

Sonderdruck aus:

JAHRBUCH
FÜR
VOLKSLIEDFORSCHUNG

Im Auftrag

des Deutschen Volksliedarchivs

herausgegeben von

Rolf Wilh. Brednich

Fünfzehnter Jahrgang



ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin 1970

schung von großer Wichtigkeit sein können (vgl. z. B. S. 98). Da allerdings die exakte Geschichtswissenschaft der Maßstab dieser Untersuchung ist, bleibt dem Verfasser der Zugang zu einer gerechteren Würdigung dieses Liedgutes verschlossen. Die angeführten Liedbeispiele verdeutlichen nämlich sehr eindrucksvoll, daß es den Sängern auf eine Wesensschau der historischen Abläufe ankommt, daß also hier eine Art von Geschichtsphilosophie ihren Ausdruck findet, bei der die Frage nach dem „richtigen“ historischen Detail von untergeordneter Bedeutung ist. Insoweit gleichen die südosteuropäischen historischen Volkslieder denen, die im mitteleuropäischen Raum gesungen werden.

Im Gegensatz zu Baggally erblickt Ruches in diesen Liedern einen ernst zu nehmenden Kommentar des Volkes zu den historischen Ereignissen. Daher werden die Lieder nicht an den Ergebnissen der exakten Geschichtswissenschaft gemessen, sondern der Verfasser läßt ihre Aussagen gleichrangig neben anderen historischen Quellen bestehen, ja benutzt sogar die 73 Lieder aus Südalbanien (sie sind im Originaltext und in englischer Übersetzung abgedruckt), als Hauptquellen für einen kurzen Abriss der Geschichte Albanien und des angrenzenden Griechenland von 1716 bis zum Ende des 2. Weltkrieges. In den Liedern spiegelt sich die bunt bewegte Geschichte der Balkanhalbinsel wider, die geprägt ist von dem Gegen- und Miteinander der Interessen der europäischen Großmächte und durch die Kämpfe der vielen Bergstämme und Partisanengruppen sowohl gegeneinander als auch gegen den gemeinsamen Feind, die Türken: die Belagerung von Korfu durch die Türken (Nr. 1), die Kämpfe der christlichen Freischaren gegen die Türken und die mohammedanischen Albanier (Nr. 2—6), die Taten des machthungrigen Tyrannen Ali Veli (Nr. 7—14), der Befreiungskampf der Griechen und Albanier gegen das Osmanische Reich mit seinen wechselnden Geschehnissen (Nr. 15—60), die Staatswerdung Albanien und schließlich die italienische und deutsche Besetzung im zweiten Weltkrieg (Nr. 61 ff.).

Wichtig ist, daß Ruches die meisten seiner Liedbeispiele selbst aus dem Volksgesang aufgezeichnet hat, allerdings ohne Melodien. Seine Gewährsleute waren albanische Flüchtlinge und Auswanderer, die sich in Griechenland und in den USA niedergelassen haben. Das Repertoire dieser Sänger umfaßt Kriegs-, Klage- und Auswandererlieder, vor allem aber berichtende Lieder, in deren Mittelpunkt Personen, zumeist „Captains“ (also die Anführer der Freischärler) und deren Taten stehen (z. B. Nr. 27, 39, 40, 42 usw.). Sport- und Huldigungslieder, die im Mitteleuropa des 19. und 20. Jahrhunderts dominieren, sind recht selten (z. B. Nr. 63, 67, 68). Typisch für diese epische Grundhaltung, die selbst das Liedgut des 20. Jahrhunderts entscheidend zu bestimmen scheint, ist das Lied auf den Prinzen Wilhelm von Wied, der 1914 zum Fürsten des selbständigen Albanien gewählt wurde (Nr. 66). Diese Arbeit von Ruches vermittelt einen guten Überblick über das erzählende Liedgut in Albanien, das sich um historische Ereignisse und Persönlichkeiten der letzten drei Jahrhunderte rankt. Es wäre zu begrüßen, wenn ähnliche repräsentative Zusammenstellungen von historischen Volksliedern anderer Völker veröffentlicht würden, damit eine vergleichende Volksliedforschung, die sich bisher fast ausschließlich auf die Balladen beschränkte, auch in diesem Bereich vorangetrieben werden könnte.

Münster i. W.

Dietmar Saueremann

Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*. Edited by Benjamin Suchoff. 3 vls. The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Vol. 1: Instrumental Melodies. With a foreword by Victor Bator. XLVII, 704 S. Vol. 2: Vocal Melodies. XXXII, 756 S. Vol. 3: Texts. Texts translated by E. C. Teodorescu. CVIII, 661 S. (Bartók Archives Studies in Musicology, 2—4).

