Geigenstimme versehen, da die Ungarn keine Mehrstimmigkeit kennen.

Schlußfolgerungen

Die gesamte Dokumentation der Soldatenlieder zeigt die stilistische und inhaltliche Vielschichtigkeit der mitteleuropäischen Liedtradition. Diese beruht auf den einzelnen bäuerlichen Liedstilen, die z.T. auch in den Kunstgesang Eingang fanden. Die Weisen sind in der Regel autochthoner strukturiert als die Texte, die doch zum Großteil auf die Soldaten- und Kriegsthematik eingehen. Sie wurden auf Bestellung den laufenden Kriegsereignissen angepaßt. Sie sind propagandistisch transparent, im Unterschied zu den zahlreichen subjektiven Reflexionen, die in den Soldatenliedern auf Erlebnisse, Sehnsüchte und verlassene Familienangehörige eingehen. Offizielles und Intimes, künstlerisch Ausgewogenes steht neben stümperhaften, quasi sich reimenden Versen.

Die Soldatenlieder bilden in ihrer Gesamtheit eine sehr heterogene Gattung, die immer offen blieb für Aktuelles, Angepaßtes und immer wieder neu Adaptiertes, schon aus dem Grunde, da sich in den Garnisonen, auf den Truppenplätzen und im Kriegsfelde ethnisch, sozial und kulturell sehr unterschiedliche Menschen trafen, die sich zumindest in ihrer Kriegsaktivität unterordnen mußten, sich aber zugleich in ihrem musik-kulturellen Liebereich eigene Freiräume schufen, die auch in der Soldatengemeinschaft akzeptiert wurden.

Vor allem dort waren die Soldatenlieder ein wichtiger Teil der Singtradition, wo Jahrzehnte- oder jahrhundertelang immer wieder kriegerische Auseinandersetzungen stattfanden oder sich anbahnten. Dies trifft etwa auf die Südukraine und auf Südrußland zu,

wo vor allem die Donkosaken eine autochthone und unnachahmbare, pathetisch heldenhaft anmutende fünf- bis sechsstimmige Soldatenliedtradition schufen, die auch in den entsprechenden Soldatenliedausgaben zusammengefaßt wurde (Listopadov 1949-1954, Pravdjuk-loanidi 1974). Eine ähnliche militant geprägte Singtradition der Soldatenlieder besitzen die Georgier. Die Geschichte kennt aber unterschiedliche Sozialgruppen, die ihren Kampf in den Liedgattungen reflektierten und eigene Liedformen schufen. Es waren die Lieder der Hajduken auf dem Balkan, aber auch in Mitteleuropa, die Aufständischen und Räubergruppen (etwa auch die Lieder der Kletten in Griechenland), die gegen das soziale Unrecht und gegen Okkupation kämpften. Eine politische Kategorie bildeten auch die Lieder der Partisanen im mittel- und osteuropäischen Bereich. Somit ist ersichtlich, daß die Soldatenlieder nur eine der Gattungstypen und Singtraditionen darstellen, die in Beziehung zu den alteuropäischen Heldenliedern bzw. den Epen (den russischen Bylinen, den ukrainischen Dumky, der finnischen Kalewala u.a.) stehen und sich so weiterentwickelten, wie sie in der phonographischen Dokumentation vorliegen.

Das erzwungene Interesse für die Gattung der Soldatenlieder ist mit dem Abschluß des 1. Weltkrieges nicht abgeflaut. Letztlich hat Bernhard Paumgartner noch im Jahr 1917 eine entsprechende Soldatenliedsammlung im k. u. k. Kriegsministerium veröffentlicht (Paumgartner 1917). In den zwanziger Jahren erschien in Mitteleuropa eine Reihe von Soldatenlieder-Ausgaben. Vor dem Hintergrund des

auseinandergebrochenen Österreich-Ungarn spiegeln sie in Auswahl und Inhalt die neue Staatsräson der Nachfolgestaaten wider. Sie gehören in den Bereich der Nachgeschichte der österreichischen phonographischen Aktion, die nicht nur aus militärpolitischer, sondern auch aus wissenschaftlicher Sicht neue Dokumentationsmaßstäbe schuf. Der gesamte Bereich der Soldatenlieder wartet aber in den einzelnen Ländern noch auf die Erschließung und Untersuchung, als ein wichtiger und spezifischer Teil nicht nur der Liedtradition, sondern auch einer besonderen Funktion der Musik in den europäischen kriegerischen Auseinandersetzungen.

On the soldier songs

It is to the former Ministry of War that this collection of soldier songs owes its existence. In November 1915 the 6th department of the *k. u. k.*

Kriegsministerium turned to the *Phonogrammarchiv*, asking whether there already existed a collection of such songs. Since this was not the case, it was decided to start the project of collecting soldier songs. Leo Hajek was chosen to do the recordings. Hajek (1886-1975), a physicist, had been working as an *Assistent* in the *Phonogrammarchiv* since 1912, primarily trying to improve the recording facilities; later, in 1928, he became director of the archive, a post he held until his removal in 1938. The Ministry of War arranged for Hajek's exemption from military service and determined which regiments were appropriate for the recording. In choosing the regiments, special care was taken to include all the monarchy's ethnic and linguistic groups. It was also stated that, if necessary, songs should be sung with texts partly toned down (AVA F 2915).

As early as September 27, 1915, before the project's recording activities began, a recording was made in the *Phonogrammarchiv* which belongs thematically with the subsequently recorded soldier songs. The recorded song was the *Völkerhymne*, a version of Gof't *erhalte* (i.e. the Austro-Hungarian national anthem) arranged by Friedrich Kratky for four voices - corresponding to the four major languages spoken in the monarchy, namely German, Hungarian, Czech and Polish - and sung by four soloists.

The actual recording activities for the soldier songs project started on January 19, 1916 with the recording of several German and Rumanian songs and one Hungarian song at the *Phonogrammarchiv* in Vienna. Further recordings were made in Hungary. In Budapest, members of the Bosnian regiments, who sang Serbo-Croatian songs, were recorded on January 29. On February 1, still in Budapest, more Hungarian soldier songs were recorded, followed by recordings of Czech songs in Eger, north-east of Budapest, on February 9. Hajek then travelled to Szaszvaros in western Transylvania, where he recorded Slovakian songs on February 16. After that, he turned westwards to Szombathely near the border of today's Burgenland, where, on February 25, recordings of Polish members of the 90th infantry regiment were made. Back in Austria, Hajek recorded Friulian, Italian and Slovenian songs in Radkersburg, Styria, on March 3, 1916. From Styria, Hajek travelled to Karlovac in Croatia, to record Croatian soldier songs on March 12. The next recordings, Slovenian songs, were made in Styria again, on March 20 in Judenburg. Subsequently Hajek went to Salzburg, where he recorded German songs on March 27. For another recording of German songs on April 11, some of them in the Egerland dialect, Hajek had to travel to Prague. Finally, the Ruthenian songs were recorded on April 15 in Bielitz, Galicia. After his return to Vienna, two additional recording sessions of German soldier songs took place in Vienna on April 23 and May 3, 1916.

As Hajek writes in his report, the commanding officers of the relevant battalions were informed

beforehand about his task. They were asked to select qualified singers, as well as to provide persons to take down and translate the lyrics. Regarding the protocols, however, it must be realized that the notes resulting from the recording sessions only rarely conform to today's standards. Time and again inaccurate or incomplete protocols are found.

In comparison with other non-commercial recordings from the period of World War I, the recordings of the soldier songs sound remarkably good, especially the choirs and instrumental pieces. Apparently Hajek was quite a talented recording engineer. Yet, as can be seen from his report, he also prepared the sessions in cooperation with the most qualified singers, with whom he chose the songs and discussed in detail the recording situation.

In addition to considering the history and musical structure of soldier songs, which are outlined in Oskär Elschek's contribution, the purely historical and linguistic aspects of the songs could be considered as well. Thus, Hajek reports that a special military jargon was spoken among the soldiers. Furthermore, the foundation of the *Musik-historische Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums* in April, 1917 needs to be mentioned, which like the *Phonogrammarchiv* was concerned with collecting soldier songs in all languages spoken in the Austro-Hungarian monarchy. More precisely, the *Musikhistorische Zentrale* intended „to process [soldier songs] scientifically and practically in a large complete edition as well as in songbooks for

practical use" (Paumgartner 1918: 29). These activities also left their mark on the *Phonogrammarchiv's* work. Thus, with some protocols (Ph 2580, Italian, Ph 2583, Friulian, and Ph 2588 and 2591, both Ruthenian), one finds transcripts of the lyrics made by Konrad Mautner, who was in contact with the *Musikhistorische Zentrale*, as can be seen from his contribution to the booklet accompanying the *Historisches Konzert*, „Über Prinz Eugen-Lieder" (see Mautner 1918). The extent of the cooperation between the *Phonogrammarchiv* and the *Musik-historische Zentrale* remains to be investigated. As a matter of fact, however, on the occasion of the *Historisches Konzert* on January 12, 1918 in the *Großer Saal des Wiener Konzerthauses* not a single song or instrumental piece from the *Phonogrammarchiv's* collection was performed.

In conclusion, I should like to take the opportunity to express my gratitude to those colleagues who have helped in transcribing the song lyrics in the various languages or helped in collating the protocols: Oskär Elschek (Slovakian, Czech and Hungarian), Joana Janas-Fürnwein (Polish), Laura Jiga (Rumanian), Michael Moser (Ruthenian), Mozes F. Heinschink, Friedrich Neubarth and Ljerka Ostojic (Croatian), Wilfried Schabus (dialect of Egerland), Katarina Sturm-Schnabel (Slovenian), Alma Vallazza (Italian). I also appreciate the comments of Christian Liebl, who located a number of errors.

Gerda Lechleitner

Recording technology of the soldier songs

In 1912 Dr. Leo Hajek, the scholar in charge of collecting the soldier songs, applied for a vacant position at the *Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* and was immediately taken on as a physicist. He followed Fritz Hauser, who, until his death in 1910, had been responsible for technical matters - thus the *Phonogrammarchiv* again had an assistant with the necessary technical education, whose main interest was to improve recording technology. After the demise of Sigmund Exner in 1926, Hajek became head of the *Phonogrammarchiv* (see Hajek 1928).

When Hajek began to make recordings for the soldier song project in 1916, he had an advanced recording instrument at his disposal, the *Archiv-Phonograph Type IV* (see Pöch 1912), which had already proved successful on several expeditions (among others those conducted by Felix Exner, Rudolf Pöch, and Rudolf Trebitsch) and which had also been used by similar scientific institutions. This apparatus, the last construction of the archive's former technician Hauser, recorded sound - as did its precursors - in Edison's vertical cut technique on wax discs. Soon after its foundation in 1899 the *Phonogrammarchiv*, for important scientific reasons, decided in favour of this procedure. In the following years, the technology was improved. In 1901, the first expeditions still had to cope with a recording instrument that weighed 45 kg (not to mention the accessories). With the *Archiv-Phonograph Type III* in 1905, the weight could be reduced to 17 kg, and the

Archiv-Phonograph Type IV was lighter still and, above all, easier to handle.²

Hajek used this instrument for all his recordings of soldier songs. He only complained about the rather short recording time, which, due to the fixed disc size of 15 cm in diameter and the speed of 70 rpm recommended for music recordings, was below 2 minutes. Thus it was virtually impossible to record longer songs with several verses without interruption. Yet he had no difficulties in recording larger ensembles. The trained physicist was so skilful in grouping a choir and a regimental band before the horn that even songs with a brass accompaniment can be clearly understood (see Hajek 1916: 85). Although the recordings were made as early as 1916, it took some time before they became accessible to the public in the shape of archival discs, since due to the shortage of material caused by World War I archival work stagnated in the early 1920s. Today, all recordings are available as synthetic resin casts.

The technical standard of all recordings is rather high. The volume is well-balanced and there is no distortion. All the recordings are highly transparent and ambient noises such as the rumbling of the cog-wheels of the apparatus are hardly ever to be heard.

At the time of their recording the *Phonogramme* could be reproduced only by the phonograph itself. For that purpose, the recording head had to be replaced with a reproduction head, to which a

listening-hose with earphones could be attached. Only in such a way could the sound be made audible. Today, *Phonogramme* are replayed on a modern archival turntable with the option of variable speed regulation. Attention must be paid to careful centring of the record and adjusting of the anti-skating device in the playing mode. The appropriate needle is selected with care for the highest undistorted signal in the presence of the lowest possible background noise. The signal is picked up by a magnetic stereo-cartridge with closely matched performance in both channels. This is essential because the mono reproduction is obtained by employing a difference circuit. The mono signal is amplified flat without any equalization. Sound-improving techniques such as equalizing the signal with respect to the unknown recording chain have, however, been refrained from, since such operations would irreversibly alter the original signal. This would be in contradiction to the scientific approach of the *Phonogrammarchiv*. Yet certain operations affecting the signal have been inevitable in order to prepare the recordings for publication, but these caused no adulteration whatsoever of the original sound document. Thus clicks - even if sometimes inaudible - had to be removed in order to provide a reasonable level for the CD edition. Furthermore, the signal has been band-pass filtered with great care - hence the recording will be more readily accepted without being fundamentally altered.

Franz Lechleitner

Oskár Elsček

The collection of soldier songs in the Austro-Hungarian army from the time of World War I

Introduction

Soldier songs are characteristic of the history of song and music tradition in general and have a markedly one-dimensional function. War and its associated cultural and musical forms are closely connected to the history of man and the emergence of socio-economic power structures. The sentence "inter arma silent musae" can hardly be subscribed to. As war has always had its gods and idols, its organization reflects underlying cultural forms. In times of war, music has always been an especially important means of manipulation because of its disciplining, socializing and psychological effects. Its contents being determined by the "reasons of state", it functions as a carrier of ideas of regional, ethnic or religious supremacy or, later, as a carrier of patriotic and national intentions, and the underlying concepts of power. As a psychological means of mobilization it provided the soldiers' elementary mental equipment and was therefore employed through all phases of martial activities, starting with the preparations for war. With this in mind, Vladimír Karbusický (1971) refers to the "instrumentalization" of man in soldier songs.

The lyrics provided the ideas to be transmitted, these were cast into words and into the forms of concise slogans which were then hammered into the soldiers' minds. The music added to these ideas at

an emotional level, emphasizing them by means of transparent rhythmical, metrical, and melodic formulas and by choral styles of performance. Hannjost Lixfeld (1975: 833) remarks, "At the same time, the soldier song is an appropriate means to affect the personal attitude towards war and the military profession. It becomes a matter of politics, subject to politically inspired manipulations, which to no less a degree help in building a seemingly ever increasing repertoire."

The instrumental component of military music

Although the present documentation consists mainly of songs, it needs to be mentioned that the instrumental component assumes an important role in the soldier song genre. Soldier songs are often arranged as marches with instrumental preludes and interludes, vocal passages are then extended by the sound of drums or by blaring trumpets in order to intensify the singing and increase its effects. Even the sound in general must be attributed a disciplinary function, as, on the vocal level, collectively intoned clamour, hooray-shouts and the scanning of repetitive formulas are frequently employed as part of the singing process. Solo drums or drums combined with flutes fulfil a similar function on the instrumental level.

In the present recordings, the characteristic military brass music is found only in two instances, namely in the recordings Ph 2578 (instrumental recording) and Ph 2534 (accompanying a vocal presentation of the Slovakian love song *Ned'aleko lesa u vody*). The latter song found its way into this documentation

because of its arrangement as a march, it is otherwise unrelated to the subject of soldier songs. The unison accompaniment by a solo violin in the Hungarian songs (e.g. Ph 2567) has to be understood as the contribution of colour reminiscent of gypsy music, but not as a specific type of accompaniment. Similarly, the guitar accompaniment in some of the German songs (e.g. Ph 2553) reflects the contemporary practice of accompanying so-called *Gesellschaftslieder* (sing-song songs).

