

Rumänische Volksmusik unter westlichem Einfluß

Von GOTTLIEB BRANDSCH (Hermannstadt)

Literatur.

- BÉLA BARTÓK, Cântece populare româneşti din comitatul Bihor (Ungaria) = Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar (Ungarn). 14. Heft der von der rumänischen Akademie herausgegebenen Schriftenreihe *Din viaţa poporului român* = Aus dem Leben des rum. Volkes. Bukarest 1913.
- CONST. BRĂILOIU, Colinde şi cântece de stea = Weihnachts- und Sterndreherlieder. 1. Heft der Veröffentlichungen der Akademie für religiöse Musik an der orthodoxen rumänischen Patriarchie. Bukarest 1931.
- Derselbe, Arhiva de folclor a societ. compositorilor români = Volkskundearchiv der Vereinigung rumänischer Komponisten. Bukarest 1931.
- G. BRANDSCH, Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder, I. Bd. Hermannstadt 1931.
- KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus, 2. Aufl. Wien 1899.
- Cântările Liturgiei sfântului Ioan Gura de aur = Liturgische Gesänge des hl. Chrysostomus. 4. Ausgabe von T. Popovici. Hermannstadt 1925.
- DIMITRIE CUNȚAN, Cântările bisericesti după melodiile celor opt glasuri ale sf. biserici ortodoxe = Kirchengesänge nach den 8 Tönen der hl. orthodoxen Kirche. 2. Ausgabe. Sibiu (Hermannstadt) 1925.
- SABIN V. DRAGOI, 303 Colinde cu text şi melodie culese şi notate de = 303 Weihnachtslieder mit Text und Melodie gesammelt und aufgezeichnet von. Craiova (1925).
- LUDWIG ERK und FRANZ M. BÖHME, Deutscher Liederhort. Leipzig 1893 ff.
- BERTHOLD FABÓ, A magyar népdal = Das ungarische Volkslied. Budapest 1908.
- G. FIRA, Nunta in judeţul Vâlcea = Die Hochzeit im Judez Vâlcea. 37. Heft der Schriften *Din viaţa pop. Rom.* Bukarest 1928.
- GH. FIRA und O. K. KIRIAC, Cântece şi hore = Lieder und Tänze. Gesammelt von GH. FIRA, gedruckt nach der Auswahl und unter der Aufsicht von D. G. KIRIAC. 31. Heft der Schriften *Din viaţa pop. român.* Bukarest 1916.
- ROBERT LACH, Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916. Wien 1917.
- N. OANCEA, Cântece populare româneşti pentru cor mixt = Volkslieder für gem. Chor. Sibiu (Hermannstadt) 1916.
- Derselbe, Cântece patriotice pentru cor mixt = Vaterländische Lieder für gem. Chor. Sibiu (Hermannstadt) 1927.
- TUDOR PAMFILE, Crăciunul. Studiu etnografic = Weihnachten. Eine ethnographische Studie. 20. Heft der Schriften *Din viaţa pop. rom.* Bukarest, Wien, Leipzig 1914.
- TIM. POPOVICI, Carte de cântece = Liederbuch (für Kindergärten, Volksschulen usw.), I. Teil. Sibiu (Hermannstadt) 1935.
- MIHAIL GR. POSLUŞNICU, Historia muziceii la Români = Geschichte der Musik bei den Rumänen. Bukarest 1928.
- LUDWIG RIEMANN, Über eigentümliche bei den Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen usw. Essen 1899.
- J. C. SCHULLER, Rumänische Volkslieder. Hermannstadt 1859.
- Societatea compositorilor români 1920—1930 = Die Vereinigung rumänischer Komponisten 1920—1930. (Ein Tätigkeitsbericht, erstattet vom Generalsekretär der Vereinigung Const. Brăiloiu. Bukarest 1931.)

- Dieselbe, Treizeci cântece populare etc. = Dreißig Volkslieder usw. Bukarest 1927.
 FRANZ JOSEF SULZER, Geschichte des transalpinischen Daziens. Wien 1781.
 ALEXANDRU VASILIU, Cântece, urături și bocete de ale poporului = Lieder, Wunschreime und Totenklagen des Volkes (mit 43 Melodien). 4. Heft der Schriften Din viața pop. rom. Bukarest 1909.
 PH. WOLFRUM, Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Leipzig 1890.

Die rumänische Volksliedliteratur war mir nur zum Teil zugänglich; insbesondere bedauere ich, die reichhaltige Sammlung von Tiberiu Bredicianu nicht eingesehen zu haben.

I.

Es ist auffällig, wie wenig bisher die Musikwissenschaft von der Volksmusik der Rumänen, wie überhaupt der Balkanländer, Notiz genommen hat. Während die ungarische, polnische, russische und tschechische Nationalmusik in Westeuropa längst Beachtung und Pflege gefunden hat, weiß man von der Musik des musikalisch hochbegabten rumänischen Volkes, dessen Volkslieder und Tänze zum mindesten so viel Beachtung verdienen als die ungarischen, mit denen sie übrigens sich vielfach enge berühren, so gut wie gar nichts. In dem vortrefflichen Musiklexikon von HUGO RIEMANN steht über die rumänische Musik nicht ein einziges Wort. Dagegen führt H. Riemann das Wort Romanesca an als Bezeichnung einer Art von Baßmelodien, die früher oft als Basso ostinato zu Instrumentalwerken benützt worden seien und gibt eine solche Melodie aus der Zeit um 1600 in Noten wieder. Es scheint demnach, als ob früher die rumänische Nationalmusik in Westeuropa doch einige Beachtung gefunden habe. Denn Romanesca kann doch nichts anderes heißen als „Rumänisch“ (heute: Româneasca). Vielleicht dienen die folgenden Zeilen dazu, hier oder dort ein wenig Interesse für diese eigenartige Nationalmusik zu wecken.

Die Volksmusik der Rumänen läßt sich in folgende Gruppen einteilen:

1. Doinen. Es sind rezitativartige, ganz den Charakter der freien Improvisation tragende Lieder, zumeist schwermütiger Art. Melodie und Text gleich locker in der Form. In diesen Liedern scheint sich mir der rumänische Volkscharakter am unmittelbarsten zu offenbaren. Es sind ihrem Ursprung nach wohl Hirtenlieder. Die Ableitung des Namens ist mir nicht bekannt.

2. Cântece (= Lieder) in etwas strenger gebundener Form und lebhafterem Rhythmus. Während die Doina ganz dem subjektiven Gefühlserguß dient, also für den Einzelgesang bestimmt ist, trägt das cântec, das „Liedlein“ mehr den Charakter geselliger Fröhlichkeit.

Übrigens gehn die beiden Formen ohne strenge Grenze ineinander über.

3. Die Colindă, ein Weihnachtslied, das vor allem bei weihnachtlichen und Neujahrsumzügen von der männlichen Jugend gesungen wird, hat oft epischen Charakter und ist wohl zumeist aus einer höheren Volksschicht entstanden, also weniger unreflektierter Ausdruck der Augenblicksstimmung als die Doina. Übrigens weist auch die Colindă Züge hohen Alters sowohl in musikalischer als textlicher Beziehung auf.

4. Die verwandten cântece de stea (Sterndreherlieder) scheinen erst in jüngerer Zeit vom Westen her sich eingebürgert zu haben. Sie knüpfen alle irgendwie an die biblische Erzählung von der Geburt des Jesuskindes und den Weisen aus dem Morgenlande an und weisen in der Melodie oft fremdnationale, namentlich deutsche Einwirkung auf.

5. Die Tanzlieder Hore (das Wort hängt mit dem griechischen choroî zusammen) sind entweder im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt gehaltene, kurze Tonstückchen, in denen die nationalen Instrumente, die Hirtenflöte oder Violine oder der Dudelsack, je nach ihrer Eigenart den Charakter der Melodie bestimmen. Übrigens zeigen diese Hore eine große Mannigfaltigkeit, zumal sich in ihnen neben dem ursprünglichen rumänischen Volksmelos insbesondere die Einfälle der ausübenden Zigeuner auswirken.

Noch muß bemerkt werden, daß die Bezeichnungen für die verschiedenen Typen der Volksmusik nicht feststehen, sondern von Gegend zu Gegend wechseln.

Die nachfolgende Untersuchung erstreckt sich nur auf die musikalische Seite des rumänischen Volksliedes, da mir zur Behandlung des Textes die ausreichende Beherrschung der rumänischen Sprache fehlt. Die Wortunterlagen sind bei den Liedbeispielen nur gerade insoweit herangezogen, als es zur Kennzeichnung des Liedes und des Verhältnisses zwischen Wort und Weise notwendig schien. Übrigens würde eine gründliche Beschäftigung mit den Liedertexten mindestens ebenso lohnend sein als das Eindringen in die musikalische Eigenart dieser Volksmusik. Das rumänische Volk ist in hohem Grade dichterisch veranlagt. Dies zeigt jeder Blick in seine Lieder und Sagen und Märchen. Wer sich insbesondere für die Poesie des rumänischen Volksliedes interessiert, dem sei die schöne Übersetzung rumänischer Lieder von J. C. SCHULLER (s. das Literaturverzeichnis) empfohlen.

Die junge Musikergeneration Rumäniens ist eifrig bemüht, aus dem Boden der urwüchsigen Volksmusik heraus einen neuen rumänischen Stil der Kunstmusik zu schaffen. Eine führende Persönlichkeit der Bewegung, der als Musiker und zugleich als Volksliedforscher bedeutende CONSTANTIN BRAILOIU, Professor am Bukarester Konservatorium, beklagt sich über die babylonische Verwirrung, die gegenwärtig noch unter den rumänischen Komponisten herrsche, weil sie vielfach die Sprache, die sie auf den Musikhochschulen des Auslandes erlernt haben, auf den Boden des heimischen

Musiklebens und -schaffens kritiklos verpflanzen. „Unsere einzige Rettung“, fährt er fort „steht im Volkslied. Aus der Gestaltung seiner Melodik, aus der Harmonik, die ihm zugrundeliegt, aus seinen rhythmischen Formen könnten wir allmählich ein Vokabularium der rumänischen Musik schaffen¹⁾.“

Auf das Wort „allmählich“ wird der Nachdruck zu legen sein. Denn die Aufgabe ist nicht leicht und bedarf bedeutender schöpferischer Kräfte. Das rumänische Volkslied in seiner ältesten heute noch erhaltenen Gestalt, ist durchaus homophon, einstimmig empfunden, es widerstrebt den Gesetzen der Harmonie, auf denen zum mindesten die Musik aufgebaut ist, die wir heute noch als „klassisch“ bezeichnen, es widerstrebt aber auch, abgesehen vom Tanzlied, dem geordneten Rhythmus der heutigen abendländischen Musik; es ist in dieser ältesten Form der „Doina“ absolute Melodie, mit seinen Vierteltönen und Melismen und Glissando und seinem jeder modernen Takteinteilung spottenden freien Fluß überhaupt nicht aufs Papier zu bannen, ohne daß ihm Gewalt angetan wird. Es gehört im Grunde in dieser Gestalt noch der Musikform an, die wir als „exotisch“ zu bezeichnen pflegen. Das soll durchaus kein absprechendes Urteil sein. Im Gegenteil: es liegt über diesen Melodien oft ein so zarter Hauch schwermütiger Sehnsucht, sie sind so voll verhaltener tiefer Leidenschaft, daß sich daneben manches moderne Kunstprodukt ganz ärmlich ausnimmt. LUDWIG RIEMANN zitiert in seinem Werk „Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen“ (Essen 1899) folgende Äußerung von BIANCHINI²⁾ über diese Art der Musik: „Dieselbe hat ein solch charakteristisches Gepräge, daß der zivilisierte Musiker, wie geschickt er auch in der Ausübung seiner Kunst sein mag, unvermögend ist, sich eine Idee davon machen zu können, ohne in der Lage gewesen zu sein, sie genau in Augenschein zu nehmen; das ist ein Rhythmus, eine Kadenz, das sind Intonationen und Takte, welche sich derart von den gewöhnlichen Regeln der okzidentalen Musik abheben, daß sie keine Beziehung, nicht einmal eine entfernte Ähnlichkeit mit der lateinischen Musik hat. Die große Kunst dieser orientalischen Musik könnte sich durch ein einfaches Gleichnis bemerklich machen: Die naive Imitation der primitiven Natur. Diese Völker trillern oder girren mit der Gemächlichkeit und Leichtigkeit eines reizenden Vogels, der durch seinen Gesang die Poesie unserer Sommernächte verschönert. Und diese Poesie, so süß, so melodisch, so ausdrucksvoll und so rührend, finden wir in tausend und tausend lieblichen Capriccios, deren bezaubernder Reiz nur gefühlt werden kann von demjenigen, der die Sitten und den Charakter der orienta-

¹⁾ Treizeci Cântece populare etc. . . . Bucureşti 1927.