Bartóks große folkloristische Forschung ist nun mit der dreibändigen Ausgabe rumänischer Volksmusik vollständig geworden. Durch diese systematisierte Herausgabe von 2555

Instrumental- und Liedweisen sowie 1732 Liedtexten ist — zusammen mit seinen früheren Veröffentlichungen — den Kolinde- und Maramureş-Liedern, die in der gleichen Weise systematisiert sind, nunmehr seine gesamte rumänische Sammlerarbeit zugänglich geworden. Dieses Material ist nicht nur das umfangreichste, das bisher veröffentlicht vorhanden ist, nicht nur das älteste, das nach zeitgemäßen Anforderungen gesammelt und detailliert notiert wurde, sondern das einzige, in dem man sich mit Hilfe der Musik-, Text- und Tanzordnung leicht orientieren kann, in dem man die Spielformen in Gruppen zusammengestellt findet, kurz, in dem die Auffindung bestimmter Typen, also die vergleichende Arbeit, den Forschern bedeutend erleichtert wird. Nehmen wir hinzu, daß dieses beinahe 3500 Weisen enthaltende Material einem Gebiet entstammt, welches mehr als die Hälfte des von Rumänen bewohnten Teiles vom einstigen Ungarn umfaßt und als Ganzes publiziert wird. Es gibt uns also ein vollständiges Bild über den bedeutenden Teil des rumänischen Sprachgebietes.

Dieses Bild bietet uns nicht nur die Material-Veröffentlichung, sondern auch Bartóks ausführliche beschreibende und vergleichende Studie. Letztere hat den Vorteil, daß sie — im Gegensatz zur Sammlung — aus späterer Zeit herrührt: sie wurde unmittelbar vor dem Tod des Verfassers abgeschlossen. Er konnte also neuere Erfahrungen in Betracht ziehen: sowohl den Überblick über die von Brăiloiu im Altkönigtum organisierte Sammlung als auch die eigenen Ergebnisse aus der Bearbeitung Parrys jugoslawischer Liedsammlung. Schließlich konnte er in gleicher Weise Schlüsse aus seinen großangelegten Untersuchungen in Osteuropa, Kleinasien und Nordafrika ziehen. Deshalb offenbart sich ein ungemein weiter Blickkreis in seinen Behauptungen: Daß die sonderbaren Vibratos aus dem Komitat Hunedoara auf rumänischem Boden nirgends mehr, nur bei den Arabern in Nordafrika, vorkommen, daß die einzigartige Verzierungstechnik der Parlando-Weisen in Bihor nicht ihresgleichen auf der ganzen Welt hat; daß die Volkslieder aus dem Banat mit Halbschluß serbischen Einfluß aufweisen, nicht aber die dortigen Refrain-Strukturen, die von denen der Serben abweichen, daß daneben die betreffenden serbischen und rumänischen Lieder keine gemeinsamen Züge in der Melodik enthalten; daß die fünfstufige Desdendenz-Melodik in Câmpie-Mezöség (= Wiesenboden) und die punktierte Tanzrhythmik der Maramureş-Satmar-Gegend eine ungarische Einwirkung verraten; daß eine sonderbare Vortragsart eines Gewährmannes von Câmpie-Mezöség — er bildete eine Art Schalltrichter aus der rechten Hand am Mund — einer Vortrags-Eigenart der kleinasiatischen Türken entspricht; daß der Hora lunga-Typ in den epischen „dumy“-Gesängen der Ukrainer vorkommt, nicht aber auf dem ganzen Balkan; er taucht aber wieder in den von ihm gesammelten Liedern der Araber in Dschelfa-Oase, weiter in Irak und Persien auf. Bartók stellt sogleich mit seiner gewöhnlichen Vorsicht und Gründlichkeit die Frage, ob der betreffende Stil in den Zwischengebieten vorhanden sei. Es scheint, daß wir hinsichtlich Ägyptens eine vorläufige Antwort geben können: Soweit man es auf Grund der Studienreisen von Imre Olsvay und Ilona Borsay beurteilen kann, fehlt der Hora lunga-Typ bei den Ägyptern oder spielt dort keine bedeutende Rolle. Schließlich stellt der Verf. eine Liste von Übereinstimmungen der mitgeteilten Melodien mit ungarischen, serbischen und bulgarischen Volks- und Kunstliedern zusammen. Die Aufzählung ist selbstverständlich nicht vollständig, wie es Bartók selbst bemerkt, erstens deshalb nicht, weil der Verf. das zu Hause zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial entbehren mußte, im weiteren, weil eine endgültige Zusammenstellung solcher „Listen“ nur nach fleißiger Arbeit einer ganzen Forschergeneration abgeschlossen werden kann. Daß Bartók einen bedeutenden Teil dieser Arbeit selbst vollenden konnte, ist seinem einmaligen Arbeitsvermögen zu verdanken, das er der Volksmusikforschung in Osteuropa gewidmet hat.