Instrumental military music has a long tradition. In Europe, it can be traced back to the bronze age, thanks to the survival of huge Scandinavian lures dating from this period. The use of military lures in the Roman Empire is also well documented. Army Horns from medieval times have survived, often well preserved; many of them are beautifully carved, magnificent ivory instruments which today are some of the most attractive exhibits in our museums. This tradition of instrumental military and war music continued in the 16th and 17th centuries' *Festmusik* and *Turmernmusik*, and also in the janizary music, which finally led to the development of the European military brass music (e.g. Suppan 1976 and Suppan-Brixel 1976). In recent years, the military brass music of the Austro-Hungarian monarchy has been a special subject of research by Hungarian musicologists (Barcy-Karch 1985, Marosi 1994). The "war genre" was without doubt a major element of European musical culture. For example, one may refer to the huge corpus of programmatic *battaglias* that - with dance music - dominated instrumental music from the 16th to the 18th centuries.

Characteristics and contents of soldier songs

One can hardly distinguish between a military song, a composed soldier song or a soldier folk song, since they are similar in function, expression and structure and share comparable general intentions. Equally, the genres of soldier songs and instrumental war music can hardly be separated, since both are based on the melodic character of march and soldier songs.

The contents of soldier songs vary with respect to region, nationality, and character. This diversity is found throughout the whole genre, since war and the actual events of war determined not only the mercenaries' way and view of life, but also had an impact on the lives of those who were drafted only when required and whose personal experiences and fates found their way into the songs as well. Thus in the course of time, songs were often given a new shape and a new function, they were amended or rewritten by providing an existing melody with new words or by adopting tunes from other genres, which were then reworked as soldier songs.

Love, yearning, fear, strategies of survival and ideas of pre- and post-war life are only some of the subjects found in these songs; as soldiers often spent a considerable part of their lives in the armed service, these topics always constituted an important component of the body of soldier songs in any given period. Thus, serious topics are found side by side with parody, scorn, self-irony, satirical recasts and protest.

Aside from songs of confidence in victory, however, there are also songs dealing with war-weariness, uncertainty and fear, increasing in number especially around 1916, when defeats grew more and more numerous and the wearying and hopeless trench warfare began.

Documentation projects

At the time of World War I, three simultaneous but different projects were in progress with the purpose of recording soldier songs, their structure and manner of performance among the allied troops in Germany, Austria, and Hungary. These would never have been initiated if it had not been for the war and its events.

In Germany, the collecting of the soldier songs was connected with a sociological investigation. The results were published in 1916 by John Meier, the leading figure in German folk song research at that time (Meier 1916).

By the end of 1915 one of the most experienced folk music researchers in Eastern Central Europe, Bela Bartók, began to take an interest in the genre of war songs; although, throughout his long-lasting career as a collector of folk songs, Bartók held reservations about soldier songs because of their heterogeneity and their stylistic inconsistency, as compared to rustic songs. He was nevertheless attracted by the functionality of soldier songs and by their relation to the current events. He therefore approached the Hungarian Ministry of War, which allowed him to

collect material at reserve battalions in Slovakia (in Banská Bystrica and Bratislava), Transylvania and Rumania (Maros-Torda and Oradea). This material was then incorporated into his huge collections of folk songs. A thematic collection of 100 soldier songs possibly intended for publication in Austria is now lost (Dille 1970: 59). On the other hand, these activities led to the preparation of a public *Historisches Konzert* in Vienna on January 12, 1918, for which Bartók arranged items and played the piano accompaniment, the concert featuring mainly soldier songs. In addition, Bartók embarked on a correspondence with Bernhard Paumgartner, which lasted until 1918. There was therefore some exchange of experience at least with respect to the Hungarian and the Austrian projects (see Dille 1970).

The three documentary projects differed in several respects. In Germany, only a general investigation took place, although musicologically relevant material resulted from this investigation - lyrics and tunes were not the primary objective of this broader sociological enquiry. In Hungary, however, the whole project rested on the initiative of a single person, namely Bartók. In the course of his investigations Bartók recorded more than 200 soldier songs, mostly from troops in the garrisons mentioned above, but also in other places. He never made sound recordings, and Bartók frequently mentioned the obstacles placed in his way by the troops' commanding officers in the course of his work.

The Austrian phonographic project was the most systematic of the three enterprises, in particular with regard to the production of reliable sound

documents and also with respect to the intention of covering the whole Austro-Hungarian territory with all its ethnic groups and their languages. Moreover, the project was concluded by a valuable report on the obtained material, the methods employed in its collection and on the conditions under which the documentary work had taken place. The recording protocols contain all the relevant data (together with records of texts and melodic scores), allowing for an evaluation even after eight decades (for details see Hajek1916).

It has to be mentioned that this documentation was conducted under the patronage of the *k. u. k. Kriegsministerium* and was thus guided by this ministry's expectations. There was a rigid pre-censorship imposed by the troops' commanding officers (or the non-commissioned officers in charge) regarding the selection of songs to be recorded. A rigid pre-selection with respect to the artists and their repertory took place, which had to be in accordance with the official intentions of the project - this selection finally determined the character of the recorded material. It was mainly the lyrics of the songs that were subject to censorship, since this aspect could rather easily be controlled. Thus, in order for songs to pass the imposed selection criteria, they had to be of patriotic content; ironic versions were permitted, where the enemy was the focus of derogatory remark. Otherwise songs should be harmless, such as folk songs or love songs. The general intention was to record patriotic songs exalting victory and the glory of war (e.g. Ph 2512) or songs mocking the enemy or establishing some

negative image of his (e.g. Ph 2514). The melodies are heterogeneous, ranging from hymns (Ph 2512), composed popular art songs, other popular tunes or the urban song repertoire to the original autochthonous soldier songs (although the latter are of minor import in the present collection).

This is the background against which the present documentation of soldier songs has to be seen. The collection of the material took place in the years 1915 and 1916, inspired by scientific interest but without doubt also by military psychological and tactical considerations. Interestingly, this was not the first attempt to explore this genre in Austria. As early as 1904 the project *Das Volkslied in Österreich* had been initiated, which also covered the genre of the soldier song. Bernhard Paumgartner, one of the initiators of the documentation of soldier songs in the *Musikhistorische Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums*, wrote in a letter to Bela Bartok, in 1917, regarding the assistants at his disposal, "Furthermore, there are also professionally trained external collaborators, mostly reserve officers in the field such as Lt. Commenda [Hans], in civilian life the secretary of the *Volksliedausschuß* for Upper Austria, who recently returned with a valuable collection of 400 Upper Austrian soldier songs." (see Dille 1970: 54).

The phonographic recordings in the *Phonogrammarchiv*

The 84 recordings in this documentation are comprised of sound documents from 11 ethnic

cultural areas, not differentiating strictly between German language recordings made in Austria and other German-speaking areas (e.g. Egerland, Karlsbad, Erzgebirge, etc.). In the present edition, the recordings are ordered according to their provenance (i.e. ethno-cultural and linguistic area as written down in the original protocols) and not according to their numbers. The recordings in German are at the beginning, since they make up the major part of the material. All other ethnic groups have been ordered alphabetically (following the German alphabet). Within each group, the recordings are ordered according to their recording dates. The recordings can be ethnically differentiated as follows: 21 German, 2 Friulian, 3 Italian, 6 Croatian, 7 Polish, 5 Rumanian, 6 Ruthenian-Ukrainian, 7 Serbo-Croatian, 6 Slovakian, 9 Slovenian, 4 Czech, and 8 Hungarian (the number of tracks is not the same as the number of songs, as some songs were recorded on two *Phonogramme*, there are therefore more song numbers than track numbers). The content of these recordings is quite heterogeneous, and this can be seen in both the texts as well as the chosen melodies.

The German recordings

The documentation opens with the traditional Austro-Hungarian national anthem, the *Kaiser-Hymne* by Joseph Haydn (Ph 2512), as an ideological introduction. The present version is special in that it is arranged for four solo voices singing the text simultaneously in German, Czech, Hungarian and

Polish (arrangement by Friedrich Krátký). Under the title of *Völkerhymne*, it had already been performed in Vienna by a *Völkerchor* in 1915. Its core message is found right in the first verse:

*Laßt uns seiner Väter Krone schirmen wider jeden Feind:
Innig bleibt mit Habsburgs Throne Oesterreichs
Geschick vereint.*

"Let us protect his [i.e. the Emperor's] fathers' crown against all foes:

Austria's fate remains firmly tied to Habsburg's throne."

L. W. Rochowanski's extensive melodramatic prefatory words, specially written for the anthem's public performance by the *Völkerchor* and abounding in patriotic passages laden with pathos, are even more instructive regarding the intentions of the project. Although reaching far beyond the original pragmatic and propagandistic goals of the documentation, Rochowanski's foreword must be considered a useful source concerning questions about content and character of the soldier songs' repertoire. The general intention of a soldier song is described in a stanza of its own (see protocol Ph 2512):

*Nur das Lied vereinigt alle,
spricht verständlich, echt und wahr,
führt sie in die Völkerhalle,
kettet sie zur Brüderschar.*

"Just the song unites them all,
speaking clearly, frank and true,
leads them to the peoples' hall,
chains them into brotherhood."

These verses aptly characterize the objectives of the whole project as well. The anti-Italian lyrics of the song *Auf nach Italien* (Ph 2514 and Ph 2523) have to be understood in the spirit of jeering at the enemy. Significantly, the words are sung to the melody of *Santa Lucia*. The next recordings (Ph 2516, Ph 2517) display the well-known tune *Studio auf seiner Reis'* also known as *84er Marsch* or *59er Marsch*. In this song one finds elements of older hiking and hunting songs (highlighted by employing the post-horn signal), and also parody elements referring to the marching drill and the soldier's life in general. The text of *Brüder, zählet auf uns're Feind* (Ph 2518), written by the singer Dr. Josef Bergauer and sung to an old fanfare-like soldier tune, has to be placed among the group of pathos-laden, propagandistic songs.

A stylistic device of special importance in soldier songs is the chorus, aiming at simplicity, transparency and familiarity, whilst at the same time helping to build a popular image and facilitate the acquisition of a song and its possibly recast lyrics. Choruses in soldier songs often feature expressions such as *Hurra, Gloria, Viktoria, Österreich-Ungarn hoch, Deutschland hoch*, etc.; see e.g. the recordings Ph 2519 (here spoken rather than sung), Ph 2521, Ph 2546, etc. By means of their slogans, choruses played a considerable role in ideologizing

the unifying marching rhythm of the words and rendered the songs more singable.

However, these features are weakened in the present recordings. Since they are studio recordings, they lack the physical marching motion, which has its effects on the tempo and the style of the performance. It also has to be noted that among the singers, people from upper social and educational strata, as well as professional singers and musicians were present in quite large numbers. These were perhaps more easy to lead and influence regarding the intended conformity than regular soldiers from the crowd who only had a background in traditional songs. This selectional criterion can also be heard in the professional quality of the well-rehearsed *Regiments-Quartette*.

This first part, the prologue, as it were, of the soldier song documentation, has been treated in greater detail, since it accounts for the objectives of the project and the principles according to which the material was chosen, while at the same time providing insights into the way soldier songs were dealt with in the Austrian army and how they were employed for the purposes of warfare.

Recordings in languages other than German

The material from **Friuli** consists of two songs, each very different in character, one an emotional, spiritual song questioning fate (Ph 2583), the other one a poetic proclamation, a solemn and glowing declaration of solidarity with the emperor (Ph 2584).

The Italian recordings, in 2 and 3 voices, display a lamentation-like form (in Ph 2539), and a simple style reminiscent of folk songs (in Ph 2580).

The **Croatian** and **Serbo-Croatian** songs form an internally differentiated group. *Stráža na Soči* (Ph 2535) is a marching song composed by Save Kurjakov and Rudolf Tačlik. Even the parts of its score have been preserved in the documentation, as is the case with *Domobranska* (Ph 2536) by Stj. Širola and Ivo Muhovic. Both songs are of a hymnical character laden with pathos, very much in the spirit of an appeal to go to war with song, trumpets and drums, ready to give one's life for the emperor and king. Ph 2537 is a soloistic lamentation of a dying young soldier in the style of the Dinaric historical epic songs. This specifically Bosnian and Croatian, South Slavonic style of heroic song is found also in the recordings Ph 2559-2563, featuring ostinatos and simple, archaic-sounding chorus formulas (especially Ph 2563-2564). These are musically very impressive and fervently performed examples of Balkan soldier songs. A quite different, simple, artless traditional Croatian style of dancing and marching songs in 3 voices is found in the recordings Ph 2585 and Ph 2586, which can be described as funny dancing songs or grotesque teasing and love songs. Ph 2587 is a confident, ideologically conformist battle song in the style of a folk song featuring up-tempo traditional block harmonies in 3/4 time and a Phrygian, quasi-open cadence. The Serbo-Croatian song Ph 2524 is a solo performance of a marching song in a sequence-like Central European style.

The Polish songs show a quite different character. They are militant, aggressive and decidedly anti-Russian in tone, patriotically in favour of Poland but also of Austria, referring to god and the emperor (Ph 2574). Onomatopoeic choruses and repetitions determine the drive and the marching character of those tunes, in which one can also find grotesque elements and some self-irony (Ph 2572, Ph 2573). They were performed by regimental vocal quartets and deal largely with subjects from the soldier's life (Ph 2576).

The **Rumanian** songs (Ph 2520-2522) are performed by a Transylvanian choir in 4 voices. Their style and arrangement is rooted in the German Lied-tradition (the composers mentioned are Hechtenmacher and Popovici), although the presentation and the contents of the songs are closely connected with the specifically balladic, melismatic, rather rhapsodically performed types of the Rumanian vocal tradition. This is almost certainly due to the fact that they were performed by Rumanian soldiers (which can be heard also in the dance-like Ph 2521).

The **Ruthenian-Ukrainian** songs usually employ a simple monotonous tune to which an anti-Russian chorus (e.g. Ph 2588) is then added. Regarding their quart structures, they conform to the East Slavonic variety of folk songs. Ph 2589 and Ph 2590 are examples of the soloistically performed, lyrical song type known as *prot'aznaja*, in which the melody lines display an extended intervallic range. Ph 2591, a typical Ukrainian marching song in a heterophonous performance, represents the Russian horseman's song style, as also does Ph 2592. Ph 2593 exhibits

a stylistic crossover of Carpatho-Ukrainian and Slovakian song traditions. The words to the songs are of a lyrical character, reminiscent of narrative song types. Ukrainian and Ruthenian soldier songs display a wide stylistic range, yet they are closely connected with the rustic folk song tradition.

The 6 **Slovakian** recordings are all folk songs dating from a tradition that developed in the 17th century and is closely related to love songs and soldier songs. The European sacred song and composed song influenced the new harmonic disposition and sequential construction of Slovakian tunes. These then migrated to the Hungarian-speaking areas. The contents and character of the lyrics sung by the Slovakian soldiers conform to the old Slavonic style of ballads found especially in the traditional laments and farewell songs. Extended melody lines and final octave cadences occur only exceptionally (Ph 2530 and 2531) and are presumably the result of the singing practice of the performers. The lyrics deal with soldier-related topics which are found to this day in marching songs and in the corresponding choruses (Ph 2531). In contrast to the rich and differentiated variety of styles outlined in Sofia Burlasová's typological survey (Burlasová 1991), there is only one new song type to be found in the present recordings. Beside solo presentations of songs, there is also a Slovakian military march ensemble, in the guise of a Polka with a chorus made up of onomatopoeic syllables performed by a choir and a brass band, which can only be considered a curiosity (Ph 2534). On the whole, these Slovakian songs are not true military or war songs in respect of their contents, since they lack any

provocative or patriotic motives. Because their themes are love, grief and joy, they would have seemed rather uncontroversial from the official point of view.