²⁾ PIETRO BIANCHINI, „Les Chants Liturgiques de l'Eglise Armenienne“, Einleitung.

lischen Völker kennt.“ Bianchini spricht hier von dem Volksgesang westasiatischer Völker. ROBERT LACH hat während des Weltkrieges im Auftrage der Wiener Akademie der Wissenschaften Gesänge russischer Kriegsgefangener phonographisch aufgenommen und am 1. Dezember 1916 in der Sitzung der Akademie darüber berichtet³⁾. Unter den veröffentlichten Proben erinnern namentlich die Lieder der Tataren in mehrfacher Beziehung an die älteste Schicht rumänischen Volksgesanges. Daraus Folgerungen ethnographischer oder musikgeschichtlicher Art in bezug auf die osteuropäischen und westasiatischen Volksstämme zu ziehen, sei Andern überlassen. Hier mag nur festgestellt sein, daß die ganze Art von Musik, der das älteste rumänische Volkslied angehört, sich nur schwer in die Sprache der heutigen Kunstmusik hineinfügen ließe. Wiesenblumen nehmen sich in einem elektrisch beleuchteten Salon schlecht aus. Es kann sich also nicht darum handeln, diese Naturgebilde nun gewaltsam in einen drei- oder vierstimmigen Tonsatz nach westeuropäischer Art hineinzuzwingen, was manchmal versucht wird, sondern nur darum, daß der rumänische Musiker sich möglichst tief hineinfühlt in die Sprache und in den Stimmungsgehalt dieser Tongänge und dann in freiem Schaffen in der Kunstsprache der Gegenwart das wiederzugeben sucht, was er an seelischen Werten aus dem Umgange mit den Kindern der Natur gewonnen hat. Dann wird, wenn sich einmal ein ähnliches Genie findet, einmal vielleicht in ähnlichem Sinne eine rumänische Kunstmusik entstehen, wie sie etwa EDWARD GRIEG für die nordischen Völker geschaffen hat. Über die Art des ältesten heute noch lebenden Volksgesanges der Rumänen mag Tabelle I einige Auskunft geben:

Tabelle I.

Tongebilde, die als „exotisch“ zu bezeichnen sind, da sie sich in tonaler Beziehung weder in das Dur-Moll-Tonsystem der modernen Musik noch in die alten Kirchen-tonarten des gregorianischen Choralgesanges einfügen lassen und in rhythmischer Beziehung zum Teil wenigstens dem Taktschema der heutigen westlichen Musik nicht entsprechen.

Rubato. Bartók Nr. 124.

1. 

D'ur - lă Doamne, Cine d'ur-lă, Le - rumi Doamne? D'on



d'urlar d'on pă-cu-ra-ru, Le - ru-mi Doamn'.

³⁾ Rob. Lach, Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener... Wien 1917.

Der Text ist wie die Melodie eine Nachahmung des träumerischen Gedudels der Hirtenflöte, ins Deutsche kaum zu übersetzen, eine Zwiesprache zwischen dem Schafhirten und einem seiner Schafe, etwa: „Dideldum dei, wer dudelt?“ „Nun, ein Dudler, ein Schafhirt, dideldum dei.“

Molto rubato.

Bartók Nr. 128.



A - u - zi-t'am joi la moa - ră, A-u - zi - t'am joi la



moară, mă, Că și bă - di - ță să în - soară, mă.

Deutsch: Donnerstags hört ich in der Mühle, daß mein Schatz auch heiraten will.

Molto rubato.

Bartók Nr. 140.



Floare verde, foaie fra gă, Floare ver de foa-ie fragă



Ce mai faci tu, mândră dragă? Ce mai faci tu, mândră dragă?

Deutsch: Grüne Blumen, Erdbeerblätter, was machst du noch, schönes Liebchen?

Totenklage.

Quasi recitativo.

Bartók Nr. 199.



Ă, mân-ce te focu, pă-mântu, că mult te am gu-no - i-



tu, că mult te-am gu-no - i - tu.

Deutsch: Freß' dich das Feuer, Erde! Ich hab' dich viel gedüngt.

Tanz (für die Hirtenflöte).

Alegretto.

Bartók Nr. 336.

5.

Wird der Braut bei der Hochzeit gesungen.

Vasiliiu Nr. 1.

6.

Frunzu - lea - nă trei og - lin - zu!

Frunzu - lea - nă trei og - lin - zu.

Hai, fată să te mă - ri - ți. Of! of! of!

și ja - ră of! ja - ră of!

Deutsch: Laubblättchen, drei Spiegel! Komm, Mädchen, du sollst heiraten. Ach, ach, ach! und wieder ach!

Fira-Kiriace Nr. 4.

7.

Șap-te văi și-o va - le a - dân-ca da-o - li-că nei - că.

A - ioi lu - pii mă mă - nân-ca mă mă - nânca.

Deutsch: Sieben Täler und ein tiefes Tal, daolică neică (Refrain ohne Sinn). Hier fressen mich die Wölfe.

Fira-Kiriac Nr. 78.

8. 

Foa - ie ver - de trei gra - na - te, foa - ie ver - de



trei granate. Ai! De par - te, pui - ca, de par - te,



Lea - na nei - ca, de par - te, pui - ca, de par - te.

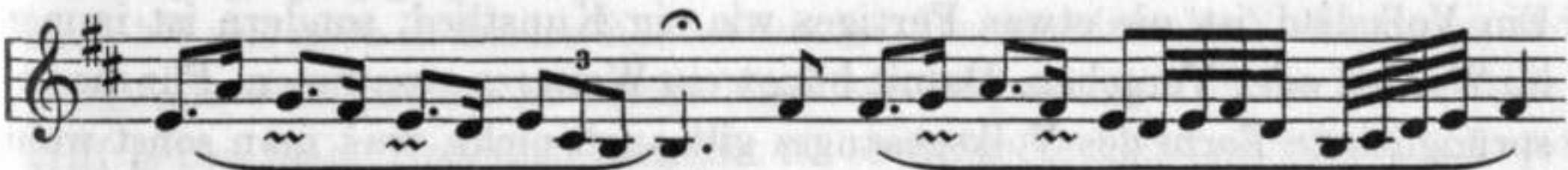
Deutsch: Grüne Blätter, drei Granaten, o weh! Weit, Liebchen weit, Leana neica (Kehrr reim ohne Sinn). Weit, Liebchen, weit!

Krimtatarisch (Text fehlt).

Lach a. a. O. S. 51.

9. 



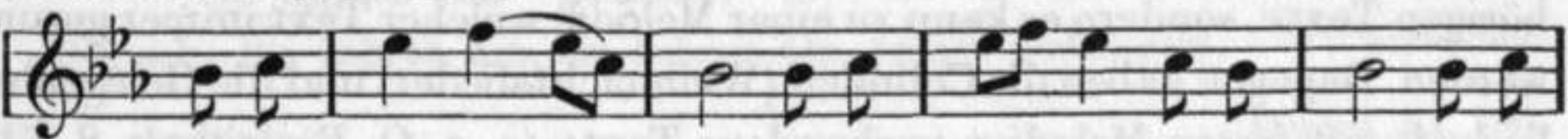


 usw.

Diese aus drei durch die Fermaten gekennzeichneten Abschnitten bestehende Melodie wird 6mal wiederholt, aber jedesmal variiert.

Mischerisch (Text fehlt).

Lach a. a. O. S. 53.

10. 





Zu obigen Stücken ist zu bemerken: Nr. 6 trägt bei VASILIU die Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$, Nr. 7 und 8 ist bei FIRA und KIRIAK mit $\frac{2}{4}$ -, Nr. 10 bei LACH mit $\frac{3}{4}$ - (und $\frac{4}{4}$ -) Taktvorzeichnung versehen. Ich habe diese Vorzeichen, weil irreführend, weggelassen, ebenso wie durchgehends BARTÓK in seiner Sammlung. Der Vortrag, ohne festes Zeitmaß, hängt durchaus von Laune und Leidenschaft des Sängers ab. Melodie und Text tragen durchaus den Stempel der Improvisation. Es sind Einfälle des Augenblicks, Blüten, die der Wind verweht. Weder ist der Sänger im Stande noch bemüht, das Liedchen, das er heute singt, morgen genau so zu wiederholen. Im Großen und Ganzen behält die Melodie, die er entweder selbst erfunden oder von andern gehört hat, ihre Gestalt, aber die vielen Melismen, Glissandos, Vorschläge und angehängte Töne (z. B. nach einer Fermate) wechseln immer wieder Form und Platz, und auch an größeren unbewußten Änderungen fehlt es nicht. BARTÓK sagt in der Einleitung zu seiner Sammlung, daß sehr oft der liedkundige Sänger dasselbe Lied vor dem Phonograph anders singt als ohne diesen Apparat, vor dem er sich besonders schön zu singen bemüht, überhaupt sei „die Form der Volksmelodien sehr elastisch“. ROBERT LACH aber klagt über das gänzliche Unvermögen der meisten Sänger — und auf je tiefern intellektuellen Stufen sie standen, um so aufdringlicher machte es sich bemerkbar — „einen Gesang ein zweites Mal unverändert oder auch nur annäherungsweise so zu singen, wie sie ihn das erste Mal gesungen hatten: stets wichen sie bei Wiederholungen von der zuerst gegebenen Fassung des Gesanges ab“. Das ist ja das Kennzeichen aller noch wirklich lebenden Volkskunst, daß der schöpferische Quell unablässig sprudelt und immer neue Formen schafft. Ein Volkslied ist nie etwas Fertiges wie ein Kunstlied, sondern ist immer im Werden oder Vergehen. Damit hängt ein Weiteres zusammen. Für die ursprünglichste Form des Volksgesanges gilt auch nicht, was man sonst wohl gerade vom Volkslied oft sagen hört, — es gilt nicht einmal von den höhern Formen des Volkliedes — daß Text und Melodie untrennbar mit einander verbunden seien. Eine einmal erfundene und gefällige Melodie wird (in der Hauptsache) gerne festgehalten und wandert von Mund zu Mund und Ort zu Ort und nimmt nacheinander allerlei Textunterlagen an.

BARTÓK meint: „Doinen und Tanzlieder (das sind die eigentlichen alten Volkslieder der Rumänen) haben keine eigenen, nur der betr. Melodie zugehörigen Texte, sondern es kann zu einer Melodie welcher Text immer gesungen werden. Dagegen haben die Colinden (Weihnachtslieder) und die Gelegenheitslieder⁴⁾ mit festen Melodien verbundene Texte (a. a. O. Einleitung S. VII)“.

Alle auf Tafel I ausgewiesenen Melodien haben insofern ein einheitliches Gepräge, als sie alle der Hirtenflöte oder einem ähnlichen Blasinstrument

⁴⁾ z. B. für Hochzeiten oder Begräbnisse. Der Verf.

ihr Dasein verdanken. Vielleicht macht Nr. 10 eine Ausnahme, das mehr an ein oboen-ähnliches Instrument gemahnt. Aus den andern hört man förmlich die Hirtenflöte heraus, das spielerische Gedudel, das planlos träumerische Auf und Ab in der Tonreihe, das dann irgendwo auf einem lang ausgehaltenen Ton zur Ruhe kommt, um das kindlich naive Spiel von neuem zu beginnen. In der ganzen Anlage, in der Form des musikalischen Ausdrucks, besteht zwischen den asiatischen und rumänischen Melodien kaum ein Unterschied. Bei ihnen allen wäre es ein verfehltes, ja unmögliches Unterfangen, sie irgendwie „harmonisieren“ zu wollen, d. h. ihnen eine Begleitung in Akkorden, wie wir sie aus der westeuropäischen Musik her gewöhnt sind, beizugeben. Die Zeit oder besser die Entwicklungsstufe, der diese Art Musik ihre Entstehung verdankt, kannte noch keine harmonische Mehrstimmigkeit.

Ein Kennzeichen der primitiven Musik ist, neben dem spielerisch Ungeordneten in Melos und Rhythmus, oft auch die Unsicherheit der Intonation (daher die mit den Mitteln unserer Notenschrift nicht festzuhaltenden Vierteltöne und die undefinierbaren Tonleitern), die Gepflogenheit, ein und dasselbe melodische und rhythmische Motiv unzählige Male zu wiederholen. Insofern diese Art von Gesang oder Instrumentalmusik als Begleitung zum Tanze oder zu irgend einer sonstigen Bewegung (oder Arbeit) dient, ist sie nun freilich im Gegensatz zu der oben beschriebenen Gruppe rhythmisch sehr scharf akzentuiert.


LACH führt a. a. O. Seite 61 ein Lied der kaukasischen Pschawen an, das nur aus den 5 Tönen: $\bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{f} \bar{e}$ besteht, die in der rhythmischen Anordnung  unzählige Male wiederholt werden. Ähnliches gibt es auch bei uns noch in unsern Kinderliedern. Der rumänische Volksgesang und Volkstanz weist zahlreiche solche Melodien auf, wovon Tabelle II einen Begriff geben mag. Nebenbei bemerkt ist es wohl die hier angeführte Art von Tongebilden, die in alter und neuerer Zeit das in dieser Allgemeinheit nicht gerechtfertigte Urteil von der Monotonie der rumänischen Volkslieder veranlaßt hat:

Tabelle II.

Andante.

Dragoi Nr. 156.



In - tor - cu - mi - s'en-tore, mi - rel ti - ne - re - lu

Deutsch: Sie kehren um, sie kehren um, junger Bräutigam. 17 Strophen.

Andante.

Dragoi Nr. 150.



Scu - lați, scu - lați, bo - ieri ma - ri, Flo - ri - le d'albe.

Deutsch: Steht auf, steht auf, ihr großen Herrn! Weiße Blumen. 18 Strophen.

Zu demselben Text gibt Tudor Pamfile in seiner Studie Crăciunul (= Weihnacht), Bukarest 1914, S. 56, folgende Weise:

Alegretto.