Hier und da überprüft der Herausgeber Bartóks Behauptungen auf Grund neuer, rumänischer Forschungen, so z. B. jene, die er über das Fehlen der Kinderspiellieder aufgestellt hat. Wir müssen aber hinzufügen, daß Bartóks Feststellung im wesentlichen richtig ist: diese

Gattung ist in der rumänischen Überlieferung (ebenso wie in der ungarischen Volkstradition Siebenbürgens) nur vereinzelt und sehr spärlich vertreten.

Das mitgeteilte Material ist schon beim ersten Durchblättern für den osteuropäischen Volksliedforscher äußerst lehrreich. Um nur eines zu erwähnen: Die in Bd. 1, S. 16 beschriebene Stimmung der 2. Violine („Kontra“) der Rumänen von Câmpie-Mezöség ist mit der der Ungarn dieser Gegend identisch¹. Die Begleitung der Violine mit dem saitenlosen Violoncello, das mit dem Bogen geschlagen wird — die Bartók für eine individuelle Seltsamkeit hält — ist in der Gyimes-Gegend bei den Tschango-Magyaren allgemein verbreitet, dort werden aber die Saiten des Instruments mit dem Bogen geschlagen und mit den Fingern gegriffen und bilden eine Art Trommel-Ersatz. Die S. 14 und 45—46 beschriebene Motiv-Wiederholung in verschobenem Rhythmus erinnert uns an ähnliche Wiederholungen in französischen Liedern in Kanada². Die Nachahmung des Kluges und des Vortrags der Sackpfeife auf der Geige scheint überall dort entstanden zu sein, wo die frühere Dudelsack-Tanzmusik durch die Geige abgelöst wurde³. Die Schwankung in der Intonation der Terz, d. h. Pendeln zwischen Moll- und Durterz bzw. neutraler Terz, bietet (S. 36) neue Belege zur Frage, die ich auf Grund ähnlicher Erscheinungen von englisch-amerikanischen Melodien bis zu den Pansflöten in der Kaukasusgegend behandelte⁴. Die Mitteilung und Beschreibung der Totenklagen gibt uns die Möglichkeit, den Verwandtschaftskreis der ungarischen Klagelieder zu erweitern. Die rumänischen „bocete“ bilden eigentlich, wie Bartók feststellt, einen von den ungarischen wesentlich abweichenden Typ. Jedoch gibt es unter den sehr archaischen, engmelodischen Stücken einige, die ebenso wie unser meistverbreiteter Typ auf der 2. und 1. Stufe der Durtonleiter kadenzieren. Auch die Hälfte der von Brăiloiu mitgeteilten Totenklagen der Gegend Oaş-Avas⁵ gehören diesem Typ an. Diese Eigenschaft verbindet sie mit dem ungarischen Klage Typ, aber nur durch eine ferne Verwandtschaft, da die sehr enge Melodielinie gar nicht so eindeutig abwärts verläuft wie bei den unseren, sondern meistens einen Bogen von unten nach oben beschreibt, vielerlei andere Kadenz in anderen Varianten verwendet, höchstens mit dem Unterschied: sie wird in gebundenen, gereimten Strophen verfaßt. Jedoch macht es eben die ferne Verwandtschaft wahrscheinlich, daß wir hier mit Überresten einer ureuropäischen Erscheinung zu tun haben.

Im Zusammenhang mit der Tanzmusik beschreibt und systematisiert Bartók auch die Tänze selbst: er stellt die mannigfaltigen Benennungen desselben Tanzes, gibt ihr genaues Tempo in Metronom-Zahlen, ja sogar die Choreographie in Umrissen an. Es ist wahr, daß eine solche Beschreibung kaum eine Mitteilung in einem zeitgemäßen Kinematogramm ersetzen kann, macht aber eine Identifizierung möglich, ergänzt die neuere, genaue Sammlung der Tanzforscher und klärt zum ersten Mal das Chaos der siebenbürgischen Tänze und Tanznamen. Die in dieser Weise publizierten Tanzweisen sind für die Tanzforscher durchaus verwendbar.

¹ S. Béla Avasi, *Die Harmoniegestaltung eines ungarischen Volksmusikorchesters*, in: Acta Ethnographia 1955, S. 479. Bartók hat vor allem die rumänische Volksmusik dieses gemischten Gebietes untersucht, sein sehr archaisches ungarisches Material haben unsere Tanzforscher neuerdings erschlossen.

² Vgl. M. und R. D'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Québec-Paris 1956, Nr. 4, 6, 10, 14, 36, 48, 63, 66, 72, 98. Die Verschiebung entsteht dort meistens durch die sonderbare Textunterlegung, manchmal aber durch den zusammengezogenen bzw. augmentierten Rhythmus, durch Umdeutung der Takt- und Akzentverhältnisse.