The **8 Slovenian** soldier songs are sung throughout in 4 voices. The massive choral effect of the sound is increased by employing not only a quartet, but also double quartet (Ph 2538) or a men's choir (Ph 2541-2544), thereby fully bringing to bear the pathos and sonority of the soldiers' voices. With Slovenian songs, polyphony is not so much a question of a well-rehearsed composition, but rather a part of the Alpine vocal tradition in general. A significant feature of Slovenian songs is their broader and rhythmically rather free style of performance, as compared with the vocal performance practices in Styria or Carinthia. They share a preference for metres based on three beats, which are however hardly suitable for marches. Only 2 of the songs are metrically based on 2 beats (Ph 2541 and 2542). As is to be expected with more recent songs, they employ extended melodies; they are subdivided into periods and marked by sequential repetitions (Ph 2538 and 2541), thus combining Alpine and Western European characteristics. Such songs were conceived as a salute to the monarch (Ph 2538), for entertainment purposes (Ph 2540) or as common soldier songs (Ph 2541). They also contain onomatopoeic elements such as a *bom* imitating the sound of a drum, which is then compared with the tolling of a great bell. Ph 2581 and Ph 2582 are folk songs dealing with love. The Slovenian songs are among the most impressive recordings in this collection.

The 4 Czech recordings (Ph 2525-2528) represent a Central and West European song type which is also characteristic of Czech folk music in general. This can be seen not only in the triadic and sequenced melodies, but also from the Polka rhythms (Ph 2525). The vocal scores, set for 4 voices, are arrangements of Czech popular soldier songs which, regarding their freshness, simplicity and textual association with love songs and ballads, represent a special type of soldier song. Concerning their lyrics, they resemble lamentations rather than "patriotic" songs (Ph 2526); they have their origins not only in the Bohemian, but also in the Moravian and Slovakian repertoire of soldier songs. These texts have been treated extensively by Cecilie Havlikova (1968). The recordings Ph 2527 and Ph 2528 are not marching songs, but old sentimental farewell songs - waltzes like those sung about horse and sabre by the Czech Ulans.

The **Hungarian** recordings are musically and lyrically heterogeneous. Ph 2558, although sung in Hungarian, is doubtless performed by two Hungaro-Germans, as indicated by the singers' names as well as by the arrangement for 2 voices. The song is a dialogue between a girl and a captain, whom she asks to furlough her darling. The melody has a consistently stereotypical, syncopated rhythmic pattern, which is typical of soldier songs that are closer to popular music than to folk songs. Ph 2565 displays a march theme and, like all the other Hungarian recordings, employs the syncopated rhythmic formulas and cadences characterizing the new Hungarian song style - as pointed out by Bela Bartók in his monograph

on songs (Bartók 1965 [1925]) and his treatment of soldier songs (Bartók 1966: 77). In the recordings Ph 2565-2567, military and war-related topics dominate. Ph 2571 can be described as a lamentation and love song. All songs are characterized by stereotypical metres and rhythms and display closed musical forms. The songs are performed solo or by a unison choir, some of them with an extempore violin accompaniment ornamenting the melody, since polyphony is unknown in Hungarian music.

Conclusion

In conclusion, the documentation illustrates the diversity of both style and contents to be found in the Central European song tradition. This tradition has its roots in the various rustic song styles, which in part were also incorporated into the repertory of the composed song. As a rule, the structure of the tunes remains more original than the structure of the lyrics, which are mostly determined by soldier- and war-related themes. The lyrics could readily be adapted to the ongoing war events and were propagandistically transparent, as opposed to the subjective reflexions found in soldier songs dealing with individual personal experiences, soldiers' yearnings and memories of the folks back home. Thus, officially sanctioned and elaborately balanced lyrics are found side by side with intimate statements clad in crude and barely rhyming verses.

Altogether, soldier songs form a rather heterogeneous class, which is always open to the

influence of current issues, accommodating new topics and capable of constant readaptation. One major reason for this was that in the garrisons, in the camps and on the battlefields, men from ethnically, socially and culturally differing backgrounds came together. Although they had to submit to the regulations of military life in general, they created their own free spaces on a musico-cultural level, spaces which were accepted within the soldiers' society.

Soldier songs have always assumed a prominent place in the singing tradition of areas that were frequently exposed to martial activities. This is true e.g. of the southern parts of the Ukraine and Russia, where the Don Cossacks especially created an autochthonous and inimitable heroic tradition of soldier songs in 5 to 6 voice parts; see the corresponding editions of soldier songs (Listopadov 1949-1954, Pravidjuk-loanidi 1974). A similar military singing tradition is found in Georgia.

We also know of various social groups whose struggles are reflected in their traditional songs and who created their own types of song. Among these are found not only the songs of the Haiduks from the Balkans, but also the songs of rebellious groups or gangs of brigands in Central Europe fighting against social injustice and occupation (compare also the songs of the klephts in Greece). A political category of song was formed by the songs of the Partisans in Central and Eastern Europe.

It can therefore be seen that soldier songs represent only one class of songs and vocal traditions related to the old European epics and heroic songs (e.g. the Russian *Bylines*, the Ukrainian *Dumky*, the Finnish *Kalevala*, etc.). All of these finally took shape in the forms in which they are found in this phonographic documentation.

The forced interest in the soldier song did not cease with the end of World War I. Bernhard Paumgartner published a collection of soldier songs in the *k. u. k. Kriegsministerium* as late as 1917 (Paumgartner 1917), and even in the 1920s a number of editions of soldier songs were published in Central Europe. They reflect the decline of the Austro-Hungarian empire, while at the same time illustrating the new military doctrines that arose in its various succession states. They also reinterpret the motivation for these songs from the standpoint of the redefined reasons of state. These editions must already be seen against the background of the Austrian phonographic project which set new documentary standards, not only from the point of view of military politics, but also from a scientific perspective. However, the field of soldier songs as a whole remains to be explored and investigated in the individual countries, as an important part of the singing tradition in general, but also with respect to its specific role in armed conflicts in Europe.

Translations: Christian Huber and Ben Dhaliwal

Literaturverzeichnis/References

AVA F 2915. Allgemeines Verwaltungsarchiv. Fasz. 2915. Nr. 5160.

Barcy, Zoltán und Karch Pál. 1985. *Hangászok - Hangszerek - Hang/egyek. Trompetensignale und Trommelstreiche in der österreichisch-ungarischen Armee und der Kriegsmarine (1629-1978)*. Budapest: MTA Zenetudományi intézet.

Bartók, Béla. 1965 [1925]. *Das ungarische Volkslied*. (neu hg. v. D. Dille). Budapest: Editio Musica.

Bartók, Béla. 1966. „A magiyar katonadalok dallamai“. In: Szöllösy, A. (Hg.). *Bartók összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat.

Burlasová, Soňa. 1991. *Vojenská a regrútske piesne*. Bratislava: VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. (= Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 18)

Dille, Denis. 1970. „Bartók und das historische Konzert vom 12. Januar 1918“. *Documenta Bartokiana* 4: 43-69.

Hajek, Leo. 1916. „Bericht über die Ergebnisse der auf Anregung des k. u. k. Kriegsministeriums durchgeführten Sammlung von Soldatenliedern aus dem Kriege 1914-1916“. *Aph* 53: 82-90. (= 42. MPhAK)

Hajek, Leo. 1928. „Die neuen Aufnahmeapparate des Wiener Phonogrammarchivs“. *Smn* 137: 529-538. (= 59. MPhAK)

Havlíková, Cecilie. 1968. „Katalóg textových variant lidových písní o vojne“. *Věstník národopisné společnosti československé při ČSAV a Slovenskej národopisnej spoločnosti při SAV* 3-4: 5-98.

Karbusický, Vladimír. 1971. „Die Instrumentalisierung des Menschen im Soldatenlied“. *Zeitschrift für Volkskunde* 67: 203-227.

Listopadov, Alexander. 1949-1954. *Pesni dořských kazakov*, (Hg. v. J. Serdjučensko). Moskva: Muzgiz (5 Bände).

Lixfeld, Hannjost. 1975. „Soldatenlied“. In: Brednich, Rolf Wilhelm, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan (Hgg.) *Handbuch des Volksliedes*. Bd. 1. Die Gattungen des Volksliedes. München: Wilhelm Fink, S. 833-862.

Marosi, László. 1994. *Kéf évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története. Kataonkarmesterek 1741-1945*. Budapest: Zrínyi, .

Mautner, Konrad. 1918. „Über Prinz Eugen-Lieder“. In: Paumgartner 1918: 55-61.

Meier, John. 1916. *Das deutsche Soldatenlied im Felde*. Straßburg. (= Trübners Bibliothek 4)

Paumgartner, Bernhard. 1917. *Soldaten-Liederbuch. WO deutsche Soldatenlieder*. Hg. v. k. u. k. Kriegsministerium Wien.

Paumgartner, Bernhard (Hg.). 1918. *Historisches Konzert am 12. Jänner 1918 im großen Saale des Wiener Konzerthauses*, veranstaltet von der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums zu Gunsten der Witwen und Waisen österreichischer und ungarischer Soldaten. Wien.

Poch, Rudolf. 1912. „Beschreibung und Gebrauchsanweisung zur Type IV des Archivphonographen“. *Smn* 121: 1875-1882. (= 29. MPhAK)

Pravdjuk, A. O und A. L. Ioanidi. 1974. *Regrutski i soldatski pesni*. Kyiv: Naukova duma.

Suppan, Wolfgang (Hg.). 1976. *Lexikon des Blasmusikwesens*. Freiburg im Breisgau: Blasmusikverlag Fritz Schulz.

Suppan, Wolfgang und Eugen Brixel (Hgg.). 1976. *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik. Graz 1974*. Tutzing: Hans Schneider. (= Alta Musica Bd. 1)

Orientierungstransliterationen

CD1: 1 Völkerchor

Haydns Volkshymne aufgeführt als
Völkerhymne von Friedrich Krátký.
Gesungen von: Ernst Edler von Reichelt
(1. Tenor): deutsch (Wiener, Opernsänger)
Dr. Dezső Regitko (2. Tenor): ungarisch
Jaromir Herle (1. Baß): tschechisch
Jan Zięba (2. Baß): polnisch.
Aufg. am 27.9.1915 im Phonogrammarchiv
von Hans Pollak; Ph 2512.

Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser,
unser Land!
Mächtig durch des Glaubens Stütze führ' er
uns mit weiser Hand!
Laßt uns seiner Väter Krone schirmen
wider jeden Feind:
/: Innig bleibt mit Habsburgs Throne
Oesterreichs Geschick vereint. :/

Tartsa Isten, óvja Isten, Királyunk sa kőzhazát!
Erőt lelve a szent hitben Ossza bölcs
parancsszavát!
Hadd védnünk ős koronáját, Bárhonnét
fenyítse vész!
/: Magyar honnal Habsburg trónját Egysité égi
kéz. :/

Zachovej, o Hospodine, Krále nám a naši
zem!
Dej at' z víri moc Mu plyne, at' je moudrým
vladařem!

Hajme vždy koruny Jeho proti nepřátelům
všem;
/: osud trůnu Habsburského Rakouska jest
osudem. :/

Boże wspieraj, Boże ochroń Nam Cesarza i
nasz kraj!
Tarczą wiary rządu ostoń, Państwu Jego siłę
daj!
Brońmy przedków Jego koron, Zwróćmy
wszelki wroga cios,
/: Bo z Habsburgów tronem złączon Jest na
wieki Austrii los. :/

CD1: 2 Völkerchor

Haydns Volkshymne aufgeführt als
Völkerhymne von Friedrich Krátký.
Gesungen von: Ernst Edler von Reichelt
(1. Tenor): deutsch (Wiener, Opernsänger)
Dr. Dezső Regitko (2. Tenor): ungarisch
Jaromir Herle (1. Baß): tschechisch
Jan Zięba (2. Baß): polnisch.
Aufg. am 27.9.1915 im Phonogrammarchiv
von Hans Pollak; **Ph 2513**.

Weitere Aufnahme des Völkerchores mit
Ansaage: „Die Original Uraufführung des
Männerchores aus dem Werke: 'Haydns
Volkshymne aufgeführt als Völkerhymne von
Friedrich Krátký.'“

CD1: 3 Auf nach Italien!

Gesungen von Josef Bergauer, 36 Jahre,
Schriftsteller, dz. beim I. R. No. 84.
Aufg. am 19.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2514-2515**.

Ph 2514

Sagt mir, in welchem Land sind die Abruzzen?
Wo liegt der Räuber mit seinem Stutzen?
Wo bricht man Freundesbund heuchelnd mit
falschem Mund?
Dort in Italien, dort in Italien!

Wenn auch die Riesenzahl uns will bezwingen,
es wird der ganzen Welt doch nicht gelingen!
Deutschland mit uns vereint, schlägt auch
den achten Feind,
schlägt auch Italien, schlägt auch Italien.

Gott strafe England, klingt's durch die Lande,
Untreu ist jederzeit die größte Schande.
Gott aber ist gerecht, er straf auch dies
Geschlecht,
straf auch Italien, straf auch Italien.

Ph2515

Denk nur an Lissa und an Mortara,
denkt an Custozza und an Novara!
Dort waren siegreich wir, das merk'
auch heute dir,
falsches Italien, falsches Italien!

Vater Radetzky schaut auf uns nieder,
Albrecht und Tegetthoff, sie kehren wieder.
Und unser braves Heer bringt
Sieges-Lorbeer
heim aus Italien, heim aus Italien!

Und unser Kaiser, des Landes Stütze,
den Gott erhalte, den Gott beschütze,
er führt die tapfre Schar, und Öst'reichs
Doppelaar
fliegt nach Italien! Auf nach Italien!

CD1: 4 84er Marsch

Gesungen von Josef Bergauer.
Aufg. am 19.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2516**.

'S Vierundachtzger Regiment,
juppheidi, juppheida!
Weit und breit a jeder kennt, juppheidi, heida!
Wir sind stramm und voller Schneid
und auch lustig jederzeit!
Juppheidia, juppheida, juppheidia heirassa,
juppheidia, juppheida, juppheidi, heida!
Haha, haha, haha, haha, ha hussa, hussa, hü
Juppheidia, juppheida, juppheidia, heirassa,
juppheidia, juppheida, juppheidi, heida!

Über uns des Himmels Blau,
juppheidi, juppheida!
"Ippen" wir in der Krieau, juppheidi, heida!
Auf und nieder, Liegestütz, bis ich auf dem
Buckel schwitz.
Rata ralla ralla ra, juppheidi, heida!

Sauhaufen, das sind wir nicht,
juppheidi, juppheida!
'S Gsieberl tuat ja seine Pflicht,
juppheidi, heida!
Und um uns wär ewig schad,
denn wir sind die Ölbrigad.
Trarara, da ram ta ram tam tam.

Laufschritt ist besonders gut,
juppheidi, juppheida!
Der verjüngt das Landsturmbul,
juppheidi, heida!
Drum sind immer wir gesund,
fressen wie die Jagahund.
Trarara, da ram ta ram tam tam.

Wenn wir ein Kommando hör'n,
juppheidi, juppheida!
Folgen schneidig wir und gern,
juppheidi, heida!
Und ein jeder kränkt sich fast,
wenn's Kommando lautet: „Rast“.
Tradara, da ram ta ram tam tam.