Vom Text werden bloß die beiden ersten Zeilen angeführt.

Eine Melodie, die sehr an Nr. 9 in Tabelle I erinnert, bringt Sulzer in seiner Geschichte des transalpinischen Daziens Bd. II, Anhang Tabula I (Wien 1781).

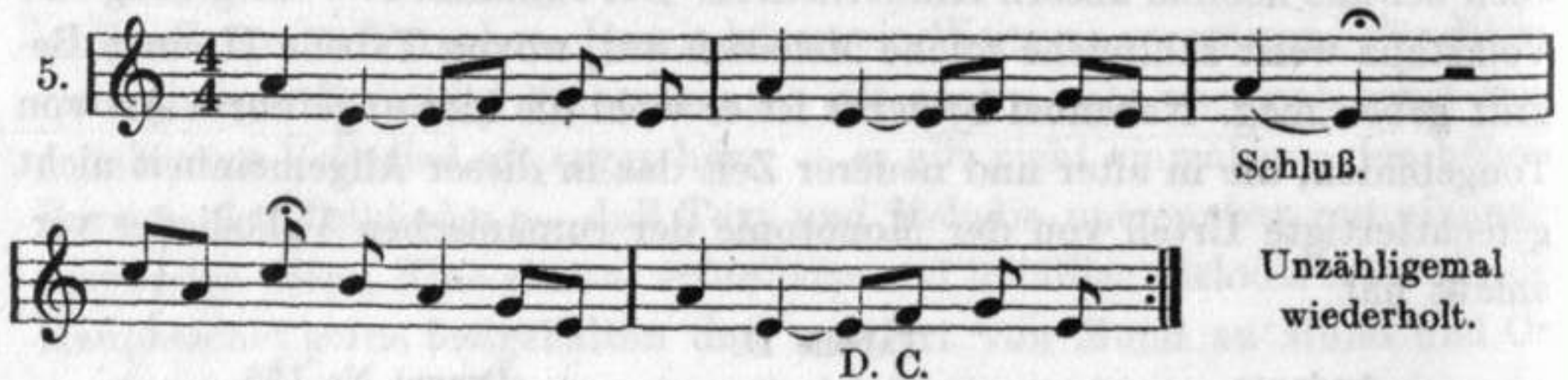
Langsam.



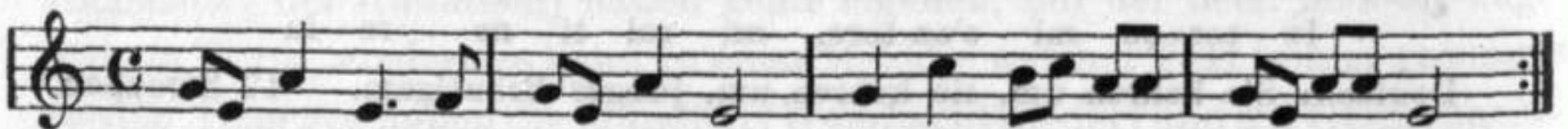
Die ganze Melodie besteht, wenn wir uns die Melismen fortdenken, eigentlich nur in der absteigenden dorischen Tonleiter, wobei die Tonreihe von der Quart abwärts noch einmal wiederholt wird.

In Treppen⁵⁾ hörte ich vom Felde heimkehrende Schnitterinnen folgendes Erntelied singen, dessen Wortlaut ich leider nicht aufgezeichnet habe. Nur die Wendung: venim cu cunune de grâu, d. i.: „Wir kommen mit dem Kranz von Korn“, ist mir in Erinnerung geblieben.

Langsam.



Karl Bücher führt dazu in seinem Werk „Arbeit und Rhythmus“, 2. Auflage, Wien 1899, S. 177, folgende genaue Parallele an (dort in Es-dur):



Es ist ein Lied der Burlaken, „welche auf der Wolga die großen Getreideschiffe fortbewegen“. Es dürfte wohl über Beßarabien den Weg nach Siebenbürgen gefunden haben. Sicher ist die Melodie uralte, in ihrer feierlichen Monotonie übrigens wunderbar ergreifend.

⁵⁾ Bei Bistritz.

Tanz (Violine).

Allegro.

simile.

Bartók Nr. 299.



Hochzeitstanz (Violine).

Allegro.

G. Fira S. 33.



Hochzeitgesellschaft singt:



Să ju-căm bra - dul mi-re - sii, să ju-căm bra - dul mi-re-sii.

Deutsch etwa: Laßt uns tanzen „die Tanne der Braut“⁶⁾.

Gürteltanz (für Dudelsack).

Sulzer, a. a. O.



Noch drei besondere Eigentümlichkeiten des älteren rumänischen Volksliedes, die ihm neben den schon erwähnten den Charakter der exotischen Musik verleihen, sind hervorzuheben, sie treten zum Teil schon an den bisher angeführten Beispielen zutage:

1. Zwei Intervalle, die sowohl die mittelalterliche Kirchenmusik als auch die neuere Kunstmusik als stark dissonierend empfand und entweder gar nicht oder nur sehr ausnahmsweise verwandte, treten im alten rumänischen Volkslied (-tanz) häufig auf. Es ist die übermäßige Quart, der sogenannte Tritonus und dessen Umkehrung, die verminderte Quint.

2. Mit Vorliebe wird auch die übermäßige Sekund — wenigstens in gewissen Gegenden — gebraucht. Es ist fraglich, ob sie — wie wohl von

⁶⁾ Ein besonderer Hochzeitstanz, von Burschen aufgeführt, deren einer ein blumengeschmücktes Tannenbäumchen als Symbol des jungen Eheglückes in der Hand hält.

Manchen angenommen wird, auf den Einfluß der Zigeunermusik zurückzuführen ist.

3. Anfangs- und Schlußton der Melodie, die nach unserem musikalischen Gefühl die Tonart der Melodie hauptsächlich bestimmen, indem beide aufeinander abgestimmt sind, demselben Dur- oder Molldreiklang angehören, stehen im rumänischen Volkslied oft in keiner Beziehung zueinander (wenigstens nach unseren Begriffen), so daß man das Gefühl hat, als habe sich die Melodie verirrt, sei zum Schluß nicht da angelangt, wohin der Anfang zielte. Beliebte ist u. a. der Schluß auf der Sekund des (von unserem Gefühl vorausgesetzten) Grundtones — für uns ganz unbefriedigend.

Zu 1. ist zu bemerken, daß die verminderte Quint (z. B. $\bar{h} - \bar{f}$) möglicherweise unter der Einwirkung der mixolydischen Tonart, die, wie überhaupt die mittelalterlichen Kirchentöne, in der rum. Volksmusik eine große Rolle spielt — wovon später — sich ausgebreitet hat, während der eigentliche Tritonus, die übermäßige Quarte $\bar{f} - \bar{h}$, aus der alten Kirchenmusik nicht herzuleiten ist und schlechterdings als vorchristlich gewertet werden muß. Zu 2. Der übermäßige Sekundenschritt findet sich im rumänischen Volkslied nicht nur als Schritt von der 3. zur 4. und von der 6. zur 7. Stufe wie in der sogenannten Zigeunertonleiter, sondern auch als Übergang von der 2. zur 3. Stufe. Es ist mir fraglich, ob die Zigeuner dieses Intervall in das Volksmelos osteuropäischer Völker hineingetragen, wie zumeist angenommen wird, ob überhaupt die Zigeuner Schöpfer einer eigenen Musikgattung sind oder ihre Leistung nur in der Aneignung, Verzerrung und Weiterverbreitung von orientalischen Volksweisen, die sie auf ihrer Wanderung hier und dort aufgelesen haben und noch auflesen, besteht. Zum allgemeinen Volkscharakter dieser eigenartigen Rasse würde mehr die letztere Auffassung stimmen. Nun kommt allerdings die übermäßige Sekunde nach L. RIEMANN, S. 34 in der Musik der Inder überraschend häufig vor und er sieht darin einen neuen unzweifelhaften Beweis dafür, daß die Zigeuner von den Indern abstammen. Die von ihm angeführten Beispiele von Tonleitern, die er an indischen Blas- und Saiteninstrumenten konstatiert hat, haben mich nicht überzeugt. Unter den 32 angeführten Instrumenten finde ich ein einziges, die Flöte Nr. 78 a und b, die den übermäßigen Sekundenschritt einigermaßen klar aufweist, nur einigermaßen, denn das in Rede stehende Intervall beträgt, wie RIEMANN selbst angibt, nicht genau $1\frac{1}{2}$ Tonstufen, sondern nur $1\frac{1}{4}$. Da überdies Riemann keine ausgeführten Musikstücke wiedergibt, ist es erst recht unmöglich, aus den Tonleitern allein, die gewiß die Anwendung der übermäßigen Sekunde gestatten, zu ersehen, ob und wie häufig sie in der Tat wirklich angewendet wird.

Andererseits führt BARTÓK a. a. O. S. 64 an, daß übermäßige Sekundenschritte „in den Tonleitern der Rumänen von Maramorosch sehr häufig“

seien, häufiger als in der echten Bauernmusik der Ungarn. So viel mir bekannt ist, spielt die Zigeunermusik unter diesen Rumänen, die ihre eigenen alten nationalen Instrumente haben und bei ihrer Armut wohl selten gedungene Zigeuner aufspielen lassen, lange nicht die Rolle als bei den Madjaren. Wenn sich trotzdem in ihren Volksliedern die übermäßige Sekunde häufig findet, so ist das vielleicht auch ein Hinweis darauf, daß dieses Intervall nicht von den Zigeunern in die osteuropäische Volksmusik eingeführt wurde, sondern als ihr eigentümlich anzusehen ist.

Synkopen — nicht nur in der Begleitung, sondern auch in der gesungenen Hauptmelodie — kommen in der Volksmusik der Madjaren und Rumänen häufig vor. Man bezeichnet auch sie gern als ein Geschenk der Zigeuner. Aber wir finden sie z. B. auch in einer kalmükischen Melodie bei BERTHOLD FABÓ, *A magyar népdal*, S. 7, sie sind außerdem nicht selten in dem älteren deutschen Volkslied (Luthers „Eine feste Burg“ in der ursprünglichen rhythmischen Fassung), wo von zigeunerischem Einfluß doch gewiß keine Rede sein kann. Es sei bei allem Respekt vor der Autorität L. Riemanns, die ich restlos anerkenne, doch die bescheidene Meinung geäußert, daß wir ein sicheres Urteil über den Einfluß der Zigeunermusik auf die Nationalmusik der osteuropäischen Völker, darunter auch der Rumänen, erst dann werden fällen können, wenn wir genaue Kenntnis der Volksmusik der Ural-, Kaukasus-, Balkanvölkerschaften, insbesondere auch der Türken und Perser, der kleinasiatischen und nordafrikanischen Völkerstämme besitzen. Noch fehlt sie, so viel ich weiß.

Zu 3. Das Zerfließen der Melodie in Tongängen, die sich nicht in einer der uns geläufigen Tonleitern unterbringen lassen, also die „Atonalität“, ist ein wesentliches Merkmal aller primitiven Musik. So wie aller Kulturfortschritt in fortschreitender Ordnung der gesamten Lebensäußerungen besteht, so unterscheidet sich auch die höhere Kunst von ihren noch unentwickelten Anfängen durch Anwendung bestimmter Gesetze gegenüber den einfachen Launen und ungezügelter Gemütsbewegungen folgenden Kunstäußerungen der Naturvölker. Daß gerade darin, in dem völlig ungetrübten, treuen Erguß des Gefühlslebens in gewissem Sinn dann freilich der Gipfel aller Kunst besteht, das macht uns das Studium aller primitiven Kunst, auch der urwüchsigen Volksmusik, so anziehend.

Was soeben von der unregelmäßigen Tonalität der primitiven Musik gesagt wurde, gilt auch von der rhythmischen Bewegung, sofern es sich nicht um Tanzmusik handelt. Da wechselt fortwährend der Takt, da kommen für unser Gefühl unmögliche, 5- oder 7-teilige, Takte vor, oder es ist überhaupt unmöglich, eine bestimmte Taktart festzustellen.

DRAGOI stellt unter den 303 von ihm gesammelten Colinden 60 taktwechselnde fest. Dabei bemerkt er erst recht noch, daß 43 Melodien auch

anders rhythmisiert werden können, als es in seiner Sammlung geschehen sei; in 28 Liedern wechselt der Takt, trotzdem es sich um ganz kleine Tongebilde von 2—3 Zeilen handelt, dreimal. So läßt sich bei sehr vielen auch keine Tonart feststellen.

Tabelle III der Notenbeispiele mag das in den obigen drei Punkten Zusammengefaßte veranschaulichen:

Tabelle III.

1. Übermäßige Quart und verminderte Quint.

Vivo. — Tanzlied.

Bartók Nr. 6.



Frunză verde de he-mej, slaba minte la fe-mej. Da-ima slaba
Grünes Laub vom Hopfenkraut, schwach ist der Verstand der Frauen. Doch noch



la bărbați că um-blă des -brecinați.
schwächer der der Männer, sie laufen ohne Gürtel(?) herum.

Molto rubato.

Bartók Nr. 54.



Ba - - gă din ia - gă'n o - luț, mă, bagă din ia -



gă'n o - luț, zi - li - li și na - na mea, le.