³ Die ungarischen Gegenstücke s. bei Lajos Vargyas, *Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik*, in: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapest 1956, S. 503.

⁴ L. Vargyas, *Some Parallels of Rare Modal Structures in Western and Eastern Europe*, in Journal of the IFMC 1958, S. 22.

⁵ Constantin Brăiloiu, *Bocete din Oaş*, Bucureşti 1938.

Als noch bahnbrechender gilt die Textordnung im dritten Band. Bartók teilt hier die vollständigen Texte mit, unter den Noten befinden sich nur Teile, die dem detailliert übersetzten Melodieteil entsprechen, meist eine Strophe, höchstens drei. Für die Texte hat er eine eigene Ordnung ausgearbeitet, in der die Textvarianten ebenfalls nebeneinander gestellt werden. Diese Sammlung ist die erste auf der Welt, in der das Musiksystem und das Textsystem (zu dem noch das System der zu den Weisen gehörenden Tänze) gleichmäßig ausgearbeitet sind. Da die zuverlässige englische Übersetzung neben die Originaltexte gestellt ist, ist diese Ausgabe die erste, in der eine großzügige, geordnete Sammlung osteuropäischer Volksdichtung den Fachleuten im Westen zugänglich ist.

Die Balladenforscher können mit Leichtigkeit die sie interessierenden Texte auffinden, so z. B. die „Losgekaufte“ (Nr. 1174) oder die „Grausame Schwiegermutter“ (Nr. 1171) oder andere Balladentypen, die die Ungarn mit den Rumänen gemeinsam haben.

Was wir hier wiedergeben, kann nur eine kleine Auswahl darstellen; das Werk bietet darüber hinaus noch sehr viel mehr. Die Auswertung der zahllosen Einzelheiten wird erst jetzt beginnen. Bartóks unermüdete Forscherlaufbahn bringt uns, auch nach seinem Tod, seine Früchte. Bartók führte die Bearbeitung seiner rumänischen Sammlung, die er fast als sein wissenschaftliches Hauptwerk betrachtete, mit rührender Anstrengung in seinen letzten Lebenstagen zur Vollendung. Die große ungarische Gesamtausgabe wußte er in sicheren Händen, die slowakische Sammlung konnte er selbst nicht mehr in die Hand nehmen. Es war ihm beschieden, daß er aus seinem mächtigen Lebenswerk nur diese einzige Sammlung vollenden konnte. In schöpferischer Anregung, leidend, im Wettlauf mit dem Tode, verschiedene Hilfsmittel entbehrend, über Unvollkommenheit klagend, hat er uns doch etwas Vollständiges hinterlassen.

Es gebührt B. Suchoff und dem Bartók-Archiv in den Vereinigten Staaten Dank und Anerkennung, daß wir das Werk endlich besitzen können, wenn auch nach 22 Jahren Spannung und mit vielerlei Verzeichnissen von Bartóks Korrekturen — was immerhin einen geringeren Nachteil bedeutet als eine neue Abschrift des Notenmaterials, wodurch einer Unmenge neuer, nicht registrierter Fehler Tor und Tür geöffnet worden wäre. Schließlich gereicht es uns zur besonderen Freude, daß durch die einstigen und heutigen rumänischen Mitarbeiter und den amerikanischen Herausgeber eine internationale Zusammenarbeit um das Werk entstanden ist, würdig dem Geiste des Verf., der sich immer über nationale Befangenheit erhob und unerschütterlich für internationales Verständnis kämpfte.

Budapest

Lajos Vargyas

Ovidiu Papadima, *Literatură populară română* [Rumänische Volksdichtung]. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968. 725 S.

Ovidiu Papadima hat sich als Essayist, Folklorist, Historiker und Literaturkritiker einen Namen gemacht. Der Band *Rumänische Volksdichtung* ist eine Krönung seiner Tätigkeit auf folkloristischem Gebiete und vereint neben früheren auch neue, bisher unveröffentlichte Abhandlungen. Das Buch möchte einen Beitrag zu einem noch nicht geschriebenen „Handbuch der rumänischen Folklore“ liefern. Durch die sorgfältige bibliographische Information der drei umfassenden Abhandlungen (Lyrik, ihre künstlerische Struktur, Das Rätsel — seine Kunstformen, Der Zauberspruch — seine künstlerische Struktur) und durch die Abhandlung „Adolf Schullerus und die rumänische Folklore“ trägt der Band auch zur Kenntnis der Geschichte der Folkloristik bei.

Für den Erforscher des Volksliedes sind von Wichtigkeit die Abhandlungen über Volkslyrik (S. 13—228), Zauberspruch (S. 347—420), Plastische Werte in unserer Volksdichtung (S. 577—595), Neagoe Basarab, Meister Manole und die Schattenverkäufer (S. 605—618),