CD1: 5 59er Marsch

Gesungen von Josef Bergauer.
Aufg. am 19.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2517**.

Nach gleicher Melodie [wie der 84er Marsch]
zu singen.

[Es wird nicht der Text des 59er Marsches
gesungen, sondern die Strophen 8-12 des
84er Marsches.]

Und der Krieger jederzeit,
juppheidi, juppheida!
Ist zum Dienste gern bereit,
juppheidi, heida!
Denn „vakuma“ darf man nicht,
außer wenn es niemand sieht.
Jodara, da ram ta ram tarn tarn.

Kommt der Ausgang dann heran,
juppheidi, juppheida!
Putzt sich jeder Kriegersmann,
juppheidi, heida!
Und er nimmt sich voller Freid,
wenn es geht, a Überzeit,
Trarara, da ram ta ram tarn tarn.

Ziehen wir hinaus ins Feld,
juppheidi, juppheida!
Schlägt sich jeder wie ein Held,
juppheidi, heida!
Und zum Serben und zum Ruß
fliegt gar mancher gute Schuß.
Trarara da ram t(a)rallala.

Ist der große Krieg dann aus,
juppheidi, juppheida!
Winkt man uns aus jedem Haus,
juppheidi, heida!
Alles schreit: „Hurrah, hurrah,
d' Vierundachz'ger de san da!“
Trarara da ram ta ram tarn tarn.

Wer hat dieses Lied erdacht,
juppheidi, juppheida!

Und die Strupfen alle g'macht,
juppheidi, heida!
Fragt ihr nach dem Dichter dann,
„Sepp Bergauer“ heißt der Mann!
Trarara ra juppheidia heirassa, ...

CD1: 6 Brüder, zählet auf uns're Feind

Gesungen von Josef Bergauer.
Aufg. am 19.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek;
Ph 2518-2519.

Ph 2518
Brüder, zählet auf uns're Feind!
Ist nicht die halbe Welt geg'n uns vereint!
Die ersten Verräter, das waren die Serben,
sie kommen mit Bomben, um uns zu verderben.
Bombenschleuderer gebt jetzt acht,
ja gebt jetzt acht:
Österreich und Deutschland stehn als Rächer
auf der Wacht!
Österreich-Ungarn hoch! Deutschland hoch!
Wie ein Felsen stehn wir da und stürmen
alles mit Hurrah!

Brüder, zählet auf uns're Feind!
Ist nicht die halbe Welt geg'n uns vereint!
Und Montenegro, der Bruder, der liebe,
kriegt mit den Serben gemeinsam die Hiebe.
Ihr seid beide ein feines Paar, ein feines Paar,
Finger weg von Öst'reich, wir sind keine
Hammelschar!

Und Rußland, der Riese, will uns
überschwemmen,
doch bricht seine Flut sich an unseren
Dämmen.
Alter, zottiger Russenbär, du Russenbär,
gib von deinem Felle jetzt für uns ein Stückler
her!

Und über die Grenze, da kommt der
Franzose,
und Wilhelm verknopft ihm recht fest
seine Hose.
Gall'scher Hahn, ach, wie bist du dumm,
wie bist du dumm!
Deutschland geht jetzt her und dreht dir
deinen Kragen um.

Ph 2519
Und Belgien hat schon gebüßt seinen Fehler,
es ist eb'n der Hehler so schlecht wie der Stehler.
Deutschland sitzt schon im Lande drin,
im Lande drin,
und daraus zu gehen kommt ihm gar nicht
in den Sinn.

Doch Englands Gemeinheit, die schreiet
zum Himmel,
es macht sein Geschäft aus dem
Schlachtengetümmel.
England, England, du noble Rass',
du noble Rass'!
Dich trifft jetzt und allezeit wohl unser größter
Haß!

Italien schlachtet die Treu und den Glauben,
es fällt uns in Rücken und will uns berauben.
Brudermörder und Feind Nummer acht,
du Feind Nummer acht!

Auch dem falschen Katzeimacher
wird der Garaus g'macht!

Brüder, jetzt kennt ihr uns're Feind!
Die halbe Welt ist gegen uns vereint!
In Osten und Westen, im Norden und Süden,
erblüht aus dem Chaos ein dauernder
Frieden.

Gott steht bei jedem braven Mann,
dem braven Mann,
Daß in Zukunft keiner mehr an uns
sich wagen kann!
Öst'reich-Ungarn hoch! Deutschland hoch!
Wie ein Felsen steh'n wir da und stürmen
alles mit Hurrah!

CD1: 7 Auf nach Italien. Parodie des Santa Lucia.

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 76
(Pionierabteilung, ungarisch)
Dominik Ochs, 20 Jahre, Alois Stimakovits,
19 Jahre, Emil Paller, 28 Jahre,
Franz Hauser, 30 Jahre
Aufg. am 25.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2523.**

[Obwohl im Protokoll das aufgenommene
Lied als Parodie des Santa Lucia bezeichnet
wird und auch der italienische Text abge-
druckt erscheint, wird dennoch in einer vier-

stimmigen Version Text und Melodie des
Liedes „Auf nach Italien!“ von Josef Bergauer
(s. Ph 2514) gesungen.]

Sagt mir, in welchem Land sind die Abruzzen?
Wo liegt der Räuber mit seinem Stutzen?
Wo bricht man Freundesbund heuchelnd
mit falschem Mund?
Dort in Italien, dort in Italien!

Wenngleich die Riesenzahl uns will
bezwingen,
es wird der ganzen Welt doch nicht gelingen!
Deutschland mit uns vereint, schlägt auch
den achten Feind,
schlägt auch Italien, schlägt auch Italien.

Gott strafe England, klingt's durch die Lande,
Untreu ist jederzeit die größte Schande.
Gott aber ist gerecht, er straf auch dies
Geschlecht,
straf auch Italien, straf auch Italien.

CD1: 8 Auf ihr Brüder

Gesungen vom Quartett des I. R.
No. 59 (Rainer).
Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg
von Leo Hajek; **Ph 2546.**

Auf ihr Brüder, haben wir's keinen Wein,
/: haben wir's keinen Wein, :/
so reiten wir nach Italien hinein, nach Italien,
Italien hinein.

Da donnern Kanonen, es blitzen die Säbel,
da reiten Dragoner, es stürmen die Jäger,
folgen dem tapfren Radetzky nach, ja
Radetzky nach, ja mit Hurrah.

Hurrah, hurrah, hurrah lalla lalla, hurrah,
hurrah, hurrah lalla lalla.

/: Wir müssen siegen, wir müssen siegen,
wir müssen siegen, ja mit Hurrah! :/

Auf ihr Brüder, haben wir's kein Geld,

/: haben wir's kein Geld, :/

so reiten wir in die weite, weite Welt, in die
weite, weite, weite, weite Welt.

Da donnern Kanonen, es blitzen die Säbel,
es reiten Dragoner, es stürmen die Jäger,
folgen dem tapfren Radetzky nach, ja
Radetzky nach, ja mit Hurrah!

Hurrah, hurrah, hurrah lalla lalla, hurrah,
hurrah, hurrah lalla lalla.

/: Wir müssen siegen, wir müssen siegen,
wir müssen siegen, ja mit Hurrah! :/

CD1: 9 Lebt der Schütze froh und frei

Gesungen vom Quartett des I. R.

No. 59 (Rainer).

Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg
von Leo Hajek; **Ph 2547**.

Es lebt der Schütze froh und frei,
ja froh und frei, ja froh und frei,
mit ihm die ganze Jägerei, die ganze Jägerei.
Und kommt der Feind herein, herein,
und sollfs der Teufel selber sein,
es ruhen uns're Stutzen nicht,

bis einst das Auge bricht, ja bricht,
es ruhen uns're Stutzen nicht,
bis einst das Auge bricht.

Und ist das Schwarze noch so klein,
ja noch so klein, ja noch so klein,
es muß ein jeder Schuß hinein,
ein jeder Schuß hinein.

Und kommt der Feind herein, herein,
und sollfs der Teufel selber sein,
es ruhen uns're Stutzen nicht,
bis einst das Auge bricht, ja bricht,
es ruhen uns're Stutzen nicht,
bis einst das Auge bricht.

Tralla lalla lalla la, tralla lalla la, tralla lalla la,
tralla lalla lalla la, tralla lalla la la la.

CD1:10 O Kaiser von Rußland

Gesungen vom Quartett des I. R.

No. 59 (Rainer).

Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg
von Leo Hajek; **Ph 2548**.

O Kaiser von Rußland zeuch nicht
in den Krieg,

du wirst nicht erfechten den herrlichen Sieg.

/: Was nützen dir alle die Reiter und Ko-
saken und alle Tartaren dazu. :/

Glaubst du etwa, daß der preußische Stab,
gar sich zum Kriege gerüstet nicht hat.

/: Schau nur ins Zeughaus, viel hundert Stück
Ka-nonen und Mörser, die stehen schon da. :/

Marschieren, auch dir zu gefallen, ins Feld,
alle die großen Nationen der Welt.
/: Wollen doch seh'n ob der Ruß und der Fran-
zose was gegen uns ausrichten kann. :/

Ei, wer hat denn solch feinen Verstand?
Daß er dies Lied von den Preußen erfand.
/: Drei Mann von des Königs Grenadier auf
der Wach-stube, die haben dies Liedlein
erdacht. :/

CD1: 11 Schützenlied: Bei der Festung Przemysl

Gesungen vom Quartett des I. R.
No. 59 (Rainer).
Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg
von Leo Hajek; **Ph 2549**.

Bei der Festung Przemysl
da standen wir dem Feind so nah,
/: durch unser'n sicher'n Stutzenschuß,
Stutzenschuß,
machten wir dem Feinde viel Verdruß. :/
im Feld.

Unser Hauptmann Eichenfels,
das war fürwahr ein tapfrer Held,
/: aber kaum daß er den Säbel zog, Säbel zog,
erlag er schon den bitt'ren Tod. :/ im Feld.

Verzeiht, daß ich hier steh'
und die vielen Leichen seh'
/: denn vielleicht trifft mich auch unbewußt,
unbewußt,
eine Kugel in die junge Brust. :/ im Feld.

CD1: 12 Wer will mit uns zu Felde ziehn

Gesungen vom Quartett des I. R.
No. 59 (Rainer).
Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg
von Leo Hajek; **Ph 2550**.

Wer will mit uns zu Felde ziehn, wenn
Albrecht kommandiert? hurrah,
wer will mit uns zu Felde ziehn, wenn
Albrecht kommandiert?
Da heißt es aufmarschieren,
der Feind muß retieren.
Schlaget an, gebt Feuer und ladet schnell,
weich' keiner von der Stell', hurrah.
Schlaget an, gebt Feuer und ladet schnell,
weich' keiner von der Stell'.
Trallalla li, trallalla lo, wie lustig stehn wir
Rainer da,
trallalla li, trallalla lo, wie lustig stehn wir da.

Wenn sich die Fahne hoch erhebt,
der Wind sie leise dreht, hurrah,
wenn sich die Fahne hoch erhebt,
der Wind sie leise dreht,
da heißt es aufmarschieren ...
Trallalla ...

CD1: 13 „Rainer“ - Lied von Schmidt

Gesungen von Johann Scheichl, 22 Jahre,
Fischer, dz. I. R. No. 59.
Aufg. am 27.3.1916 in Salzburg von Leo
Hajek; **Ph 2551**.

Hoch, Regiment der „Rainer“, als tapfer
allbekannt,

Wir schützen unser'n Kaiser und unser heilig Land.

Wir siegen oder sterben für unser Vaterland, die Feinde wir verderben, hoch Salzburg, unser Land.

CD1:14 Hå(b) i kåa(n) Häuserl nit

(Egerer Volkslied)

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 73.
Aufg. am 11.4.1916 in Prag [Praha] von Leo Hajek; **Ph 2552**.
[überarbeitete Version der Originaltransliteration]

Hå(b) i kåa(n) Häuserl nit, hå (b) i a kåa(n)
Geld [„hab ich auch kein Geld“].
Is's scho(n) wõi's måg, is's scho(n) wõi's måg
[„ist es schon, wie es mag“ = so, wie es ist,
ist es schon recht].
Lusti mei Lebe(n)ståg, lusti bin i g'stellt;
gäiht's glei in d'Welt, gäiht's glei in d'Welt.
Schnäll am Bugi [„Buckel“ = Rücken] i mein
Rånzn, juch!
Gout u(nd) Håwagout [„Gut und Hab-
und-Gut“] u(nd) sing: juch - hu!
Möcht i wöllafurt [„allweil fort“ = immerzu]
glei tänzn,
wenn da Dudlsäck a wen(i)g brummt.

Woiß i [„weiß ich“ = kenne ich] kåa(n) Fleckerl
E(r)dn, wåunn s'mi ei(n)bagrâ(b)m;
wõi's [= wie es] will, måg's we(rd)n, wõi's will,
måg's we(rd)n.
Lusti mei(n) Lebe(n)ståg, lusti will i ster(b)m,
sua [= so] will i's hå(b)m, sua will i's hå(b)m.

/: Trågt's mi šächta ba da Schenk' vorbei
[„Tragt mich sacht bei der Schenke vorbei“],
üba d'Holpern [= holprige Wegstücke] trågt's
mi g'schwind, juch-hei!
Musikantn, tout ma(r) be(t)n [„tut mir
beten“ = gebt mir das letzte Geleit],
Geigerl, Dudlsäck u Kla(r)ne(tt)n. :/

CD1:15 Wir schwören, wir schwören

(Erzgebirger Marsch)

Gesungen von Joh. Neumeier, 32 Jahre,
Bauassistent, dz. I. R. No. 73, mit
Gitarrenbegleitung.
Aufg. am 11.4.1916 in Prag [Praha] von Leo
Hajek; **Ph 2553**.

Wir schwören, wir schwören, mit heiligem
Eid,
es lebe die goldene Friedenszeit.
Wir lieben den Frieden, wir hassen den Streit,
der Krieg bringt Kummer und Herzeleid.
Wir schlagen tüchtig drein,
wir schlagen tüchtig drein,
wir lassen keinen Feind in unser Land herein,
wir schlagen tüchtig drein,
wir schlagen tüchtig drein,
wir lassen keinen Feind in unser Land herein.
Hurrah, hurrah, hurrah, hurrah.

Vom Belt bis zur Donau, mit frohem Gemüth,
da stehen sie alle in Reih und in Glied.
Der Feind, der mag kommen,
wir fürchten uns nicht,
das ist des Mannes heilige Pflicht.
Wir schlagen tüchtig drein, ...

CD1: 16 Soldaten müssen exerzieren

Gesungen von Joh. Neumeier, 32 Jahre,
 Bauassistent, dz. I. R. No. 73, mit
 Gitarrenbegleitung.
 Aufg. am 11.4.1916 in Prag [Praha]
 von Leo Hajek; **Ph 2554.**

Soldaten müssen exerzieren,
 Soldaten müssen zieh'n ins Feld.
 /: Und die Kugeln müssen singen,
 und die Säbel müssen klingen,
 wenn es heißt Soldatenblut. :/

Lebe wohl, du lieber Vater,
 lieber Vater, lebe wohl.
 /: Willst du mich noch einmal sehen,
 steig hinauf auf Bergeshöhen,
 schau hinab ins tiefe Tal. :/

Lebe wohl, du liebe Mutter,
 liebe Mutter, lebe wohl.
 /: Hast du mich in Schmerz geboren,
 zum Soldaten auserkoren,
 einmal muß geschieden sein. :/

Lebe wohl, du liebes Mädchen,
 liebes Mädchen, lebe wohl.
 /: Bist die Erste nicht gewesen,
 sollst die Letzte auch nicht sein,
 einmal muß geschieden sein. :/

CD1:17 Schäi(n) lusti und kerngout

(Lied in Egerländer Mundart)
 Gesungen von Joh. Neumeier, 32 Jahre,
 Bauassistent und Heiner Grasmuck, 34 Jahre,
 Gastwirt, beide dz. I. R. No. 73.
 Aufg. am 11.4.1916 in Prag von Leo Hajek;
Ph 2555.