Text unverständlich.

Tanz (für Violine).

Alegretto.

Bartók Nr. 309.



Das Intervall der verminderten Quint begegnete uns schon in Tabelle I, Nr. 6, im 1. und 2. Takt des 2. Teiles. — Ausgefüllt durch Zwischentöne, aber doch sehr deutlich ins Ohr fallend, bringt das folgende Stück die verminderte Quint e-b:

Fira-Kiriac Nr. 23.



Sa - ră bu-nă și aș ple - ca, of! - of!
 Gu-ten Abend und ich möchte gehn, ach! ach!

Ähnlich (Quinte a-es):

Fira-Kiriac Nr. 6.



Foa-ie verde solzi de peș-te, Lea-no. Cine'n lu - me nu iu-beș-te
 Grüne Blätter, Fischschuppen, Leano (Füllwort), wer in aller Welt nicht liebt sie?

2. Übermäßige Sekund.

Rubato.

Doină.

Treizeci cântece Nr. 30.



Pă - mân - tu-le pă - că - tos-i, cât ai fost tu
 O Er - - de, es ist eine Sünde, wie durstig du



de să - țios - i.
 gewesen bist.

NB. Es soll statt sățiosi richtiger heißen „setosi“, wie aus dem weiteren Text hervorgeht.

Fira, Nunte, S. 9.



Mi-rea-să, mi - rea - să, of, of, of, flo - ri - cic' a - lea - să —
 Braut, o Braut, ach, ach, ach, du Blümlein auserlesen.

Fira-Kiriac Nr. 5.



Frun - ză ver-de, frun-ză ver-de, și-o la - leà, . . .
 Grünes Laub, grünes Laub und ei - - ne Tulpe.

3. Atonale und arhythmische Form.

Rubato.

Bartók Nr. 56.



Spune, mândră, poți nu poți, mă, spune, mândră,
Sag mir, Schöne, sag mir, Schöne, magst du mich oder



poți nu poți, mă, cu minciu - na să nu mă porți.
magst mich nicht, mit Lügen sollst du mich nicht hinhalten.

Bartók Nr. 170.



Mă scu - lai de dimi - neață frunză iarba creața.
Hör', steh frühe auf, Laub und Gras wächst schon ...



Mă scu - lai de di - mi - nea - ța, frunză iarba creaț'.

Dragoi Nr. 190.



Co - lo'n su - su, mai din su - su, Domnu - lui dai Domnului.
Dort oben, weiter oben, Herr, o Herr,



Doam - ne Dea - su - pra la ră - să - ri - tu ...
über dem Osten

Allegro.

Dragoi Nr. 226.



So - ră - leo, so - ră - leo dra - gă, pe cea lun - că verde'n josu ...
Schwester, liebe Schwester, teuere, auf jener grünen Wiese drunten ...

II.

Durch die obigen Ausführungen und namentlich durch die beigegebenen Notenbeispiele ist wohl genügend klar geworden, daß es in der rumänischen Volksmusik eine Form gibt — es ist wohl die älteste Schicht —, die die vergleichende Musikwissenschaft als „exotisch“ bezeichnen würde, weil sich in der Musik der westeuropäischen Kulturvölker, wenn wir etwa von den Extravaganzen einer dekadenten Mode allerjüngster Zeit absehen, nirgends Ähnliches findet.

Nun ist aber diese Art rumänischer Volksmelodien durchaus nicht die einzige, sie kann heute nicht einmal mehr als die vorherrschende bezeichnet werden.

Wir finden daneben zunächst einmal eine große Zahl von Melodien, denen — freilich nicht immer ganz rein — die mittelalterlichen Kirchentonarten zugrunde zu liegen scheinen. Da erhebt sich nun die große Frage: Woher und wann sind diese Tonreihen in die, wie wir oben gesehen haben, ursprünglich doch wohl ganz anders geartete rumänische Volksmusik eingedrungen? Aus der römischen Kirche nicht, denn das gesamte Rumänentum kennt nur die Liturgie der griechischen Kirche, die von der abendländischen verschieden ist und wie es scheint in viel engerem Zusammenhang steht mit der Musik der alten Griechen. Die Bekehrung der Rumänen zum Christentum erfolgte nicht von Rom her, sondern von Konstantinopel aus, und so übernahmen sie von vornherein auch die byzantinische Liturgie. Dabei blieb es auch in der sogenannten griechisch-katholischen Kirche, das ist bei jenem kleineren Teil des rumänischen Volkes, der im 18. Jh. in gewissen Dogmen und in der Anerkennung des Papstes als kirchliches Oberhaupt sich der römisch-katholischen Kirche näherte. Mit Katholiken anderer Volksstämme aber hat das Rumänentum so wenig Berührung, daß eine Übernahme der gregorianischen Kirchentöne etwa von benachbarten katholischen Volksstämmen ganz unwahrscheinlich ist. In der weltlichen Kunstmusik haben die Kirchentöne seit etwa dem 16. Jh. überhaupt keine wesentliche Rolle gespielt, und von einer Pflege weltlicher Kunstmusik im rumänischen Volke kann vor dem 19. Jh. kaum gesprochen werden.

Es bleibt wohl nichts anderes übrig als die Annahme, daß die Melodien, die das Gepräge der sogenannten Kirchentonarten zeigen, erst recht auf volkstümliche Überlieferung zurückgehen, aber auf eine Überlieferung, die doch erst aus einer Zeit herrührt, da schon eine höhere Kunstübung auf den rumänischen Volksgesang einwirkte. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß in dieser höher entwickelten Schicht des rumänischen Volksliedes die altgriechische Musik irgendwie nachwirkt, die ja dann auf der anderen Seite in der abendländischen Kirchenmusik ihre Fortbildung fand. Bekanntlich ruht ja das ganze Tonsystem der Griechen auf der Grundlage

des Tetrachordes, der geschlossenen Vierton-Reihe, die — von oben nach unten gerechnet — aus zwei Ganzton- und einem Halbtonschritt besteht. Nun spielen in der rumänischen Volksmusik solche Viertonreihen und Quartenschnitte eine auffällig hervortretende Rolle, und die phrygische (nach altgriechischer Bezeichnung „dorische“) Tonart, die Haupttonart der altgriechischen Musik, mit ihrem weichen, wehmütigen Charakter könnte man geradezu als die Nationaltonart der Rumänen bezeichnen. Ist es da zu kühn, zu fragen: Bestehen hier nicht alte Zusammenhänge zwischen rumänischer Volksmusik und griechischer Kunstmusik (die ihrerseits doch auch aus dem Volksboden herausgewachsen ist), wie man andererseits Zusammenhänge vermutet zwischen der heutigen Liturgie der griechischen Kirche und der altgriechischen Musik?

Doch genug der Vermutungen, die gewiß vielfach auf Widerspruch stoßen werden. Hier sei nur das durch die nachfolgenden Beispiele erhärtet, daß es

1. neben den schon aufgezeigten atonalen Tongebilden in der rumänischen Volksmusik auch andere, zweifellos ebenfalls sehr alte, Formen gibt, die sich schon als in sich geschlossene Melodien erweisen.

2. Daß diese andere Art von Melodien von jener ersten so verschieden ist, daß wir auf Beeinflussung von einer höherstehenden Musikkultur schließen müssen. Diese Beeinflussung könnte von der griechischen Musik her erfolgt sein, als die Rumänen mit den Griechen in Berührung kamen, die ihnen ja auch das Christentum vermittelt haben. Sie weist vielfach Tonreihen auf, die man in der abendländischen Kirchenmusik seit dem frühen Mittelalter als die gregorianischen Kirchentöne zu bezeichnen pflegt.

Sehr beliebt, ja geradezu ein Hauptmerkmal der älteren rumänischen Doina ist der Schluß von der unteren großen Sekunde her, wie er in der phrygischen Tonart häufig vorkommt (man denke an den Choral „Befiehl du Deine Wege“). Aber dieser Schluß findet sich auch bei Melodien, auf die die Bezeichnung als „phrygische“ nicht anwendbar ist, so daß wir die Empfindung haben, als ob die Melodie nicht auf dem Grundton, sondern der Sekunde der zugrundeliegenden „Tonart“ schließe.

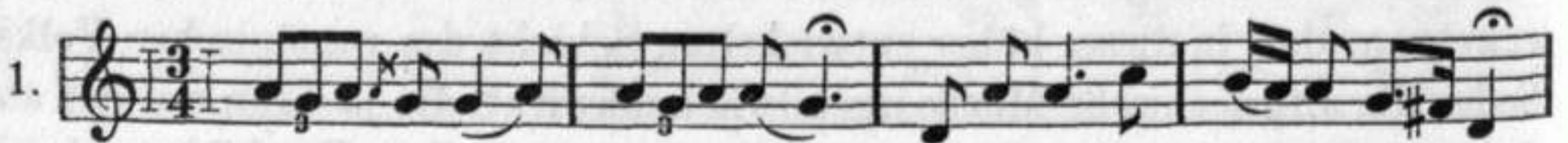
Tabelle IV.

Die Kirchentöne im rumänischen Volksgesang.

a) Melodien im phrygischen Ton.

Doină.

Treizeci cântece Nr. 17.



Ba-de, nu va fi pa - cat? Şi a - sea-ra team aş-tep - tat.
Bruder, wird's nicht Sün-de sein, daß ich auch heut' abend dich erwartet?



Și a - sea - ra team aș - tep - tat.
Daß ich auch heut' abend dich erwartet?

Doină.

Treizeci cântece Nr. 12.



De-ai fi, Mu - răs gră - i - - tor,
Wenn ich, Marosch, so flink im Reden wäre,



deai fi, Murăs gră - i - - tor, hai, hai,
wenn ich, Marosch, so flink im Reden wäre, hei, hei,



pe cum ești de mer-gă - tor.
als du im Laufen bist.

Doină.

Treizeci cântece Nr. 13.



Co - dru - le cu ra - muri
Wald, du mit den grünen



verzi, de țî - oi spu - ne
Ästen, was ich dir sagen



nu mă crezi, de țî - oi spu - ne nu mă crezi.
möchte, glaubst du mir nicht.

Dragoi Nr. 11.



[Io-nel] s'a lău - da - tu la un pu - iuș de cer - bu.
 [Ionel] hat sich gerühmt vor dem Kälbchen einer Hirschkuh....



Lei Dom-nu - lui, Doamne.

Dragoi Nr. 45.



Fe - ri - cat, fe - ri - cit, fe - ri - cat, fe - ri - cit, dai Domnu - lui, Doam - ne.
 Beschützt, beglückt, beschützt, beglückt

b) Melodien im äolischen Ton.

Dragoi Nr. 124.



Mult în - trea - bă mari bo - ie - ri, flo - ri - le dal - be,
 Viel fragen gro - ße Her - ren [weiße Blumen]



pe un fecior ca un ste - ja - ru.
 einen Burschen stattlich wie eine Eiche.

Dieselbe Melodie Nr. 122 in phrygischer Tonart.

Rubato.

Bartók Nr. 81.

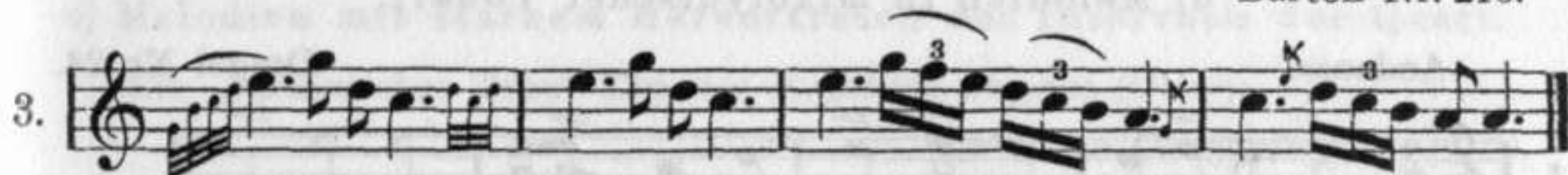


Di-nule, co - pi-lu-le, mă, Dinu - le, co - pi - lule, mă, frumos tran-da -
 Dinu (= Constantin), mein Kind, Dinu, mein Kind, schöne Rose, du!



firu - le, mă, fru - mos tran - da - fi - ru - le, mă.
 schöne Rose, du.

Bartók Nr. 216.



Li li li cu pri-e-ti-nii, pâ - nă, ți - nu - ră ba - nii, mă.
In Saus und Braus mit guten Freunden, so lange 's Geld gab.

Moderato.

Brăiloiu, Colinde și cântece Nr. 21.



In - sea - ra de Sfânt Va - si - le [Le - ru-lui mă - ru -
Am Abend des heiligen Basilius [Refrainsilben]



lui], în sea - ra de Sfânt Va - si - le.
am Abend des heiligen Basilius.

c) Melodien im dorischen Ton (verhältnismäßig selten).

Andante.

Dragoi Nr. 120.



Sus la poar-ta ce - ru - lu - iu, Doamne, dai Dom - nu-lui, Doamne.
Droben am Tor des Himmels [Refrain: Herr des Herrn].

Andantino.

Dragoi Nr. 149.



Ce stai, Dom - nul bu - nu, cestai, Dom-nul bu - nu, dai Domnului, Doamne.
Was stehst du, guter Herr, was stehst du, guter Herr [Refrain].