[überarbeitete Version der
 Originaltransliteration]

Schäi(n) lusti und kerngout,
 já sua [„so“] is Egerlandler Art,
 und sitz' ma ban Krou(g) [„Krug“],
 dáu wird net gspárt.
 A Gständns [„Gestandenes“ = Sulze, Aspik]
 und a Seisák [„Säusack“: Speckwurst in
 Schweinsmagen], und a Greikert
 [Speckgriebengericht?] in der Bräi [„Brühe“],
 des legt an Grund, oh sackralott,
 gäiht's Saffn draf áls wái [„geht das Saufen
 darauf, als wie“ = mit so einer Unterlage kann
 man besonders viel trinken].

Und kimmt dázou a Musich, Geign,
 a Dudlsäck, Klar(i)ne(tt),
 dá gemma nimmer hoim [„da gehen wir nicht
 mehr heim“], dái álten Fläih [„Flöhe“],
 dái springa wái de Junge(n), já, und wenn
 da Tänzer kinnt [„kommt“],
 dá sagt a jeder [sc. Floh], sei sua gout,
 u(nd) hält a wen(i)g mei Kind.

Mätz [„Matthias“], gäh schenk aa [„ein“],
ma Máus häd a Luach [„meine Maß hat
ein Loch“].

Schaut no des Gwirch [Gedränge,
Durcheinander], miä kinnt gär niät durch
[man kommt gar nicht durch],
hults [„holt“] doch den Schmied,
den Löischerer Wirt [?].

Es kâ (nn) já kâa Mensch tânz, wenn nit
Sola g'hält'n wird [= wenn keine Saalordnung
gehalten wird?].

Nannerl gäh her, du wunerschäins Kind,
Kitalla fläign es gäiht wäi da Wind [„die
Kitteln fliegen, es geht wie der Wind“].
Schauts do, der Girch, der kinnt niät von Fleg
[„Schaut doch, der Georg, der kommt nicht
vom Fleck“],
der häud ja Fäiß' wäi d'Häckstöck und an
Ränzn voller Speg [„Der hat ja Füße wie
Hackstöcke und einen Ranzen (= Bauch)
voller Speck“].

In Gardala draoß [„Im Gärtlein draußen“]
unter'n Äpfelbam, dá sitzt unsa Hâns
mit da Lies,
sie woint und er sâgt, äitza häia do af, ich
haia di gânz, gânz g'wiss [„Sie weint, und er
sagt, jetzt hör doch auf, ich heirate dich ganz,
ganz gewiß“].
Und glei hât sie glâcht und an Schmâtz hât's
'n geb'm [= und einen Kuß hat sie ihm
gegeben],
der lântat völli(g) über's gânze Gsicht

[„Der langt (= reicht) ja völlig (= fast) über
das ganze Gesicht“].

Und äffa san sie ei(n), u(nd) wås wâa des fiar
Hetz [= Und dann sind sie hineingegangen
(?), und was war das für eine Freude],
bis frâih san sie âlle zâm picht [= Bis in
die Morgenstunden sind sie zusammen
gewesen].

CD1:18 Die Feldbatterien vom Edelweiß

Gesungen von Fritz Lang, 24 Jahre,
Schriftsteller.

Aufg. am 23.4.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2594**.

Die Augen so blank und so herrisch die Stirn,
am Käppi das Sternchen vom Gletscherfirn,
so zogen wir aus über Schroffen und Eis,
die Feldbatterien vom Edelweiß,
/: im heiligen Lande Tirol. :/

Wir alle gelobten auf betenden Knien,
das Leben dem Kaiser, dem Kaiser in Wien,
mag kommen, was wolle, uns winkt ja
der Preis,
den Feldbatterien vom Edelweiß,
/: im heiligen Lande Tirol. :/

Herr Vater, Frau Mutter, herztausiger Schatz,
bei euch hat der welsche Brigant keinen
Platz.

Ihn jagen zum Henker auf Kaisers Geheiß,
die Feldbatterien vom Edelweiß,
im heiligen Lande Tirol, im hei...³

CD1: 19 Die Wacht an der Donau

Gesungen von Julius Brunner, 26 Jahre
Lehrer.

Aufg. am 3.5.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; Ph 2595.

Auf, auf, du Volk⁴ von Österreich,
's gilt Mann für Mann,
auf, auf, du Volk, an Ehren reich,
der Tag bricht an.

Der Tag an dem Gericht soll sein,
wir laden euch zum Tanze ein,
daß ewig ihr sollt merken euch,
wess' Kraft ist Österreich.

Gott grüß dich, du Heimat,

Gott grüß dich, du Land,

fest steht und treu die Wacht,
die Wacht am Donaustrand.

Gott grüß dich, du Heimat,

Gott grüß dich, mein Land,

fest steht und treu die Wacht,
die Wacht am Donaustand.

CD1: 20 O tu Stelle ..., furianisch, friaulisch

Gesungen von Anton Melinz, geb. 1883,
I. R. No. 97.

Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg von Leo
Hajek; **Ph 2583.**

O tu stelle, biele stelle
va palese al mio destin,
va da ul di che montagne,
là che l'è 'l mio curisin.

Vuei preale, biele stelle,

duçh i sant dal paradís,

/: che 'l Signor fermi la venere

che 'l mio ben torni al país. :/

CD1: 21 La Pas tra ..., Pari néstri, friaulisch

Gesprochen von Leo Iaconcig, 27 Jahre,
Staatsbeamter, Zollassistent.

Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg
von Leo Hajek; **Ph 2584.**

La Pas tra i cristians a je cá.

Immortal sedi il nom e la glorie
di chel popul, che al batt pal diritt,

sedi sacre la vos di che storie,
che il so popul cul sang al ja scritt.

E sperin, che a la tiare furlane,

tiare sante d'affiet e d'amor,

a gi passi il burlazs, la montane,

e che torni cui so Imperator.

A la ciase d'Asburgo al rignove

il Friul muribond il so patt.

La concordie e la fede a sein prove

se che un timp i siei viei and'an fatt.
Il Friul dispiar dut in chist ore
si rivols dutt devot al Signor
e al ja fede e al confide un vore
ta peraulis dal so Imperator.

Pari néstri

Pari néstri che ses in zil, sei santificát
'l vuestri nom, al vegni 'l vuestri regno,
sei fatte la vuestre sante volontát come in
zil e cussi in tiare. Dainus né il nestrí
pan quotidian, rimeténus i nestrís debis
come nó iù rimetin ai nestrís debitórs
no indusimus ne lis tentazioms, ma
liberainus dal mal e cussi sei.

CD1: 22 La Guerra, italienisch (Triestiner Dialekt)

Gesungen vom Chor der Infanteristen
des I. R. No. 97.
Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg
von Leo Hajek; **Ph 2539**.

Questa tomba racchiude le spoglie
e d'un figlio che piú non vedrò;
questa tomba i sospiri racchoglie
d'una madre che tanto l'amò.

Lo allevai tra sospiri ed afanni
il destino poi volle così:
Non appena compiuti vent'anni
et in guerra innocente morì!

Quando all'alba si aprón le porte
al cimitero son prima ad entrar,
dove regna sovrana la morte,
dove il dolore m'invita a pregar.

CD1: 23 Maledeta sia la sveglia, italienisch
(Triestiner Dialekt)

Gesungen vom Chor der Infanteristen
des I. R. No. 97.

Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg von Leo
Hajek; **Ph 2579**.

Maledeta sia la sveglia,
/: sia la sveglia ./ del mattino, -tino!
Si riposa un pochetino
/: per marciare un po' piú ben. ./

Se qualcuno marceria,
/: marceria ./ malamente, -mente,
nunziaremo al sior tenente
/: che raporto lui farà. ./

Se non basta al sior tenente,
/: nunziaremo ./ al capitano, -tano;
povereto quel cristiano
/: che castigo 'l ciaperá. ./

Se non basta al capitano,
/: nunziaremo ./ [a] colonello, -nello;
poverino sarà quello
/: che 'anbinden' ciaperá. ./

CD1: 24 No xě miga mal, italienisch
(Triestiner Dialekt)

Gesungen vom Chor der Infanteristen des I.
R. No. 97.

Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg
von Leo Hajek; **Ph 2580**.

I ga fato, i ga fato mobilisurung
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
i ga fa-to mobilisurung no xě miga mal.

Per mandarne, per mandarne a Lubiana
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
che per mandar-ne a Lubiana no xě
miga mal.

A dormire, a dormire su la paia
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
che a dormi-re su la paia no xě miga mal.

E fra i zimisi, e fra i zimisi e i pedoci
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
che fra i zim-isi, e i pedoci no xě miga mal.

[A] la matina, [a] la matina 'l cafe nero
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
che la mati-na 'l cafe nero no xě miga mal.

A mezzogiorno, a mezzogiorno brodo e gnochì
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
a mezzogior-no brodo e gnochì no xě
miga mal.

E a la sera, e a la sera scopeloti
no xě miga mal, ma gnanche tanto ben;
che a la se-ra scopeloti no xě miga mal.

CD1: 25 Straža na Soči, kroatisch

Gesungen vom Doppelquartett des I. R. No. 96.
Aufg. am 12.3.1916 in Karlstadt [Karlovac]
(Kroatien) von Leo Hajek; **Ph 2535**.

Veselo braćo, topovi riču
vesele pjesme ori se glas:
ne boj se, care - ne boj se, kralju,
Hrvatska majko, dotle je nas!

Dokle je dičnog imena našeg,
dokle u grudi krvca nam vri,
za tebe majko za tebe kralju
dat ćemo život junački svi!

Skočiše momci lavovi travi!
Hrvatski dični razviše stjeg,
planuše puške hura zaori
dušmana ljutih nastade bjeg.
Za njime četa junačka leti
bodom i nožem začese boj!
Zdravo oj zdravo: „Stražo na Soči“
Junački naprjed za narod svoj!

CD1: 26 Domobranska, kroatisch

Gesungen vom Doppelquartett des I. R. No. 96.
Aufg. am 12.3.1916 in Karlstadt [Karlovac]
von Leo Hajek; **Ph 2536**.

Napred, braćo, složno sada.
Kralj nas zove, mili rod:
Nek nam trubljom korak sklada;
bubanj slažo ivrsti hod!
Djedovi su naši mili
ljubili svoj rod i dom.

Zanj su krvcu svoju lili
i dušmanu bili grom. -
Zanj su krvcu svoju lili
i dušmanu bili grom!

Domt ko ljubi za mač hvata.
Da ga brani snagom svom,
još nas ima još Hrvata,
koji smo uvijek za dom!
Hajd Hrvati svi ko jedan,
dajmo život kralju svom.
Nek nas vodi sveto geslo,
sve za kralja i za dom -
nek nas vodi sveto geslo,
sve za kralja i za dom!

CD1: 27 Ranjen vojnik, kroatisch
Gesungen von Vaso Milensnić, 24 Jahre
Bankbeamter, dz. I. R. No. 96.
Aufg. am 12.3.1916 in Karlovac
von Leo Hajek; **Ph 2537**.

Ranjen vojnik u planini leži
glava njemu k crnoj zemlji teži
/: smrtna mu je čaša nalivena
čekajuci posljednja vremena. :/

CD1: 28 Babu je bu und **Kupio sam bundu**,
kroatisch
Gesungen vom Chor des I. R. No. 1.
Aufg. am 12.3.1916 in Karlovac
von Leo Hajek; **Ph 2585**.

/: Babu je bu :/
babu je buha pičila.
/: U njezinu pi :/
u njezinu pisanu košulju.
/: Baba je be :/
baba je begu tužila.
/: Da ju je bu :/
da ju je buha pičila.
/: U njezinu pi :/
u njezinu pisanu košulju.
/: Starać je be :/
starać je bele gaće obuko.
/: Starać je be :/
starać je bele gaće obuko.

/: Kupio sam bundu, bundu
žena veli frak. :/
Haj, haj, ženo moja
neka bude volja tvoja.
Haj, haj, tikitak
Neka bude z bunde frak.

/: Imao sam djevu, djevu
žena veli vrag. :/
Haj, haj, ženo moja
neka bude volja tvoja.
Haj, haj, tikitak
meni cura tebi vrag.

CD1: 29 Udovice ne namiguj na me, kroatisch

Gesungen vom Chor des I. R. No. 1.

Aufg. am 12.3.1916 in Karlovac
von Leo Hajek; **Ph 2586**.

/: Udovice ne namiguj na me :/
ne namiguj na me.

/: Dok su tvoje oči bile za me :/
oči bile za me.

/: Onda nisi ni gledala na me. :/
ni gledala na me.

/: Alaj volim kad zovem pa neće :/
kad zovem pa neće.

/: A u zoru sama se nameće. :/
sama se nameće.

/: Alaj volim mlada oficira :/
mlada oficira.

/: Kad mi sablja po kecelji dira. :/
po kecelji dira.

/: Alaj sam se najela bonbona :/
najela bonbona.

/: Iz dikinih plavih pantalona. :/
plavih pantalona.

Iz Karlovca /: brzi vlak se kreće, :/
brzi vlak se kreće

Šujim odlazi /: moje rasno cvijeće, :/
moje rasno cvijeće

a joj! ti si lolo moj, ti si lolo moj.

I opet joj što ću Bože moj?

CD1: 30 Mila majko ja novaca nemam, kroatisch

Gesungen von einem Männerchor.

Aufg. am 12.3.1916 in Karlovac
von Leo Hajek; **Ph 2587**.

Mila majko /: ja novaca nemam, :/
ja novaca nemam,

a sutra **se** /: na [i]'talju spremam, :/
na [lj]'talju spremam

a joj! ti si lolo moj, ti si lolo moj.

I opet joj sto ću Bože moj?

CD1:31 Przysięga, polnisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90

(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).

Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2572**.

Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
nie damy pogrześć mowy,
my dzielny naród, dzielny lud,
królewski szczerp wiekowy.
Nie damy, by nas męczył wróg
/: tak nam dopomóż Bóg. :/

Nie będzie Moskal pluł nam w twarz
ni dzieci nam moskwiczył,
stanie potężny hufiec nasz
duch będzie przewodniczył.
Pójdziem, gdy zagrzmie złoty róg
/: tak nam dopomóż Bóg. :/

CD1: 32 Do cywilów, polnisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90

(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).

Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2573**.

Postuchajcie wy cywile,
jak przy wojsku służyć mile,
/: nie ma chwili wolnej,
niedzieli spokojnej. :/

W poniedziałek egzycyrka,
a we wtorek defilirka,
/: a we środę Übungsmarsz,
pucuj gwehr, patrontasz. :/

A we czwartek gwehr wizyta,
rekrut się o verschluss pyta,
/: a pan kapral wrzeszczy
czemu się nie błyszczyc. :/

No a w piątek do raportu
a w sobotę pod eskortą
/: wsadzono go do dziury
za te awantury. :/

Panie kapral bądźcie taki,
pożyczcie mi dwa szóstaki,
/: bo ja nie mam chleba,
maszerować trzeba. :/

CD1: 33 Kto w Boga wierzy, polnisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90

(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).

Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; Ph 2574.

Kto w Boga wierzy, niech Moskali bije,
Cesarz Franciszek, niech nam długo żyje.
/:Tra ta ra, tra ta ra, tratatratatata :/ Hura.
/: Dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali, na Moskali,
dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali bęc! :/

Nasi żołnierze są już w Piotrkowie
daj Panie Boże szczęście i zdrowie
/:Tra ta ra, tra ta ra, tratatratatata :/ Hura.
/: Dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali, na Moskali,
dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali bęc! :/

Niechże więc wojna nas nie przestrasza
Waszawę mamy, Moskwa będzie nasza,
/:Tra ta ra, tra ta ra, tratatratatata :/ Hura.
/: Dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali, na Moskali,
dziewięćdziesiątka dobrze wali
na Moskali bęc! :/

CD1:34 Ufan na wedecie, polnisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90
(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).
Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2575**.

Tam na błoniu błyszczyc kwiecie,
stoi ufan na wedecie,
/: tam dziewczyna, jak malina
niosła koszyk róż. :/

Stój poczekaj! moja duszko,
skąd tak drobną stąpasz nóżką?
/: Ja z tej chatki, rwałam kwiatki
i powracam już. :/

Są Moskale o pół mili
może ciebie namówili,
/: jam uboga nie znam wroga
nie widziałam go. :/

Nie ukrywaj wrogów tchurzy,
daj buziaka to cię puszcze,
/: jam nie taka, dam buziaka
tylko z konia zsiądz. :/

Z konia zsiądę prawo złamię,
za to kulę w łeb dostanę,
/: żal mi ciebie, jak Bóg w niebie
bez buziaka bądź. :/

CD1: 35 Jak to na wojence ładnie, polnisch
Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90
(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).
Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2576**.

/: Jak to na wojence ładnie :/
/: kiedy ufan z konia spadnie. :/
Raz, dwz, trzy, cztery
raz, dwz, trzy.

/. Koledzy go nie żałują :/
/: jeszcze końmi go tratują. :/
Raz, dwz, trzy, cztery
raz, dwz, trzy.

/: Rotmistrz z listy go wymaże :/
/: wachmistrz trumnę zrobić karze. :/
Raz, dwz, trzy, cztery
raz, dwz, trzy.

/: A za jego trud i znoje :/
/: wystrzelał mu trzy naboje. :/
Raz, dwz, trzy, cztery
raz, dwz, trzy.

/: A za jego służby lata :/
/: zagrają mu tra fatata. :/

CD1: 36 Będzie wojna, polnisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 90
(Jaroslau [Jarosław] - Umgebung).
Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2577**.

Będzie wojna z Moskalami
pan komendant* pójdą z nami.

Dalej bracia, dalej wraz

/: od Warszawy, aż do Petersburga
za Moskalami marsz, marsz, marsz. :/

* Hier werden statt „Herr Kommandant“ bei
den verschiedenen Strophen die Chargen
vom Gefreiten aufwärts eingesetzt [der Text
wird leicht variiert].

CD1:37 Regimentsmarsch

Gespielt von der Regimentsmusik
des I. R. No. 90
Aufg. am 25.2.1916 in Szombathely,
Ungarn, von Leo Hajek; **Ph 2578**.

CD1:38 Pribeagul, rumänisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 64;
Vasile Vulcu, 29 Jahre, Adam Nistor, 26 Jahre,
Nicolai Bembea, 31 Jahre,
Sabin Jula, 31 Jahre.
Aufg. am 20.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2520-2521**.

Ph 2520

Dulce soare al țării mele,
ce în leagăn mi-ai zimbit,
si de multe visuri grele
viața-mi juna ai pazit;
să-mi și azi prin țări streine
plazi dulci să mai trăiesc.
Să mă 'ntorc iarăși la tine
pe pământul strămoșesc.
Să-mi văd tara iubită și casa părintească
livada înverzită câmpia strămoșască.
/: Să-mi văd si floricelele, si mama si suori
Ph 2521
izvoare și vâlcelele si munți cu bravi feciori. :/

Veniți cu veselie să lupte ca eroi
iubita lor moșie so scape din nevoi
si-atuncea să trăiască
Trăiască frații mei
și țara strămoșască
/: și toți vitejii ei. :/
Și toți vitejii ei.

CD1: 39 Pe-al nostru steag, rumänisch

Gesungen von Vasile Vulcu, 29 Jahre,
Kaufmann, dz. I. R. No. 64.

Aufg. am 20.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2522**.

Pe-al nostru steag e scris unire

unire'n cuget și'n simțiri
și sub msreața lui umbrire
vom înfrunta orice loviri.

/: Acela'n lupta grea sa teme
ce însuși e rătăcitor
iar noi uniti in orice vreme
vom fi, vom fi învingători. :/

Am înarmat a noastră mână
ca să păzim un scump pământ
dreptatea e a lui stăpână
iar dom e adevărul sfânt
/: si'n cartea veniciei' scrie
că țări și neamuri vor peri
iar scumpa noastră monarhie
etern, etern va înflori. :/

CD2: 1 La arme, rumänisch

Gesungen von Nicolai Bembea,
31 Jahre, Lehrer, dz. I. R. No. 64.

Aufg. am 20.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2556**.

Veniți viteji apărători ai țării
veniți căci sfânta zi a răsării
e ziua mare a reînălțării

drapeluluș de gloanțe zdrențuit.
Veniți din toate unghiurile țării
să cucerim ce-avem de cucerit.

/: La arme cei de-un sânge și de-o lege
la arme pentru neam și țară, tron și pentru
rege
când patria ne chiama sub drapel
datori sunt toți copiii ei s'alerge
să-l apere, să moară pentru el! :/

CD2: 2 Jan ascultă, mamă bună, rumänisch

Gesungen von Emil FarcasIn, 20 Jahre,
cand. jur., dz. einjährig Freiwilliger des
I. R. No. 64.

Aufg. am 20.1.1916 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2557**.

Jan ascultă, mamă bună
tobeale mereu cum sună
vezi pe drum colo 'nșirați
merg⁶ mulțime de soldați
stâng, drept, stâng, drept, stâng,
merg voinicii la hotare,
se-și păzească mândra țară
și se-și apere moșia
de dușmani bată-i urgia.
Stâng, drept, stâng, drept,
dragi ostași cu pasul iute
dumnezeu sfânt să v'ajute
să vă apărați moșia
de dușmani bată-i urgia.

Jan ascultă, mamă bună
tobele mereu cum sună
vezi pe drum colo 'nșirați
merg mulțime de soldați
stâng, drept, stâng, drept, stâng,
merg voinicii la hotare,
se-și păzească mândra țară
și se-și apere moșia
de dușmani bată-i urgia.
Stâng, drept, stâng, drept,
merg voinicii la hotare,
se-și păzească mândra țară
și se-și apere moșia...⁷

CD2: 3 Rus' rozhulaw sia szpiony posyťaje,

ruthenisch

Gesungen von vier Mann des I. R. No. 55.
Aufg. am 15.4.1916 in Bielitz [Bielsko Biata]
von Leo Hajek; Ph 2588.

Rus' rozhulaw sia szpiony posyťaje
Austryju do wojny wse jeju czipaje.

/: Hej hej ha jdem na woroha
Serbiju smo zbyťy jdem na moskala. :/⁶

Austryjski pruski stawni generaťy
ruky sy podaťy dumku podumaťy.
Hej ...

CD2: 4 Wydysz brate mij, ruthenisch

Gesungen von Roman Lubincki, 28 Jahre,
Opernsänger, dz. einjährig Freiwilliger.
Aufg. am 15.4.1916 in Bielitz [Bielsko Biata]
von Leo Hajek; **Ph 2589-2590.**

Ph 2589

Wydysz brate mij, towarzyšu mij

/: widlitajut' sirym szmurkom

źurawli w wyrjij. :/

Ktyczut' kru, kru, kru,

w czuźyni umru

zaky more pereťeczu

/: w czuźyni umru. :/

Ph 2590

Merchtyt' w oczach, bezkonecznyj szlach,

/: hyne, hyne w sirij mraci

szlach po źurawiach. :/

Kłyczuť kru, kru, kru,
w czuźyni umru
zaky more perefeczu
/: w czuźyni umru. :/

CD2: 5 U horach Karpatach aj tam byw ja żyw, ruthenisch
Gesungen von vier Mann des I. R. No. 55.
Aufg. am 15.4.1916 in Bielitz [Bielsko Biała]
von Leo Hajek; **Ph 2591**.

U horach Karpatach oj tam byw ja żyw
z hory na dołynu nawkoło si dywyw
/: tam kuli swystajut' tam skacze moskal
cha cha tam hołos kanoniw tam czuty
szczodnia. :/

U horach Karpatach tam hucuť ide
prekrasnu hucuťku za ruczku wede
/: tam kuli ... :/

U horach Karpatach tam striły jdut'
wełykujy patrol Rosyjsku wydut'
/: tam kuli ... :/

CD2: 6 Ojje w polu żyto zełeno zacwyto, ruthenisch
Gesungen von drei Mann des I. R. No. 55.
Aufg. am 15.4.1916 in Bielitz [Bielsko Biała]
von Leo Hajek; **Ph 2592**.

Ojje w polu żyto zełeno zacwyto
/: kraj dorohy szyrokoji żowniara zabyto. :/

Zabyto zabyto zatihнено żyto
/: czerwonuju kytajkoju oczeńka nakryto. :/

Jak pryjszła diwczyna z czornymy oczyma
/: pidijała kytajoczku taj nazad nakryła. :/

CD2: 7 Oj znaw że ja harnyj zamok, ruthenisch
Gesungen von vier Mann des I. R. No. 55.
Aufg. am 15.4.1916 in Bielitz [Bielsko Biała]
von Leo Hajek; **Ph 2593**.

Oj znaw¹⁰ że ja harnyj zamok
tam de myła probuwaje,
/: ona sedyt' za harnym stołykom
bili sukni wyszywaje. :/

Dobre tobi moja myła
bili sukni wyszywaty
/: my musymo mołodi wojaky
rano w rjady stawaty. :/

Oj jak wyjszły w czyste połe
postawaty razem w rjad
/: pryteřita kula rozpařena
rozirwała z rjady nas. :/

CD2: 8 Marširala, marširala, serbokroatisch
Gesungen von Lojo Edhem, 28 Jahre,
Bankbeamter, I. R. No. 1.
Aufg. am 29.1.1916 in Budapest von Leo
Hajek; **Ph 2524**.

Samo korak za korakom
a ja junak za barjakom
/: milka nosi crven beli plavi
aj mo aj mo svi u boj :/

/: Marširala, marširala ispred Sarajeva :/
samo korak za korakom
a ja junak za barjakom
/: milka nosi crven beli plavi
aj mo aj mo svi u boj :/

/: Istrčale, istrčale sve Sarajevske frajle :/
samo korak za korakom
a ja junak za barjakom
milka nosi crven beli bi...¹

CD2: 9 Kad je bitka pod Valjevom bila,
serbokroatisch
Gesungen von Jovo Rakić (Pekar), 23 Jahre,
Bäcker, dz. Gefreiter.
Aufg. am 29.1.1916 in Budapest, Erzherzog
Karl Kaserne, von Leo Hajek; Ph 2559.

Kad je bitka pod Valjevom bila
ondak me je kugla pogodila
ranio me taj dušman prokleti
ali neka, vrag će ga odneti

/: Saniteci sklonite me s' puta
jerbo mi je moja rana ljuta :/

/: Miloj majci sitno pismo pište
mila Majko ja sada izdišem :/

CD2: 10 Puška puca, serbokroatisch
Gesungen von Relić Šaban, 24 Jahre,
Landmann, dz. Gefreiter.
Aufg. am 29.1.1916 in Budapest von Leo
Hajek; **Ph 2560**.

Puška puca a topice barut miriše
/: a ranjenik na bojištu mir, mirno izdiše. :/

Ura nama na bojištu leži ranjenik
/: ne plaši ga grom pušaka, ni ni topova krik. :/

Puš., puška puca a topice barut miriše
/: a ranjenik na bojištu mir, mirno izdiše. :/

CD2: 11 Oj Bosanski hrabri sine, serbokroatisch
Gesungen von Šemso Kuljuh, 21 Jahre,
Kaufmann, dz. Infanterist.
Aufg. am 29.1.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2561**.

/: Oj Bosanski hrabri sine
napred stúpaj preko Drine. :/

/: Osvecena krv još nije
Ferdinanda i Sofije. :/

/: Osvetl nam složno valja
nesudženog našeg Kralja. :/¹²

CD2: 12 Evo danas treći dan, serbokroatisch

Gesungen von Fazlić Sulejman, 25 Jahre,
Kaufmann, dz. Feldwebel.

Aufg. am 29.1.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2562**.

Evo danas treći dan, treći dan
Befehl čita Mazuran, Mazuran
/: da teneri kući idu da se
oženidu s' gerevom. :/

Mala ladža plovila¹³, plovila
stare bake vozila, vozila
/: a Elveri u dvije glide slažu
paramide s' Medrejom. :/

Kuni mati svoju kćer, svoju kćer
bacila me kroz pendžer, kroz pendžer
/: bacila me kroz prozore na ja-
stuke bele da spavam. :/

Mavi lampa, crven gaz, crven gaz
ja poznajem lolin glas, lolin glas
/: ja poznajem svojeg lolu bak u
trećem šoru kad pjevo. :/

CD2: 13 Vino piju četvorica, serbokroatisch

Gesungen vom Chor des I. R. No.1,
dirigiert von Jovo Rakič, Gefreiter.

Aufg. am 29.1.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2563**.

Vino piju četvorica sve dva i dva sve dva i dva
medju njima ljepa Jela igra, igra, igra

ali ima ljepe oči ima, ima, ima, ima
da me oče pogledati š' njima, š' njima,
š' njima, š' njima
valeo bi neg' što majku ima, ima, ima, lma
čija je ona djevojka što rano rani za vodu
/: ono je moja djevojka lele,
što rano rani na vodu. :/

CD2: 14 Car nas zove, kruna viče, serbokroatisch

Gesungen vom Chor des I. R. No.1, dirigiert
von Jovo Rakič, Gefreiter.

Aufg. am 29.1.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2564**.

/: Car nas zove, kruna vice
da idemo na bojište. :/

/: Na bojištu truba trubl
spremajte se mladi ljudi. :/

/: Na bojištu sablja čeka
jel vam žao mlada vjeka. :/

CD2: 15 V širom poli strom zelený, slowakisch
Gesungen von Emmerich Szabadffy, 27 Jahre.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2529**.

/: V širom poli strom zelený.:/ trarara.

/: Pod tým stromom, pod tým stromom,
pod tým stromom vojsko leži. :/

/: Tichý vetrik pofukuje, :/ trarara.

/: Už to vojsko, už to vojsko,
už to vojsko maširuje. :/

/: Maširuje na vše strany, :/ trarara.

/: Z Uher do Čech, z Uher do Čech,
z Uher do Čech, do Moravy. :/

CD2: 16 Pri Prešpurku, slowakisch
Gesungen von Emmerich Szabadffy, 27 Jahre.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2530**.

/: Pri Prešpurku, pri Dunaji, tam je skala vysoká. :/

/: Pod ňu stojí moja milá, trarararara,
trararararara biely šátek višiva. :/

/: Dobre ti je moja milá, biely šátek višivat'. :/

/: Aja smutný zarmútenš, trarararara,
trararararara, musím rovno v glide stát'. :/

CD2:17 Tam hore lúčka, slowakisch
Gesungen von Emmerich Szabadffy, 27 Jahre.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2531**.

Tam hore [na hore], lúčka zelená, trarara,
tam hore lúčka zelená.

/: Na nej roste tráva, :/ vysoká.

Na nej roste tráva vysoká.

Teče voda z hora, bystrá je jako já,

točí sa okolo, okolo javora

teče voda z hora, bystrá je jako já,

točí sa okolo, okolo na.