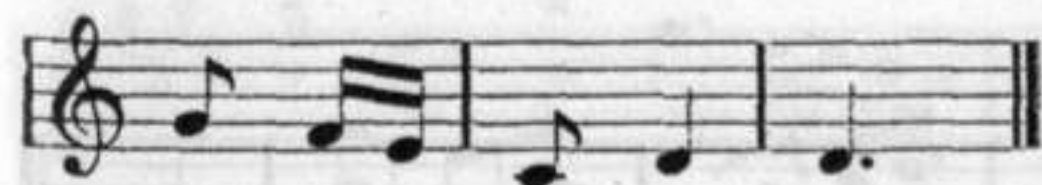
(Schluß auf der Sekund.)

Allegro.

Brăiloiu, Colinde și cântece Nr. 5.



Scoa - lă, scoa - lă, domn cel ma - re [Refrain]
Auf, auf, stehe auf, großer Herr.



NB. Es ist zweifelhaft, ob Nr. 3 in die dorische Tonart einzureihen ist.

d) Melodien in mixolydischer Tonart.

Andante.

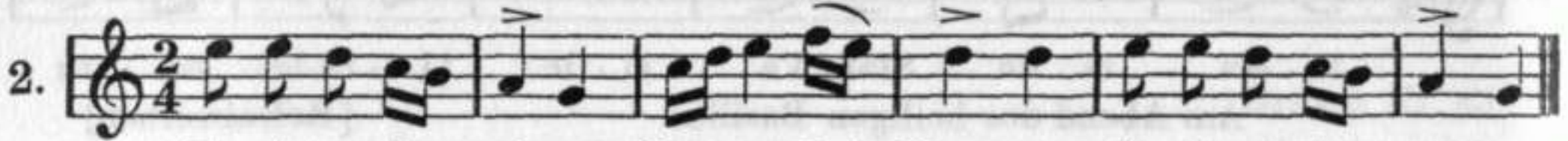
Dragoi Nr. 28.



1. Dar pa - ră - vă bi - ne, Dom-nu - le pri - ma - ru?
Ist's Euch recht? Herr Primar?

Andante.

Dragoi Nr. 54.



2. Fe-ri-cat, fe - ri - ce, Dom-nu-lui Doamne, fe - ri-cat, fe - ri - ce.
Heil sei ihm und Segen. Heil sei ihm und Segen.

Moderato, poco rubato.

Bartók Nr. 256.



3. Cât oi fi și, oi trăi..., re, fa-tă bală n'așiu-bi, re, fată bală n'aș iubi.
So lang ich bin und so lang ich leb, ein häßliches Mädcl lieb ich nicht.

Mit Schluß auf der Sekunde.

Andante.

Brăiloiu, Colinde și cântece Nr. 1. Dort Es-dur.



4. Po-go-ră-ta, po - go - răt, po - go - ră - ta, du - hul
Herabgestiegen, ja herabgestiegen ist der Heilige Geist.



sfânt. La u - șa bi - se - ri - cii. La i-coa-na Pre - cis - tii.
An der Tür der Kirche weilt er, bei dem Bild der heiligen Jungfrau.

Fira und Kiriac Nr. 33. (Zweite Hälfte eines Tanzliedes.)



e) Melodien mit starkem Hervortreten des Intervalls der Quart.

Ein „rumänischer Tanz“ Theodor Rogalskis beginnt (Oboe):

Societatea Compositorilor, S. 60.

1. usw.

Totenklage.

Archiva de folklore, S. 12.

2.
 E cus - cre dra - gă și mai dragă, e cus - cre
 Schwiegervater, teurer Schwiegervater.

dra - gă și mai dra - gă.

Hochzeitslied.

Treizeci cântece Nr. 9.

3.
 Ia - ți mi - rea - să zi - ua bu - na de la ta -
 Nimm Abschied, liebe Braut, von Vater u. Mutter.

ta, de la ma - ma.

Doină.

Treizeci cântece Nr. 14.

4.
 Nin - ge, Doam - ne, nu ploi - a, re, să mă car cu
 Laß schneien, Herr, nicht regnen, daß ich Schlitten

sa - ni - a, re, cu mân - dru - ț' a - lă - tu - rea, re.
 fahr mit der Liebsten an der Seite.

Doină.

Treizeci cântece Nr. 18.



Ai pe lun - ca nei - că! Ai pe lun - ca,
Auf, auf die Wiese, Bruder, auf die Wiese,



nei - că! Ai să tai răș - chi - tori și fur - ca, ai
Bruder, sollst mir eine Haspel schneiden und



să tai răș - chi - tori și fur - ca.
eine Gabel.

Totenklage (für Dudelsack).

Bartók Nr. 354.



Alegretto. Tanzlied.

Bartók Nr. 281



Doamne nu te mâni - a, Doamne nu te mâni - a. Că-sun om, cam
pentru lăco - mia mea, pentru lăco - mia mea,



lă - co - mos că-sun om cam lăcomos. Pe omu ca - re frumos,



pe o-mu ca - re frumos.

Deutsch: Herrin, sei nicht böse über meine Zudringlichkeit; ich bin ein etwas zudringlicher Mensch, aber nur gegen eine schöne Frau.

Vasiliu Nr. 41.



Vălcu - le, Văl - cu - țu - le, șezi a - ca - să, ai co - pii.
 Vălcu, kleiner Vălcu, bleib zu Haus, du hast ja Kinder.

NB. In obigen Beispielen ist das Quartintervall, wo es durch Zwischentöne verdeckt ist, mit * bezeichnet. Sehr häufig sind Quartschlüsse am Ende der Lieder wie oben bei Nr. 7.

Parlando, rubato.

Bartók Nr. 234.



Pe drumu că - tră O - ră - știe, pe dru - mu că - tră O - ră - ști - e
 Auf der Straße gegen Broos ziehn zwei Brüder zu den



merg doi frați la că - tă - ni - e mergdoi frați la că - tă - ni - e.
 Soldaten.

Hora.

Fira und Kiriac Nr. 117.



Mehr als 100 Volkslieder fand ich in den mir zugänglichen Sammlungen, die auf das folgende Quartenthema aufgebaut sind, das etwa an den Zusammenklang von 4 Glocken erinnert, aber auch im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche (zahlreiche Introiten benutzen es) viel verwendet wird:



z. B.

Bartók Nr. 111.



Că - te pa - să - re - le'n co - dru, Că - te pa - să - ăre le'n co - dru
 Wie viel Vöglein sind im Wald.

Schluß:



mod - ru, mă.

Bartók Nr. 4.



Ți - ne - mă, măi cu - ță bi - ne, ține - mă, măicu - ță, bi - ne, mă.
Halt mich Liebchen, halt mich feste.

Mit übermäßiger Quarte:

Bartók Nr. 121.



Duți ba - de do - ru cu ti - ne, duți ba - de do - ru cu - ti - ne, mă.
Trag, Freund, deinen Schmerz mit dir.



Ia - ră mai și ia - ră dai - na.

Bartók Nr. 185.



Pa - să - re cu cui - bu'n ca - le, pa - să - re cu cuibu'n cal',
Vöglein mit dem Nest im Weg, schaff' dein Nest von



mutăți cui - bul de a - cul'.
dort hinweg!

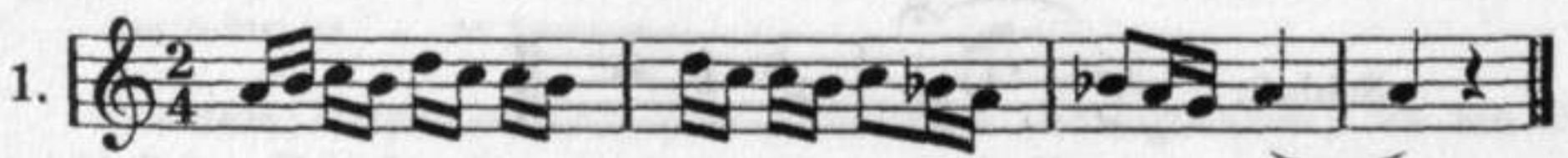
Brăiloiu Nr. 54.



Ve - niți toți cei din A - dam:
Kommet all, ihr Adamssöhne.

f) Melodienschlüsse von der großen unteren Sekunde her.

Fira und Kiriac Nr. 12.



Ebendort Nr. 24.



Ebendort Nr. 70.



Treizeci cântece Nr. 5.



Ebendort Nr. 12.



Bartók Nr. 77.



Ebendort Nr. 21.



Brăiloiu, Colinde și cântece Nr. 4.



Ebendort Nr. 5.



Dragoi Nr. 18.



Schon längst hat sich dem Leser, der obigen Ausführungen bis hieher gefolgt ist, die Frage aufgedrängt: Sind denn die oben angegebenen Eigentümlichkeiten der rumänischen Volksmusik, die auf irgend einen Zusammenhang mit der griechischen Musik hinzudeuten scheinen — die letztlich aus der altgriechischen Kunstmusik hervorgegangenen Kirchentöne, das starke Hervortreten der Quart — nicht durch die Kirchenmusik der griechischen Kirche, deren Liturgie die Rumänen von vornherein übernommen und bis auf den heutigen Tag festgehalten haben, vermittelt worden? Begegnet man doch hin und wieder bei Musikgelehrten der Ansicht, daß in der Liturgie der griechischen Kirche die altgriechische Musik fortlebe. Die Frage des Verhältnisses des rumänischen Volksgesanges zu den Melodien der gottesdienstlichen Gesänge ist noch völlig ungeklärt, ebenso die Herkunft und Entwicklung dieser Gesänge. Fest steht nur, daß die Liturgie der griechischen Kirche Jahrhunderte lang einfach durch mündliche Tradition sich erhalten hat. Zuerst durch slawische Mönche und Priester, dann nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) durch griechische Flüchtlinge, wurde die byzantinische Liturgie dem rumänischen Volk zugebracht und in spärlichen Kloster- und Kirchenschulen, meist nach dem Gehör, den heranwachsenden Kirchenschülern beigebracht. So übten sie hauptsächlich das Psalmensingen in 8 Tönen, deren Erfindung sie dem heiligen Chrysostomus zuschrieben.

Im 16. Jh. begann man wohl durch eine Art Neumen das Gedächtnis im Festhalten der Melodien zu unterstützen, aber noch im 18. Jh. herrschte die Tradition nach dem Gehör vor, weil jene — an sich mangelhafte — Notenschrift schwer zu erlernen war. Ja, in Siebenbürgen begann über Veranlassung des Metropolitens Andreas Schaguna von Hermannstadt erst im J. 1868 der Lehrer des Hermannstädter griechisch-orientalischen Priesterseminars, DUMITRIE CUNȚAN, die liturgischen Gesänge seiner Kirche, die er sich von einem alten zuverlässigen Kantor aus Dunesdorf bei Schässburg vorsingen ließ, aufzuzeichnen. Seine Sammlung, ein Heft von 80 Seiten in Quartformat, wurde durch Beschluß der Synode vom 23. April 1890 zum Handbuch für die Zöglinge des Hermannstädter theologischen Seminars erklärt und 1925 durch eine Kommission von Kirchenmusikern bearbeitet und neu herausgegeben.

Über diese liturgischen Gesänge schreibt der rumänische Musikhistoriker MIHAIL GR. POSLUȘNICU in seiner *Historia muziceii la Români*, București 1928, Seite 114: „Der Kirchengesang in Siebenbürgen und Banat ist im allgemeinen gegründet auf den alten orientalischen Kirchengesang des alten Regat (rumänischen Königreichs). Dennoch, da er sich nur durch Tradition erhalten hat, haben die Melodien je nach der Gegend teils lokale Veränderungen erlitten durch Zutaten und Variationen der Kantoren, teils durch

Einflüsse anderer Kirchen, wie es der Fall ist im Banat, wo sich der Einfluß der serbischen Kirche geltend macht, besonders was die liturgischen Melodien anbelangt. Im allgemeinen unterscheidet sich der siebenbürgische Kirchengesang von einer Eparchie zur andern.“

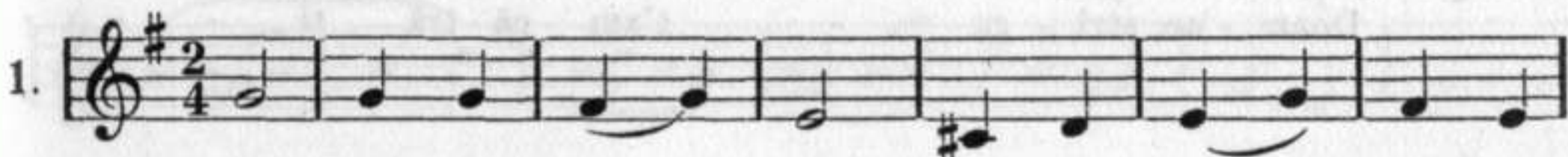
Bei dieser Sachlage ist es selbstverständlich, daß von der ursprünglichen Form der kirchlichen Melodien, wie sie etwa zur Zeit des heil. Chrysostomus in Anlehnung an den griechischen Kunstgesang in der griechischen Kirche eingeführt worden sein mögen, heute nicht mehr viel übrig sein kann. Andererseits erklärt die jahrhundertelange mündliche Tradition durch oft wenig musikalische und oft überhaupt wenig gebildete Elemente die eigentümliche Farblosigkeit, ich möchte sagen „Abgegriffenheit“ und Charakterlosigkeit dieser Gesänge. Während sie selbst wohl mancherlei Spuren fremder Einflüsse aufweisen, waren sie in ihrer eindrucklosen Monotonie nicht geeignet, den viel lebendigeren und urwüchsigeren Volksgesang nachhaltig zu beeinflussen. — Ein paar Proben mögen die Art dieses Gesanges mit seinen auf und abgehenden, ausdruckslosen Tonreihen kennzeichnen:

Tabelle V.

Glasul I (= 1. Ton), Stihul I (= 1. Vers, und zwar des 141. Psalms).

Moderato.

D. Cunţan, S. 1.



Doam - ne, stri - ga - tam că - tră ti - ne, a -
Herr, ich rief zu dir, höre



- u - zi mă, a - u - zi mă. Doam -
mich, höre mich. Herr,



- ne. Doam - ne, stri - ga - t'am că - tră ti -
Herr, ich rief zu dir,

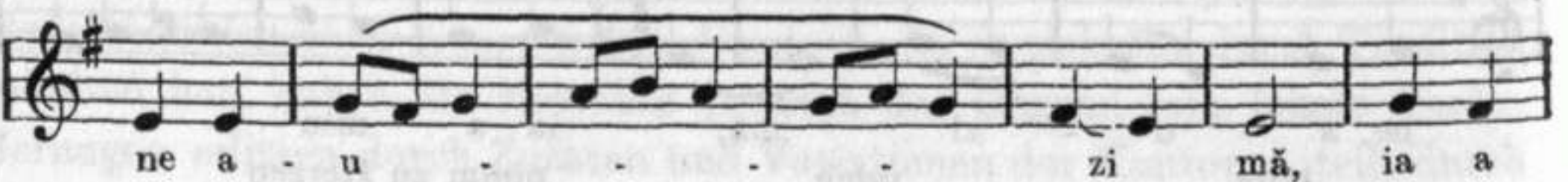
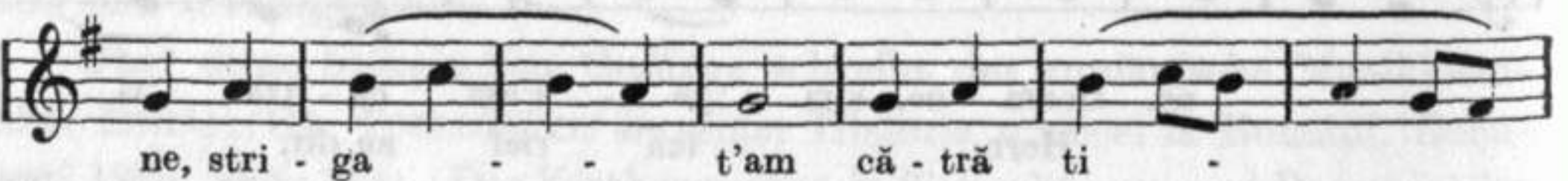


ne, a - u - zi mă, ia a min -
höre mich, nimm zu Herzen



Glasul II (= 2. Ton), derselbe Psalmenvers.

D. Cunțan, S. 3.





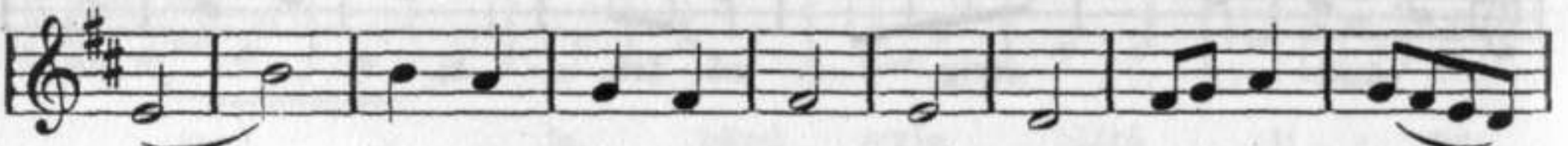
Glasul IV (= 4. Ton) zu demselben Text. Eine übermäßige Sekund bringt etwas Abwechslung in die Eintönigkeit.

D. Cunțan, S. 13.





De frum - se - ța fe - cio - ri -
Über die Schönheit deiner Jungfräulich-



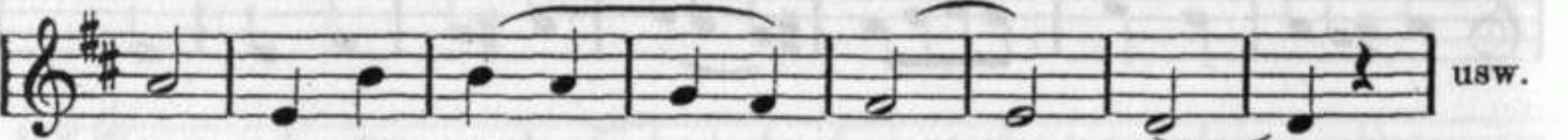
ei ta le și de
keit und deine



prea lu - mi - na - ta cu - ră - ți - ea ta
leuchtende Reinheit verwundert,

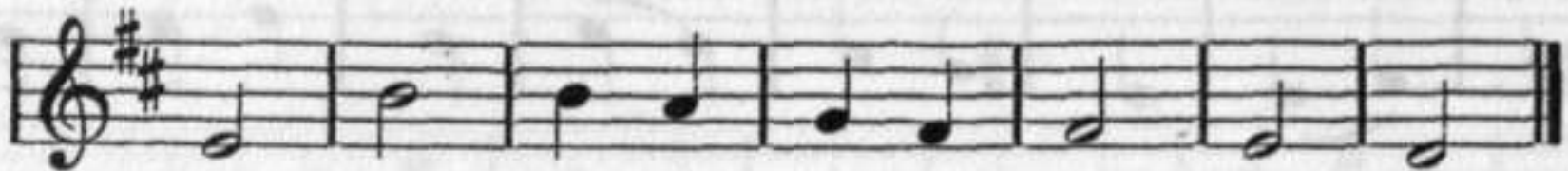


Ga - vril, mi - rându - se, a stri - gat ți - e Născă -
rief Gabriel: Dir, Mutter



toa - re de Dum - ne - zeu.
Gottes.

Es wiederholen sich, getrennt durch kleine Zwischensätzchen, mit geringen Veränderungen immer wieder die beiden Themen:



Tragen schon diese einstimmigen Gesänge bei all ihrer Schlichtheit unverkennbar die Züge westeuropäischer Musik, so tritt dieser Charakter noch deutlicher zutage in den von T. Popovici für dreistimmigen Chor herausgegebenen „Gesängen der Liturgie des heiligen Chrysostomus“⁷⁾:

⁷⁾ „Cântările Liturgiei Sfântului Ioan Gură de Aur“, 4. Ausgabe, Hermannstadt 1925.

Lento.

S. 9.

5. *pp*

usw.

Dieser Schluß auf der Dominante ist ebenso kerndeutsch wie der folgende auf der Terz in D. Cunſan Nr. 16:

Allegro maestoso.

S. 25.

Diese wenigen Proben aus dem heutigen liturgischen Gesang der rumänischen Kirche in Siebenbürgen zeigen wohl genügend, daß wir es hier durchaus mit westeuropäischen Tongängen zu tun haben. Ob die Liturgie des Altreiches wesentlich anders klingt, konnte ich nicht feststellen. Das Urteil des Musikhistorikers POSLUŞNICU darüber wurde oben erwähnt.

Ein Teil der Weihnachts- und Sterndreherlieder (Colinde und Cântece de stea), wie sie DRAGOI in seinem oben erwähnten Werk zusammengetragen hat, stehen den liturgischen Gesängen in der stufenweisen Auf- und Abbewegung und dem einförmigen Rhythmus sehr nahe und haben also wohl auf diesem Wege ihr westeuropäisches Kleid erhalten, was um so weniger zu verwundern ist, als ihre Texte zum großen Teil ja auch biblischer Herkunft sind. Andere wieder stehen offenbar unmittelbar unter der Einwirkung des Volksgesanges benachbarter Völker. BARTÓK ist in seinen Sammlungen den wechselseitigen Beziehungen des ungarischen und rumänischen Volksgesanges nachgegangen⁸⁾.

Hier soll dasselbe versucht werden mit Bezug auf die Berührung der rumänischen Volksmusik mit dem deutschen Volkslied, einschließlich des deutschen Kirchengesanges.

III.

Deutsche Liedelemente in der rumänischen Volksmusik.

Zweierlei sei vorausgeschickt:

1. Die liturgischen Gesänge und die damit sich berührenden religiösen Volkslieder (Colinden), die, wie ich oben gezeigt zu haben glaube, von dem eigentlichen urwüchsigen rumänischen Volksmelos der alten Doina und Hora weltverschieden sind, weil sie eben unter der Einwirkung der anders gearbeteten westlichen Musik entstanden sind, werden im Folgenden unter dem Begriff „rumänische Volksmusik“ mit einbezogen. Denn sie sind ja, so wie sie jetzt vorliegen und im Gottesdienst oder auf der Gasse in der Christnacht gesungen werden, aus dem rumänischen Volk herausgewachsen, zumeist wohl von Kantoren oder Lehrern erfunden, die ja mit dem Volk eng verwachsen waren, aber zugleich Tongänge westlicher Musik in ihr musikalisches Gedächtnis aufgenommen hatten. Ebenso sollen einzelne in jüngster Zeit entstandene Kunstprodukte, die aber volkstümlich sein wollen, mitberücksichtigt werden.

2. Wenn ich im Folgenden versuche, deutsche Liedelemente in der rumänischen Volksmusik im eben angedeuteten Sinne aufzuweisen, dann

⁸⁾ Außer dem bereits angeführten Werk „Cântece populare“ etc. vgl. BÉLA BARTÓK, „Das ungarische Volkslied“, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter 1926, und „Die Volksmusik der Rumänen von Maramures“, München, Dreimaskenverlag 1923.

soll von vornherein das Mißverständnis ausgeschlossen werden, als ob nun in alle den angezogenen Fällen die Melodie eines ganz bestimmten deutschen Liedes in der rumänischen Volksmusik aufgezeigt werden wolle. Wohl kommt auch das vor, daß deutsche Volksmelodien mit geringen Varianten einfach übernommen und ihnen rumänische Texte unterlegt wurden. Die Lieder „Ich hatt' einen Kameraden“ und „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ habe ich mit rumänischem Text (anderen Inhaltes) wiederholt von marschierenden Soldaten singen hören. Solche Entlehnungen einzelner Melodien von Volk zu Volk finden sich überall und zu allen Zeiten. Solange sie als Fremdkörper empfunden werden, bilden sie keine Gefahr für den nationalen Charakter der Volksmusik. Wie viele polnische, russische, tschechische Melodien haben in Deutschland Eingang gefunden, ohne daß sie den Stil des deutschen Volksliedes beeinflußt hätten! („Die Hussiten zogen vor Naumburg“, das Napoleonlied: „Ist es denn auch wirklich wahr“, das Lied „An der Weichsel gegen Osten ein Uhlane stand auf Posten“, das „Wolgalied“ usw.). Die Musik der westlichen Kulturnationen allerdings, der Deutschen, Italiener, Franzosen, Engländer, hat namentlich im 18. und in der 1. Hälfte des 19. Jh.s so sehr einen internationalen Charakter angenommen und in ausgleichendem Sinne auch auf den Volksgesang eingewirkt, daß es nicht immer leicht ist, eine französische oder englische Volksmelodie von einer deutschen zu unterscheiden; eher vielleicht noch eine italienische, obwohl z. B. kaum jemand, der es nicht aus der Musikgeschichte weiß, die Melodie zu dem vielgesungenen Weihnachtslied „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit“ für „sizilianisch“ und nicht für urdeutsch halten würde.

Im Gegensatz zu diesem mehr oder weniger internationalen Charakter der Musik der westlichen Kulturnationen haben die Rumänen, wie wohl aus dem 1. Teil dieser Untersuchung ersichtlich geworden ist, noch eine ganz eigenartige Volksmusik. Die Gefahr, daß sie ihr Gepräge verliere, besteht weniger darin, daß einzelne fremdnationale Melodien übernommen werden, als darin, daß zahlreiche Tongänge, melodische (und rhythmische) Phrasen einer fremden Musiksprache unbewußt vom Volksgesang angeeignet werden, und so das rumänische Volk sich allmählich gewöhnt, statt in der eigenen, in der fremden Musiksprache zu „reden“. Ein solches stilbildendes Eindringen fremder, namentlich deutscher, Liedelemente in den rumänischen Volksgesang (und die Volksmusik überhaupt) läßt sich aber feststellen und ist, wenn auch Einzelnachweise bisher fehlten, von vielen rumänischen Musikern empfunden worden. Es ist begreiflich, daß sie sich dagegen zur Wehr setzen. Damit soll beileibe nicht dem Chauvinismus das Wort geredet werden. Es kann für die gesamte Kultur und gerade auch für die Musikkultur der Rumänen nur von Vorteil sein, wenn, wie bisher, die edle deutsche Musik von ihnen gepflegt wird. Aber es ist, wieder

im Interesse echter Kulturentwicklung der Rumänen, ebenso notwendig, daß sie sich der eigenartigen Schönheit ihrer urwüchsigen Volksmusik bewußt werden, daß die schöpferischen Geister sich in die Sprache dieser Musik versenken und sie verstehen lernen. Aus beiden Elementen, der klassischen Musikbildung und dem Eintauchen in die Seele der arteigenen Volksmusik, wird dann ganz von selbst, ohne daß krampfhaft, nur zu unfruchtbarer Künstelei führende Anstrengungen gemacht werden, eine echte, hochstehende nationale Musik erstehen⁹⁾.