Radili sa tam dve pani, trarara,

radili sa tam dve pani.

/: Jako by tej trávy, :/ našali.

Jako by tej trávy našali.

Teče voda z hora, ...

CD2: 18 Prid' sa milá podívati, slowakisch
Gesungen von Emmerich Szabadffy, 27 Jahre.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2532**.

Prid' sa milá podívati, do tej kasárni,

jaké je tam všetko vojsko vyrukované.

A ja stojím pred glídem, „rechts schaut“

komandírujem.

Na to príde pán kapitán, tomu meldujem.

Prid' sa milá podívati do švarm línie,

jak sa naše Česko vojsko Rusom tam bije.

/: Rusa sa nebojíme, Taliána zbijeme,

a jak prinde na nás Francúz aj ten dostane. :/

CD2:19 Hej, na trenčianskom zámku, slowakisch
Gesungen von Emmerich Szabadffy, 27 Jahre.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2533**.

/: Hej, na trenčianskom zámku, červená
zástava. :/

/: A na tej zástave, hej, a na tej zástave,
je Rusová hlava. :/

/: Hej, počkajte Rusovia, budete banovať. :/
/: Keď tam začnú chlapani, hej, keď tam začnú
chlapani,
z Uher mašírovať. :/

CD2: 20 Drnky, brnky, slowakisch
Gesungen und gespielt vom Chor und der
Blechmusik des I. R. No. 71.
Aufg. am 16.2.1916 in Szászváros, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2534**.

/: Neďaleko lesa u vody,
drnky, brnky, drnky, brnky.
Trhala tam moja milá, jahody,
drnky, brnky, drnky, brnky.
Neďaleko lesa u vody,
drnky, brnky, drnky, brnky.
Trhala tam moja milá, jahody,
ajnc, cvaj, drei. :/¹⁴

CD2: 21 Moj fantič je na T'rolsko vandra,
slowenisch
Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 97.
Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg
von Leo Hajek; **Ph 2581**.

Moj fantič je na T'rolsko vandra [dreimal,
allerdings fehlt zu Beginn „Moj“]
/: zdaj pa tam bolan leži :/

Tirolka mu je pušcl dala, [dreimal]
/: zdaj naj mu še zdravila da. :/

CD2: 22 Ko psi zalajajo, slowenisch
Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 97.
Aufg. am 3.3.1916 in Radkersburg von Leo
Hajek; **Ph 2582**.

Ko psi zalajajo
po cell vas' na glas,
ljudem naznanjajo,
da gre moj ljubi v vas.
Trala ...

Ne jokaj ljubica!
Ne bodi žalostna!
Črez Kratkih osem let
se bova vidla spet.
Trala...

CD2: 23 Kaj si je zmislil naš cesar, naš kralj,
slowenisch
Gesungen vom Doppelquartett des I. R. No. 17.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg von Leo
Hajek; Ph 2538.

/: Kaj si je zmislu naš cesar, naš kralj, :/
/: naš cesar, naš kralj, naš presvilit vladar. :/

/: Tri regimente soldatov je zbrau, :/
/: ta luštne, ta zauber, ta fletkane vse. :/

/: Graci na placi jih muštrat je dau, :/
/: ta luštne, ta zauber, ta fletkane vse. :/

CD2: 24 Nekoč v starih časih, slowenisch

Gesungen vom Quartett des I. R. No. 17.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2540**.

Nekoč v starih časih, kako je luštno b'lo. -
Vštarico sem zahajal, in vince pil sladko. -
A komaj sem si ljubco zbral,
že cesar mi je pošto dal:
Boš moral ljubco zapustit' cesarja služit it'.

Tri leta so minula, tako je hauptman d'jal:
'Kasarno boš zapustil, jaz bom ti urlaub dal.
/: Oj fantič moi, oj fantič mlad,
do zdaj so bil en fajn soldat,
do zdaj si sukal sabljico, zdaj boš' pa ljubico.' :/

CD2: 25 Regiment und Moj fantič je za frajtarja, slowenisch

Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 17.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2541**.

Regiment po cesti gre, u juh,
pa moj fantič zraven je, u juh.
Pa moj fantič se 'zmed vseh pozna,

ker on zelen, zelen pušlec 'ma, u juh.
Pa moj fantič se 'zmed vseh pozna
ker on zelen, zelen pušlec 'ma.

Dala mu je rdečega, u juh,
svoj'ga srca ljubečega, u juh.
Pa le naj ga ima pa le naj ga ima
saj mu ga je dala ljubica, u juh.
Pa le naj ga ima pa le naj ga ima
saj mu ga je dala ljubica.

Moj fantič je za frajtarja,
Pa nima nobenga krajcarja.
Juhe, juhe ravno polje
tam je, tam je, moje deklet!

CD2: 26 Oj ta vojaški boben, slowenisch

Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 17.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2542**.

Oj ta vojaški boben,
ta bo meni velki zvon,
oj ta ml bo zazvonil,
kadar jaz umrl bom.
Bom ... bom ...
Oj ta mi bo zazvonil,
kadar jaz umrl bom.

Oj ta vojaška sablja,
ta bo meni svitla luč,
oj ta mi bo svetila
kadar jaz umrl bom.
Cin ... cin ...

Oj ta mi bo svetila
kadar jaz umrl bom.

Oj ti Slovenski fantje,
bodo pokopali me,
vsi bodo me spremili
na zelene travnike.
Brbom ... brbom ... Oj.

CD2: 27 Gozdič je že zelen, slowenisch
Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 1
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2543**.

Gozdič je že zelen,
travnik je razcveten,
/: tički pod nebom
veselo pojo. :/

Tički jaz vprašam vas,
če bo že kmal' pomlad,
če bo že skoraj
zelena pomlad,
al če bo že skoraj
zelena pomlad.

Pomlad že prišla bo
k' tebe na svet' ne bo,
/: k'te bodo djali
v to hladno zemljo. :/

CD2: 28 Dobro jutro ljubca moja, slowenisch
Gesungen vom Männerchor des I. R. No. 17.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2544**.

Dobro jutro ljubca moja,
al s'se že naspavala
jaz se nisem nič naspala,
sem celo noč poslušala.

Kaj so to za eni fantje,
kaj so to za eni fantje,
kaj so to za eni fantje,
ki tak lepo pojejo.

/: To so fantje k'so vsi soldati
to so fantje k'so vsi soldati
to so fantje k'so vsi soldati,
ki iz vojske pridejo. :/

CD2: 29 Fantje se zbirajo, slowenisch
Gesungen von Rudolf Knez, 28 Jahre, Lehrer,
dz. beim I. R. No. 17 und Chor.
Aufg. am 20.3.1916 in Judenburg
von Leo Hajek; **Ph 2545**.

Fantje se zbirajo,
na Laško marširajo,
ja pol pa le naprej, naprej marširajo
proti mestu ljubljanskemu.

U Ljubljano pridejo,
menažo tam fasejo,
ja pol pa le naprej, naprej marširajo
proti mestu goriškemu.

Do Soče pridejo,
lahe našenejo,
/: zato pa le naprej, naprej, naprej,
dokler je še Laha kej. :/

CD2: 30 Přišlo psaní, tschechisch
Gesungen vom Chor des I. R. No. 21
(einjährig Freiwillige).
Aufg. am 9.2.1916 in Egér, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2525.**

Přišlo psaní země pána časně z rána k nám,
abych se vším rozloučil sem, že rukovat mám,
že dostanu modrý kabát, kver a bajonet,
abych svému země pánu dobyl celý svět.
/: S Bohem bud mámilá,
nenaříkej, neplakej holka moje riozmilá;
vzpomí nejsijakojá,
co's mi tenkrát slibila, že jsi má. :/

Tam na Sanu u Přemyslu smutné lesy jsou,
mnohá těla kamaradů leží pod vodou;
doma pro ně někdo plače, kdo je mival rád,
vedla svého kamaráda leží kamarád.
/: Domove, domove, v širém poli sám a sám
stokrát denne vzpomínám, každou chvíli
počítám,
kdy se zase podívám, do Čech k nám. :/ ¹⁵

CD2: 31 Nastala nám ..., tschechisch
Gesungen vom Chor des I. R. No. 21
(einjährig Freiwillige).
Aufg. am 9.2.1916 in Egér, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2526.**

Nastala nám kamarádi smutná chvíle,
že musíme maširovat od své milé.
/: Rouzloučím se se svou milou,
zitra budu maširovat městskou branou. :/

[Neplač, holka, pro vojáka]¹⁶ - nevidáno,
kdo ví kde on bude ležet zítra ráno.

/: Do hrobu ho, kulka smete,
na hrobě mu ani bodlák nevykvěte. :/

CD2: 32 Koupím já si..., tschechisch

Gesungen vom Chor des I. R. No. 21
(einjährig Freiwillige).

Aufg. am 9.2.1916 in Egér, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2527**.

Koupím já si koně vraný,
až na tu vojnu půjdu,
/: a na tebe moja milá,
na tebe zapomenu. :/

Na konička si vyskočím,
šavlička zableskne se,
/: a mí ze všech nejmilejších,
bolesti puká srdce. :/

Tajná láska, ta mně trápí,
ani mně vyspat nedá,
protože ja říci nesmím,
že ty jsi moje milá.

CD2: 33 Až pomaširujem, tschechisch

Gesungen vom Chor des I. R. No. 21
(einjährig Freiwillige).

Aufg. am 9.2.1916 in Egér, Ungarn,
von Leo Hajek; **Ph 2528**.

Až pomaširujem, egerskou bránou,
/: vzkážete tam mou milou pozdravovat. :/

Aby se vdávala, na mne nečekala,
/: že jsem si namluvil holku jinou. :/

Holku to takovou, šavli ocelovou,
/: ta bude bojovat všade se mnou. :/¹⁷

CD2: 34 Megy a kislány, ungarisch

Gesungen von Emil Gröschl, 27 Jahre, und
Georg Lackinger, 24 Jahre, dz. I. R. No. 76.
Aufg. am 25.1.1916 Im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; **Ph 2558.**

/: Megy a kislány, :/ korszó van a karján,
utánna megy a kapitány úr, piros pej paripán.
/: Megally te kislány, adjál egy kis vizet,
ít a bankó a zsebemben, mindjárt kifizetem. :,

Nem kell nékem a bankája,
nem vagyok én dáma.
Én vagyok az édes anyám
legkedvesebb lánya.
/: Ha te vagy az édes anyád
legkedvesebb lánya,
én meg vagyok Ferencz Józská¹⁸
legszebb katonája. :/

CD2: 35 Szépen szól a harmincnolcas banda,
ungarisch

Gesungen von Szabó Dezső, 24 Jahre,
dz. Gefreiter des I. R. No. 38,
mit Geigenbegleitung.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest von
Leo Hajek; **Ph 2565.**

Szépen szól a harmincnolcas banda,
molenári bakák masíroznak rajta,
masíroznak ldegen országba,
oloszország széles határába.

Jaj istenem, hogy kell ott megszokni,
hogy kell azt az olasz lányt szeretni,
/: ha öölelem, karjaim elhalnak,
ha csókolom, könnyeim hullanak. :/

CD2: 36 Kukorékol a kis kakas, ungarisch
Gesungen vom Chor des I. R. No. 38.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2566.**

Kukorékol a kis kakas,
hajnal akar lenni.
Harangoznak a templomba,
be kellene menni.
/: Égnek a gyegyák az oltár előtt,
megláttam a pici párom,
elvesztettem a legény életemet,
még élek sajnálom. :/

Kukorékol a kis kakas,
hajnal akar lenni,
muzsikálnak a kocsmába,
be kellene menni.
Tíz liter bor az asztalon,
még se jön ide a párom,
elvesztettem a legény életemet,
még élek sajnálom.

CD2: 37 A gözösnek hat kereke, ungarisch
Gesungen von Stefan Vincze, 28 Jahre,
dz. Gefreiter des I. R. No. 38,
mit Geigenbegleitung.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2567.**

A gőzösnek hat kereke,
/: de fényes :/ de fényes .
Azon mennek a harmincnycolcs
/: legények :/ legények.
Ne sírjatok Budapesti lányok,
viszajövök még hozzátok.
/: Valaha, :/ vagy soha.

A gőzösnek hat kereke,
/: de fényes :/ de fényes.
Édes anyám szép két szeme,
/: de könnyes :/ de könnyes.
Engem anyám ne sirasson,
majd lesz nekem rózsás sírom,
/: oda lent :/ az olasz határon.

Pesten csináltam házat,
/: de nagyot :/ de nagyot.
Ablakot rá háromszázat,
/: de nagyot :/ de nagyot.
Közepébe tükorszobát,
akibe a babám festi magát,
pénteken, szombaton, vasárnap.

CD2: 38 A harctéren harmincnycolc a legelső,
ungarisch

Gesungen vom Chor des I. R. No. 38.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
von Leo Hajek; Ph 2568.

A harctéren a harmincnycolc a legelső,
ő felsége azt vezeti legelő.
/: Még meszirül kiáltja a bandának,
legszebb nótát a Molenári bekának. :/

Gyertek lányok öltözzünk fel fehérbe,
menjünk el a nagy kaszárnya elébe.
/: Nyissuk ki a nagy kaszárnya város kapuját,
hagy ölelje minden lány a babáját. :/

CD2: 39 Arra alá van esz kis ház, ungarisch
Gesungen von Stefan Rádi und Paul
Damásdi, beide Zugführer des I. R. No. 38,
mit Geigenbegleitung.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2569.**

Arra alá van esz kis ház,
sárgára van festve.
/: Abba lakik, :/ esz barna menyecske.
/: Piros firhang az ablakán,
mere van az hajtva.
Arra jár egy Molenári baka,
Be - be kacsint rajta. :/

Ne kacsingas Molenári baka,
az én ablakomba.
/: Drnkább gyere, :/ fekügy az ágyamra.
Nincsen itthon az én uram,
szegény halász legény.
Éjell nappal a vizen jár,
halat keres szegény.

CD2: 40 Megy a gőzös Kanizsára, ungarisch
Gesungen vom Chor des I. R. No. 38,
mit Geigenbegleitung.
Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
von Leo Hajek; **Ph 2570.**

/: Megy a gőzös :/ Kanizsára,
 /: Kanizsáról. :/ Szerbiába.
 Elől megy a masiniszta. [Pfiiff]
 Ej haj, ihaj, csuhaj, ki a gozöst igazítja.
 Majd vasárnap délután,
 felöltözök jó cifrán.
 Végig mék [megyek] a Budapesti utcán.
 Ara jön egy kapitány:
 Ki babája ez a lány?
 Ki babája ez a szép barna kislány?
 /: Én is annak a babája vagyok,
 aki nékem egész héten csókot adott.
 Zöld o kökény recece,
 ha megérik fekete.
 Én utánam barna babám ne gyere. :/

CD2: 41 Ellöték a jobb karomat, ungarisch

Gesungen von Büliut Nyerges,
 mit Geigenbegleitung.
 Aufg. am 1.2.1916 in Budapest
 von Leo Hajek; **Ph 2571**.

Ellötök a jobb karomat,
 folyik piros vérem.
 Nincs nékem édes anyám,
 ki bekötje nekem.
 /: Gyere kis angyalom, közd be a sebeimet,
 gyógyítsd meg a bánatos szívemet. :/

Hideg szél fúj édes anyám,
 hozza ki a kendöm,
 még az éjjel felkeresem,
 a régi szeretöm.
 /: Kiállok a kapujába kibeszélgetem magamat,
 vele utóljára. :/ ¹⁹

Anmerkungen/Notes

- 1 Eine ausführliche Darstellung der historischen Aufnahmetechnik im Phonogrammarchiv ist im Kommentar zur Serie 1 „The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos“ (OEAW PHA CD 7) zu finden.
- 2 Find more details in series 1 "The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos" (OEAW PHA CD 7).
- 3 Aufnahme abgebrochen.
- 4 Technische Mängel.
- 5 Aufnahme bricht in der Wiederholung ab.
- 6 Textabweichung, ebenso in der zweiten Strophe.
- 7 Aufnahme bricht an dieser Stelle ab.
- 8 Es folgt eine Strophe, die nicht im Protokoll steht.
- 9 Es folgt eine weitere Strophe, die vor der Wiederholung des Refrains abbricht: sie ist nicht im Protokoll verzeichnet.
- 10 Abbruch, Wiederholung der Aufnahme (Gerät wird nochmals eingeschaltet).
- 11 Aufnahme bricht ab.
- 12 Es folgt eine weitere Strophe, die zu Beginn der Wiederholung abbricht: sie ist nicht im Protokoll verzeichnet.
- 13 Bis hierher gravierende technische Mängel, deshalb Probleme bei der Übertragung.
- 14 Bei diesem Lied dürfte es Uneinigheiten bezüglich des Textes gegeben haben.
- 15 Aufnahme bricht in der Wiederholung ab.
- 16 Wegen technischen Mangels nur bruchstückhaft zu hören.
- 17 Es folgt eine weitere Strophe, die nicht im Protokoll steht.
- 18 Aufnahme bricht in der Wiederholung an dieser Stelle ab.
- 19 Im nachfolgenden Geigensolo sind Stimmen zu hören.

CD1:1,2; Ph 2512,2513

♩ zw. 56 und 58

f

ff

CD1: 3; Ph 2514-2515

♩ zw. 98 und 104

f

zahlreiche textbedingte rhythmische Strophenvarianten
sehr akzentuiertes Singen
teilweise ungenaue Intonation

♩ ca 116 - 120

2. Strophe: Schluß ab §

3. - 5., 8. - 11. Strophe: Schluß ab §

12. Strophe: Schluß ab §

Original um einen Halbton tiefer

♩ ca 100 - 104

3. - 7. Strophe (al)

♩ = 84

1. und 8. Strophe: von Anfang bis Ende

2. Strophe: von Anfang bis ⊕

3. - 7. Strophe: von ⊗ bis ⊕

zahlreiche textbedingte melodische und rhythmische Strophenvarianten

Der Übergang von Ph 2518 zu Ph 2519 ist durch einen deutlich vernehmbaren Tonhöhenunterschied gekennzeichnet.

♩ = 88 - 92

Original um einen Halbton tiefer

zahlreiche textbedingte rhythmische Strophenvarianten

♩ ca 120

rhythmische und melodische Strophenvarianten

ca 104 - 108

The image shows a musical score for a piece titled 'ca 104 - 108'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has two staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

*) folgt nach der 2. Strophe
 teilweise vierstimmig; zahlreiche Strophenvarianten
 Die tiefen Stimmen sind teilweise in parallelen Oktaven zur Hauptstimme, teilweise Baßbegleitung.

♩ ca 72 - 76

The musical score consists of two staves in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The music features a highly rhythmic and complex bass line with many beamed notes and rests, creating a dense texture. The melody is less prominent, often following the rhythmic contours of the bass line.

zahlreiche textbedingte rhythmische Strophenvarianten

♩ ca 120 - 126

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many beamed notes and rests, creating a dense texture. The melody is less prominent, often following the rhythmic contours of the bass line.

Baßlinie nicht immer eindeutig nachvollziehbar

$\text{♩} \approx 66 - 69$

$\text{♩} = 90$ rit. Tempo I

1. 2.

1. 2.

♩ = 120

Original um einen Halbton höher

♩ ca 52 (frei im Vortrag)

♩ ca 112 (mit Rit. am Schluß)

Baßlinie schwer vernehmbar

CD1:15; Ph 2553

♩ = 96 - 100

Begleitung: Gitarre

zahlreiche melodische sowie textlich bedingte rhythmische Strophenvarianten

CD1:16; Ph 2554

♩ = 104 - 106

Begleitung: Gitarre

zahlreiche textlich bedingte rhythmische Strophenvarianten

ca 104 - 106

beide

Begleitung: Gitarre

Anfangstempo: ♩ ca 120, dann sehr frei in der Gestaltung

The first section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a style that is 'sehr frei in der Gestaltung' (very free in design). The second staff continues the melody with some chromaticism. The third and fourth staves show a more complex rhythmic and melodic development, with some notes beamed together and a final double bar line.

*) 2. Strophe: H (auch im Protokoll angegeben)

In den weiteren Strophen folgen mehrere silben- sowie gestaltungsbedingte Strophenvarianten.

♩ ca 92

The second section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'ca 92'. The music is written in a more structured style compared to the first section. The second staff continues the melody with some chromaticism. The third and fourth staves show a more complex rhythmic and melodic development, with some notes beamed together and a final double bar line.

♩ ca 44 (sehr langsam)

Dieser Gesang ist durch eine beinahe ständige Portamento-Deklamation gekennzeichnet, daher wurden keine entsprechenden Zeichen gesetzt.

CD1: 22; Ph 2539

ca 88

zahlreiche melodische sowie textlich bedingte rhythmische Strophenvarianten

CD1: 23; Ph 2579

CD1: 24; Ph 2580

Original um einen Halbton höher
zahlreiche textlich bedingte Strophenvarianten

zw. 100 und 104

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line, with some rests. The third system shows a more complex arrangement with some rests in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final chord and a double bar line.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is somewhat unclear in the bass line of the first system.

Baßlinie stellenweise sehr unklar bzw. nicht vernehmbar

CDI: 26; Ph 2536

ca 104

The image shows two systems of musical notation, starting with a tempo marking "ca 104". The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is clear and includes various musical symbols like slurs and accents.

CD1: 27; Ph 2537

♩ ca 60

*) Wiederholung: f

CD1: 28; Ph 2585

1)

2)

CD1: 29; Ph 2586

CD1: 30; Ph 2587

CD1: 31; Ph 2572

♩ ca 96

Three staves of music in bass clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

CD1: 32; Ph 2573

Two staves of music in bass clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A double bar line is present at the end of the first staff.

(in 1. Str. rhythmisches Klopfen)

A rhythmic notation consisting of a sequence of eighth notes with stems pointing down, representing a rhythmic pattern.

In der 2. Strophe setzt sich das Klopfen fort. Es ist während des gesamten ersten Systems, allerdings ausschließlich in Achtel-Werten, vernehmbar.

CD1: 33; Ph 2574

The musical score consists of three staves of bass clef notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a transposed or specific instrumental part. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic values and includes a fermata over a final note. The third staff provides a more complex rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns and rests.

zahlreiche melodische, sowie textlich bedingte rhythmische Strophenvarianten

CD1: 34; Ph 2575

The musical score consists of two staves of bass clef notation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows several measures with different time signatures: 2/4, 3/4, and 4/4. The notation includes chords and melodic lines with various rhythmic values. The second staff continues with similar time signature changes and includes double bar lines, suggesting the end of a section or a specific variant.

zahlreiche melodische Varianten in den einzelnen Strophen

CD1: 35; Ph 2576

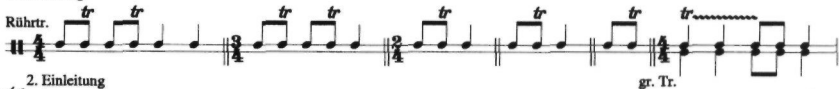
Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

CD1: 36; Ph 2577

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

zahlreiche melodische Strophenvarianten

1. Einleitung

Rührtr. 

2. Einleitung



gr. Tr.

This musical score is arranged in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system is in 4/4 time. The second system is in 4/4 time, with a key signature change to one flat (B-flat) at the end. The third system is in 4/4 time, with a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The fourth system is in 4/4 time, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the end. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like *mf* and *f*.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation is a transcription of a piano accompaniment, showing the melodic line in the treble clef and the corresponding drum accompaniment in the bass clef. The drum part consists of a steady eighth-note pattern, with occasional rests and accents. The melodic line features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a melodic line starting with a whole note chord, followed by eighth notes. The second system continues with eighth notes and some sixteenth notes. The third system concludes with a melodic line ending in a quarter note and a half note, followed by a final chord.

In dieser Transkription wurde nur die Melodielinie mit entsprechender Trommelbegleitung berücksichtigt.
Eine vollständige Notierung des Gesamtgeschehens würde eine Analyse des Instrumentariums voraussetzen.

sehr langsam, ♩ ca 52

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music. The tempo is marked 'sehr langsam' and the tempo indicator is '♩ ca 52'. The music features a mix of chords and melodic lines, with some staves showing complex rhythmic patterns and others showing sustained chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Baßlinie teilweise kaum vernehmbar

CD1: 39; Ph 2522

$\text{♩} = 96$

1) 2. Strophe endet hier.
einige melodische Strophen Varianten

$\text{♩} = 76$

rit. a tpo.

1. 2.

zahlreiche melodische und rhythmische Strophenvarianten

$\text{♩} = 88$

The musical score consists of five staves of music in bass clef, 2/4 time, and key of B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 88. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign. The second staff begins with a key signature change to E-flat major and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a melodic line. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development, both ending with repeat signs. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

CD2: 3; Ph 2588



Beginn unklar

CD2: 4; Ph 2589-2590

Three staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature. The key signature has three flats (E-flat, A-flat, D-flat). The first staff begins with a repeat sign and contains a sequence of quarter and eighth notes. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

CD2: 5; Ph 2591



einige melodische Strophenvarianten
"Mehrstimmigkeit" an mehreren als den hier angeführten Stellen vernehmbar

CD2: 6; Ph 2592



CD2: 7; Ph 2593



teilweise rhythmische Strophenvarianten

REFRAIN

CD2: 8; Ph 2524

$\text{♩} = \text{ca } 92$

REFRAIN

etc.

zahlreiche textbedingte rhythmische Strophenvarianten

CD2: 9; Ph 2559

$\text{♩} = 56$

zahlreiche melodische sowie textbedingte rhythmische Strophenvarianten

CD2: 10; Ph 2560



einige melodische Strophenvarianten

CD2: 11; Ph 2561



ab der Wiederholung zahlreiche rhythmische Varianten

CD2: 12; Ph 2562



zahlreiche textlich bedingte rhythmische Varianten

♩ ca 58

CD2: 13; Ph 2563

Musical score for CD2: 13; Ph 2563, measures ca 58-72. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of seven staves. The first five staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a harmonic accompaniment of chords. The sixth staff features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The seventh staff continues the melodic and harmonic patterns.

CD2: 14; Ph 2564

Musical score for CD2: 14; Ph 2564, measures ca 66-72. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes and a harmonic accompaniment of chords. The second staff continues the melodic and harmonic patterns.

Sänger wechseln zwischen Dur und Moll

CD2: 15; Ph 2529

$\text{♩} = 76 - 80$



CD2: 16; Ph 2530

♩ ca 96



Sänger wird im Verlaufe des Liedes in der Intonation höher

[Beginn abgeschnitten]

CD2: 17; Ph 2531

♩ ca 80



Original um einen Halbton tiefer

*) 2. Strophe: e
mehrere textlich bedingte rhythmische Varianten in den einzelnen Strophen

CD2:18; Ph 2532

$\text{♩} = 96$

Original: Beginn c-moll, Ende zw. cis-moll und d-moll
1. Strophe ohne Wiederholung; textlich bedingte rhythmische Varianten

CD2:19; Ph 2533

$\text{♩} = 92 - 96$

2) 2. Strophe: geschrien; einige textlich bedingte rhythmische Varianten

CD2:20; Ph 2534

$\text{♩} = 96$

CD2: 21; Ph 2581

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature, and one sharp (F#). The first staff contains a melody with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second staff continues the bass line with chords and eighth notes, ending with a double bar line.

zahlreiche rhythmische Strophenvarianten

CD2: 22; Ph 2582

Four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature, and one sharp (F#). The first staff shows a melody with quarter and eighth notes. The second staff has a bass line with chords and eighth notes. The third and fourth staves feature a complex bass line with many chords and eighth notes, including some triplets and slurs.

*)2. Strophe

♩ ca 116 (frei im Vortrag)

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble and bass staff with various rhythmic patterns and rests. The second system includes first and second endings, indicated by bracketed lines with '1.' and '2.' above them. The bass line in the second system is notably sparse, with many rests.

mehrere rhythmische Varianten in den einzelnen Strophen
 Linie des 2. Basses ist kaum vernehmbar

♩. = 60

♩. = ♩

*) Wiederholung erst in der 2. Strophe
 Mittelstimme sehr prominent
 geringfügige Varianten in der Melodie
 Linie des 2. Baßes teilweise nicht vernehmbar

1) ♩ ca 100

*) jeweils zwei Juchzer

2) **langsam**

Baßlinie kaum vernehmbar

CD2: 26; Ph 2542

$\text{♩} = 92$

rit.

da capo al ♩

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 69$. The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = 56 - 58$. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Baßlinie teilweise nicht vernehmbar

♩ ca 90 - 92

The image displays a musical score for a piece identified as CD2: 28; Ph 2544. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is indicated as 'ca 90 - 92' (approximately 90 to 92 beats per minute). The score consists of four systems of two staves each. The first three systems end with a double bar line, while the fourth system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The bass line in the third system features a sequence of eighth notes in the left hand.

Two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains six measures. The second system contains five measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Baßlinie stellenweise nicht vernehmbar

CD2: 29; Ph 2545

A single system of musical notation for piano accompaniment, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The tempo is marked "ca 88". The first staff has a whole rest for the first measure, followed by eighth notes. The second staff has a whole rest for the first measure, followed by eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

rubato

Tempo giusto, ♩ ca 66

rit. -----

Two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The first system contains six measures. The second system contains five measures, ending with a double bar line and repeat dots. The tempo markings "rubato", "Tempo giusto, ♩ ca 66", and "rit." are positioned above the staves.

$\text{♩} = 88$

$\text{♩} = 96 - 100$

Original um einen Halbton tiefer
 Einzelheiten in der Baßstimme sind auf weite Strecken kaum vernehmbar.

♩ ca 116 - 120

Musical score for CD2: 31; Ph 2526, measures ca 116-120. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of chords and moving lines, with some notes tied across measures. The first system shows a melodic line in the bass clef and a more static line in the treble clef. The second system continues this pattern. The third system has a repeat sign at the beginning. The fourth system concludes with a double bar line and repeat dots.

Baßlinie kaum vernehmbar

CD2: 32; Ph 2527

$\text{♩} = 108 - 116$

Baßlinie kaum vernehmbar

CD2: 33; Ph 2528

$\text{♩} = 92 - 96$

Baßlinie kaum vernehmbar

CD2: 34; Ph 2558

♩ = 96 - 100

CD2: 35; Ph 2565

♩ ca 104

Begleitung: Geige
 zahlreiche melodische, sowie rhythmische Strophenvarianten
 Wiederholung erst in der 2. Strophe

CD2: 36; Ph 2566

♩ ca 104

The musical score for 'ca 104' consists of three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The second and third staves continue the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Begleitung: Geige

CD2: 37; Ph 2567

♩ zw. 104 und 108

The musical score for 'zw. 104 und 108' consists of four staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The second, third, and fourth staves continue the bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Begleitung: Geige
zahlreiche textbedingte Strophenvarianten

CD2: 38; Ph 2568

ca 104 - 108

Begleitung: Geige

CD2: 39; Ph 2569

ca 52 - 56

Begleitung: Geige
auffallend starke Strophenvarianz

CD2: 40; Ph 2570

8

Begleitung: Geige

CD2: 41; Ph 2571

zw. 96 und 104

Begleitung: Geige