Diesem Ziel, dessen Verwirklichung auch ein Nichtrumäne, der sich das Verständnis für wahre Volkskultur bewahrt hat, wünschen muß, können vielleicht auch diese Ausführungen dienen, indem an einzelnen bestimmten Punkten gezeigt wird, woher die Verwischung des nationalen Charakters der rumänischen Volksmusik droht und wie sie sich bisher schon ausgewirkt hat.

Dabei sollen zunächst solche Phrasen im rumänischen Volksgesang aufgewiesen werden, die etwa aus dem deutschen (und lateinischen) Kirchengesang, dann solche, die aus dem deutschen Volkslied eingedrungen zu sein scheinen, und zuletzt an einigen neueren volkstümlichen Kompositionen rumänischer Komponisten gezeigt werden, wie sehr sie sich den deutschen Liedstil angeeignet haben, vielleicht ohne es zu wissen.

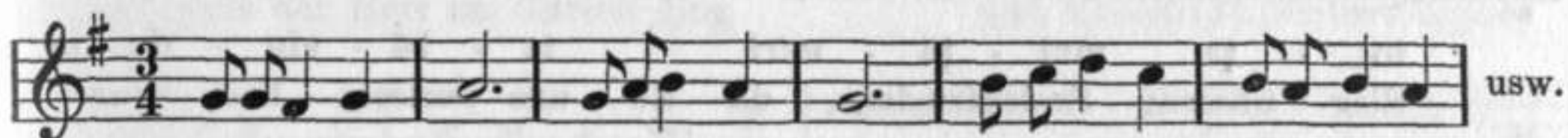
Tabelle VI.

1. In natali Domini = Da Christus geboren war. Im 14.—16. Jahrh. vielgesungenes Weihnachtslied auch mit dem Text „Singen wir aus Herzensgrund“. Hier nach Ph. Wolfrum, Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes, Leipzig 1890, S. 187.

The musical notation is presented in three staves. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It contains eight measures of music. The second staff continues the melody, with a bracket over the last four measures, which are marked with a 'b' in a circle. The third staff continues the melody, with a key signature change to G major (one sharp) and ends with 'usw.'

⁹⁾ So wie der Stil des heutigen deutschen Volksgesanges etwa erwachsen ist aus den 3 Elementen, die sich in der deutschen Kunstmusik wechselseitig durchdrangen: Dem alten deutschen Volkslied, dem alten Kirchengesang und der italienischen Musik des 17. und 18. Jh.s.

Verwandt ist die in späterer Zeit entstandene Melodie „Seelenbräutigam, Jesu, Gottes Lamm“. Adam Drese, um 1690.



Zu vergleichen sind die folgenden rumänischen Lieder (lauter Weihnachtslieder!):

Dragoi Nr. 166 b.



In o - ra - șul Vif - le - em, că a - stăzi ni
ve - niți bo - ieri săl ve - dem,



s'a nă - scut, Dom - nul cel făr' de'n - ce - put.

Deutsch: In der Stadt zu Bethlehem, kommt, ihr Herren, laßt uns sehn, daß uns heut geboren ist dort der Herr, der ewig ist.

Brăiloiu Nr. 39.



Iz - bă - vi - rea ne - a so - sit
Erlösung ist uns angebrochen



de la Dom - nul cel prea - sfânt.
von dem Herrn, dem allerheiligsten.

Condacul Născătoarei de Dumnezeu = Gesang vor der Geburt des Herrn.


Cunțan Nr. 71.



A - pă - ră - to - are Doam - nă pentru bi - ru -
Schutzwehr, Herrin, für den



in - ța mul - ță - miri iz - bă - vin - du - ne
Sieg unseres Seelenfriedens, da du uns erlöset hast von




din ne - voi.
aller Not.

Auf die nicht sofort in die Augen springende Verwandtschaft der beiden eingeklammerten Stellen in 1. (Takt 13—16) und a) (Takt 5—8) sei besonders aufmerksam gemacht.

(2. Teil der Melodie): Da Christus der Herr im Garten ging.

Hammersdorf (mündlich 1904). Ganz ähnlich in Großscheuern und Kleinscheuern (Siebenbürgen).




Da sein Leib ward blut-schweiß-naß, be-




tau - et Laub und grü - nes Gras.

Vgl.:

Cunțan Nr. 7, Schluß.



slobo - ze - ștene din - tre toa - te ne - vo - i - le



ca sa - ți stri - găm ți - e: bu - cu - ră te, mi - rea -



să pu - ru - rea fe - cioa - ră.

Deutsch: Befreie uns von aller Not, damit wir dir zurufen: selige Braut, ewige Jungfrau!

Schmiegen (Handschrift 1903),
ferner aus der Gegend von Schäßburg
und Kronstadt (Siebenbürgen).

Da Christus der Herr im Garten ging.



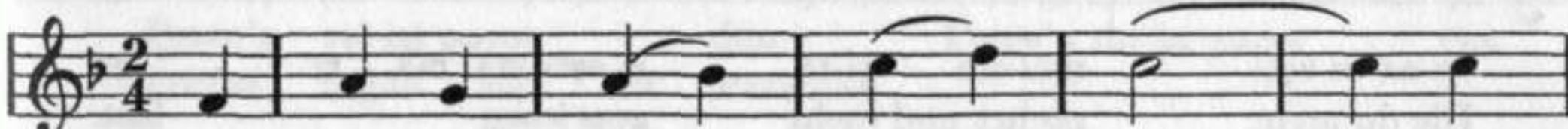
Da Christus, der Herr, im Garten ging, sein bittres Lei-den



da em - pting.

Vgl.:

Cunțan Nr. 92.



Mă - ri - re Ta - ta - lui, și
Ehr sei dem Vater und



fi - u - lui și Sfân - tu - lui Duh.
dem Sohn und dem heiligen Geist.

Ein altes und vielgesungenes Volkslied „Es war einmal eine Müllerin“ (Erk-Böhme Nr. 156) lautet in der 2. Hälfte der Melodie:



Vgl.:

Cunțan Nr. 144.



[lau] dați - - - - - lau - dați - -
lobet lobet

Vgl. ferner:



T. Popovici Nr. 54.



bi - ne e cu - vân - tat cel ce vi - ne intru nu - mele Domn'u - lui
gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Die beiden Phrasen aus der rumänischen Liturgie ergänzen sich zu dem oben angezogenen Abschnitt der deutschen Volksweise.

Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich (wahrscheinlich Volksweise).

5.   usw.



Vgl.:

T. Popovici S. 15 (und S. 27).



Ce-ea ce ești mai cin - ști-tă și ești mai mă - ri - ta
Die du mehr geehrt und mehr gepriesen bist.

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang (Erk-Böhme Nr. 2032, dort in F-dur). Auch in Siebenbürgen bekannt.

6.  

Vgl.:

Bartók Nr. 207.



Stea-ua sus ră - sa - re ca o tai - nă ma - re. Stea -
Hoch steigt der Stern so wunder - sam, sein



ua s'o i - vi - tu dela ră - să - rit.
hel - les Licht vom Morgen her kam.

In Gottes Namen fahren wir (Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 568, V, 16. Jahrhundert).

7. 



Vgl.:

Dragoi Nr. 22 (67, 106).



Petru'n rai își purce - dea. Petru'n rai își purce - dea.
 Petrus begab sich ins Paradies. - - -



Raiul mân-dru luminos.
 Das Paradies war schön, voll Licht.

Die in beiden Melodien einander entsprechenden Noten sind mit * bezeichnet.

Zu Regensburg hat es sich verkert (Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 469, 16. Jahrhundert. Wahrscheinlich Tanzmelodie).



Vgl.:

Dragoi Nr. 26 (mit zahlreichen Varianten).



Sub cel ro - șu ră - să - ri - tu flo - ri - le's d'al - be de
 In des Ostens Morgenröte, weißblühender



mă-ru usw.
 Apfelbaum.

Auch ein zweites altes deutsches Reigenlied gehört hierher: Der Mai, der Mai, der lustige Mai (Erk-Böhme Nr. 962, aus dem Siebengebirge):

Musical notation for 'Der Mai, der Mai, der lustige Mai' in G major, common time. The first staff shows the melody with 'x' marks above notes. The second staff continues the melody with 'usw.'

Die Melodie berührt sich aufs engste mit der alten Sterndreher-Weise, die sonach wohl auf ein uraltes Reigenlied zurückzuführen ist (allgemein bekannt):

Musical notation for a 6/8 time signature melody, numbered 9.

Wir kommen daher aus frem-dem Land, die heil'gen drei Könige sind wir genannt.

Vgl.:

Dragoi Nr. 30 (69).

Musical notation for a 2/4 time signature melody with lyrics in Romanian.

Fe - ri - cat, fe - ri - ce, Domnului, Doamne, fe - ri - cat, fe -
Beglückt, gesegnet, (Refrain) beglückt,

Musical notation for a 2/4 time signature melody with lyrics in Romanian.

ri - ce. De ci - ne - i fe - ri - ce?
gesegnet. Von wem?

Das oben teilweise schon angeführte „Der Mai, der Mai, der lustige Mai“ (Erk-Böhme Nr. 962) schließt:

Musical notation for a 6/8 time signature melody, numbered 10.

Vgl.:

Dragoi Nr. 67 (Var. 66, 26, 97, 47).

Musical notation for a melody with lyrics in Romanian.

Colo'n su - su mai din su - su, colo'n su - su mai din su - su
Dort oben weiter oben, dort oben weiter oben

Musical notation for a melody with lyrics in Romanian.

flo - ri - le's d'albe de măru.
weiße Apfelblüten.

10a. Damit berühren sich aufs engste Tongänge wie etwa unser Choral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (17. Jahrhundert):

usw.

Vgl. dazu:

Dragoi Nr. 208 (76, 94).

Toa-tă oa-stea creș-ti-neas-că astăzi să se veșe - lească
Die ganze Christenheit soll sich heute freun,
o stea ma-re s'a i-vi-tu sus la sfăn-tul răsă-ritu.
ein großer Stern hat sich am h. Osten erhoben.

11. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand (16. Jahrhundert. Hier nach Wolfrum, S. 191).

usw.

Vgl.:

Dragoi Nr. 224.

Noi, pri-mar, a - i-ceam vint, Doamne dai Doam - nu - lui Doamne.
Wir, Herr Richter, sind gekommen (folgt Refrain).

12. Eine durch ganz Deutschland und darüber hinaus, vielfach auch zu Kinderliedern verwandte Melodie „O Maria, jetzt ist's Zeit“ (Erk-Böhme Nr. 2080) beginnt:

usw.

Vgl.:

Dragoi Nr. 163. Brăiloiu Nr. 40.

usw.

Doam-ne, a - le ta - le cu-vinte, ca - re le-ai zis mai 'na-in - te.
Herr, dein sind die Worte, die du einst gesagt hast.

13. Es flog ein kleins Waldvögelein (Erk-Böhme Nr. 1922, Marienlied, 16. Jahrhundert).



Vgl.:

Dragoi Nr. 171 (dort g-moll).



Feri - cit, fe - ri - ce, le - rui, le - rui.
Glück und Segen (folgt Refrain).

14. Folgende Melodie ist auch unzweifelhaft deutsch, doch kann ich keine genauere Parallele dazu anführen, abgesehen etwa von den ersten Noten, die an „Wilhelmus von Nassauen“ erinnern. Dragoi schreibt in der Anmerkung: „Allbekannt in ganz Siebenbürgen . . . Entweder neuere Composition oder von den Sachsen entlehnt.“

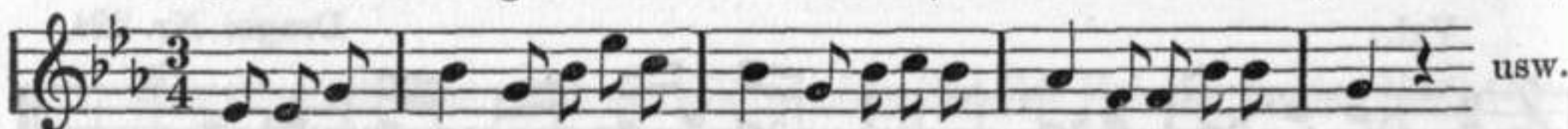


Ce ve - de - re mi - nu - na - tă, lănga Vi - fle - em s'a -
Welch wunderbarer Anblick zeigt sich neben Bethlehem?



ra - tă? ce-rul stră-lu - ce'a în - ge-rul ve-nia pe ra-ză cu-ra - tă.
Der Himmel erglänzt und auf hellem Lichtstrahl fährt ein Engel herab.

15. Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten (Erk-Böhme Nr. 543a, dort E-dur).



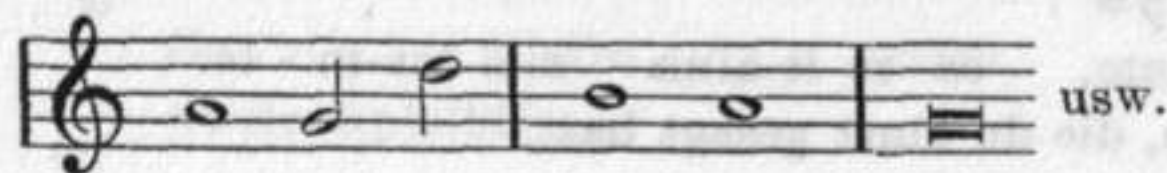
Vgl.:

Dragoi Nr. 271 aus Rosenau,
„wahrscheinlich sächsischen Ursprungs“.



As - tăi sea - ră, sea - ră ma - re, sea - ră ma - re de cră-ciun.
Dies ist der große Abend, der große Weihnachtsabend.

16. Lobet den Herren, alle Heiden (Hessische Agende 1574; hier nach Schöberlein, Schatz des liturgischen Chorgesanges, I, S. 208).

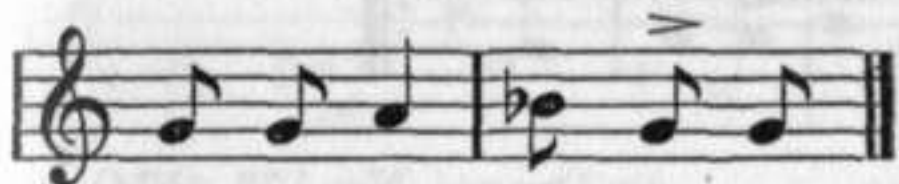


Vgl.:

Dragoi Nr. 23 (67, 68, 127).



În - tor - cu se'n - tore, în - tor - cu se'n - tore, în - tor - cu se'n - tore,
 Sie kehren um, sie kehren um [folgt Refrain].



Iai Domnu - lui, Doamne.

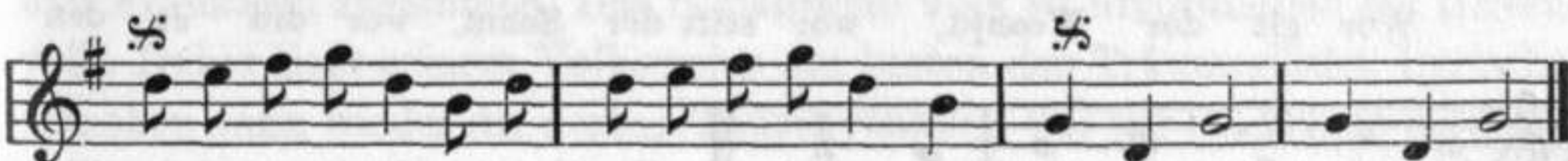
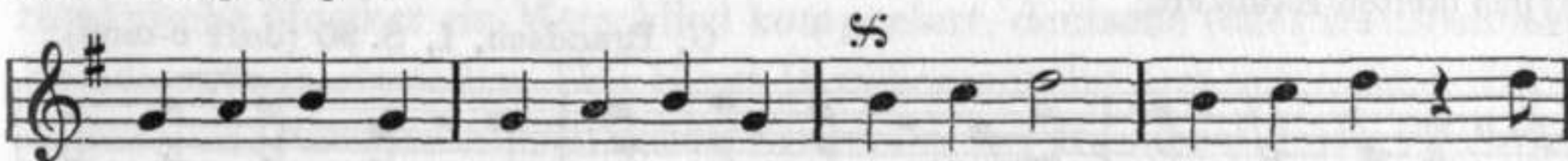
Die Melodiephrase ist auch in den sächsischen Volksgesang übergegangen:

G. Brandsch, Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder,
 I, S. 33 (dort d-moll).

Vgl.:



17. Lieber Jakob, lieber Jakob, schläfst du noch? Kanon. In Siebenbürgen früher viel gesungen.



Vgl.:

Dragoi Nr. 112.



Din cer in - ge - rii se po - go - ri - ră la noi păs -
 Vom Himmel steigen die Engel hernieder zu

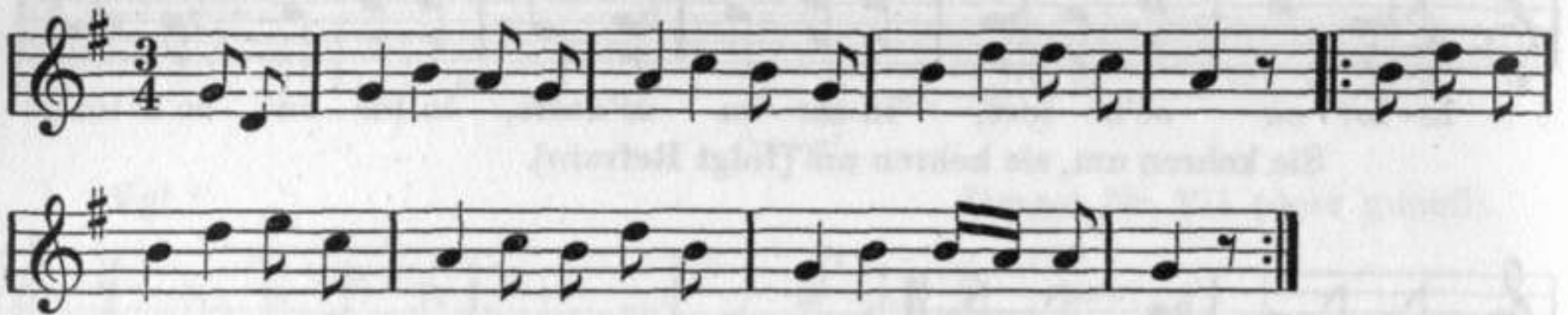


tori, la noi păs - tori. Ca'n Vit - le - em de grab' să
 uns Hirten. Wir wollen schnell nach



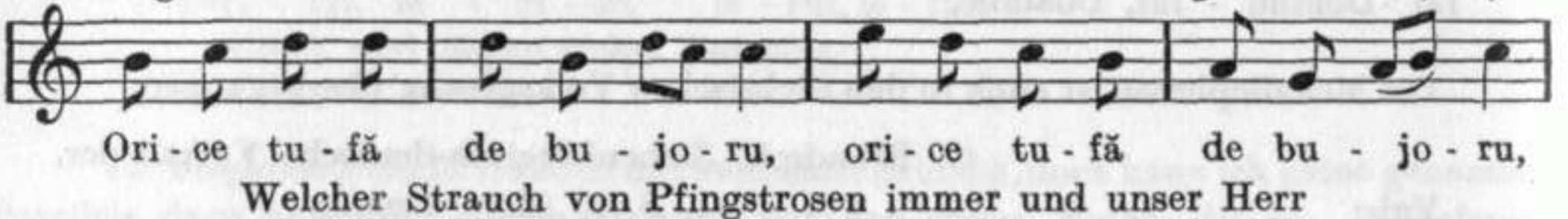
mer - gem, săl ve - dem, săl' ve - dem.
 Bethlehem gehn, daß wir sie sehn.

18. An dem Himmel sind zwei Sterne (Erk-Böhme Nr. 699 d.) Dort die Takteinteilung nicht ganz richtig). Auch in Siebenbürgen bekannt.



Vgl. zum 2. Teil dieser Melodie:

Dragoi Nr. 173 (174).



şa nost domn e Dum - ne - zeu.
ist Gott. (Der Sinn ist dunkel.)

In dieselbe Reihe gehört auch der Abgesang der „Prinz Eugenius“-Weise.

19. Im ältern siebenbürgisch-sächsischen Volksgesang nahm der folgende Melodietypus breiten Raum ein:

G. Brandsch, I, S. 90 (dort e-moll).



uer - me Wis - kern wi!

Dazu vgl.:

Dragoi Nr. 130.



Că - te praz - ni - ce pe lu - me, di - mi - nea - ța de Cră - ciu - nu.
Wie viele Festmähler auf der Welt am Morgen des Weihnachtstages!

20. Nahe verwandt ist damit:

G. Brandsch, S. 111 (dort e-moll).



Brejt en Rô - ken drôn.

Vgl. dazu:

Dragoi Nr. 131.



Po - go - ri - t - a po - go - rit, po - go - ri - t - a,
Herabgestiegen, ja herabgestiegen und der Unsere



po - go - rit şa nost Dom - nul Dum - ne - zeu.
geworden ist der Herr, unser Gott.

Es mögen nun nach diesen Beispielen, die die Einwirkung westeuropäischer Melodiengänge auf den rumänischen Volks- und (liturgischen) Kirchengesang veranschaulichten, noch einige Proben aus der neuern volkstümlichen Liedkomposition rumänischer Musiker folgen, die wohl ehrlich nach einem nationalrumänischen Musikstil suchen, aber bis jetzt — begreiflicherweise — sich doch nicht losmachen konnten von den Tongängen westlicher Musik. Haben sie doch fast alle auf deutschen oder französischen Musikhochschulen ihre Ausbildung bekommen und liegen doch vielen unter ihnen noch von ihrer Kindheit her namentlich deutsche Liedklänge im Ohr.

Besonders auffällig und interessant ist es, wie sich fast immer, wenn der rumänische Musiker ein Marschlied komponiert, deutsche (oder französische) Melodiengänge einstellen. Das hängt ja sicher mit der erst vor einigen Jahrzehnten einsetzenden militärischen Erziehung der Rumänen durch Deutsche und Franzosen zusammen. Das rumänische Volk ist ursprünglich ein Hirtenvolk. Daher liegt seinem Volksmelos am besten das Träumerische, Lyrische. Daneben dann wieder die derben Tanzrhythmen, wie wir sie gerade bei Bergvölkern (man denke an die Bayern oder an die skandinavischen Völker) oft finden.

Tabelle VII.

Westeuropäische Melodiengänge in volkstümlichen rumänischen Kompositionen der neueren Zeit.

1. Von einem mir unbekanntem Komponisten, am 10. Oktober 1939 von vorbeimarschierenden Soldaten in Hermannstadt gehört.



Den Text konnte ich nicht verstehen. Der 1. Teil der Melodie ist unverkennbar beeinflusst von R. Schumanns „Ein scheckiges Pferd, ein blankes Gewehr“, bei dem 2. denkt man etwa an Tonphrasen wie den Schluß von „Wir hatten gebauet“.

In dem Heftchen „Cântece de marş, culese și intocmite de C. Streoulia (Marschlieder, gesammelt und bearbeitet von C. Streoulia), Hermannstadt 1914, finden wir folgende Lieder:

2.

A. a. O. Nr. 2.



Sunt fecior sal - va - ran, fecior de frun - te.
Ich bin ein Freiheitskämpfer, ein Frontsoldat.



Die Melodie ist nachgebildet dem gerade in dem 31. Inf.-Regiment der alten österr.-ungarischen Armee, in dem der Herausgeber als Oberleutnant diente, vorgesungenen Lied:



Sol - da - ten, das sind lu - sti - ge Brü - der, sie ha - ben fro - hen



Mut usw.



Vgl. Erk-Böhme Nr. 1331 „Andere Melodie“.

Noch deutlicher zeigt sich die Einwirkung derselben Melodie auf eine Variante derselben rumänischen Sammlung.

A. a. O. Nr. 3 (dort G-dur).

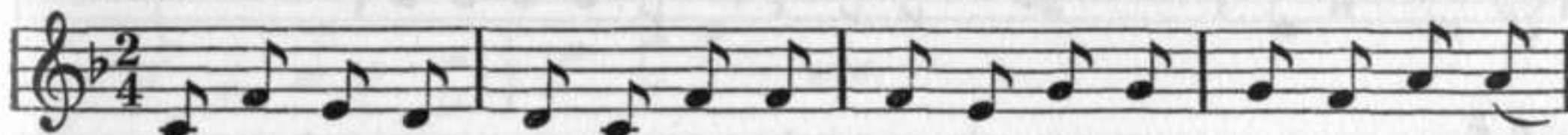


Tran - da - fir de pe ce - ta - te, tran - da - fir fru -
Rose aus der Burg, schöne Rose . . .



Ein früher vielgesungener Wiener Gassenhauer, dessen Herkunft übrigens nicht bekannt ist, hat seinen Niederschlag gefunden in Nr. 7 derselben Sammlung.

3.



In pă - du - rea cea stu - foa - sa, cea stu - foa - sa, cea stu - foa - sa
In dem dichten, dichten Walde . . .



mer - ge fa - ta cea fru - moa - sa cea fru - moa - sa, da
geht ein schönes, schönes Mägdlein . . .



4. An das siebenbürgische Reservistenlied:



Bald schei - den wir aus un - serm Krei - se und le - gen ab den Eh - ren - rock

oder an das allbekannte:



Dort wo die kla - ren Bäch - lein rin - nen, sah ich von fernein Hütt - chen stehn.
erinnert der Anfang, an den Schluß der Marseillaise die letzte Zeile des schwungvollen
Nationalliedes von Porumbescu, Nr. 10 unserer Sammlung:



Pe'al nos - tru steag e scris: uni - rea.
Auf unserm Pfade steht geschrieben: Eintracht!



In der Tat ist die Melodie mit ihrem markigen Rhythmus und dem leidenschaftlichen Auf und Ab der Tonführung fast mehr französischer als deutscher Prägung.

Dagegen treuherzig deutsch — wem fallen nicht sofort die „Drei Lilien“ ein? — das Folgende:

5.

Nr. 11 der Sammlung.

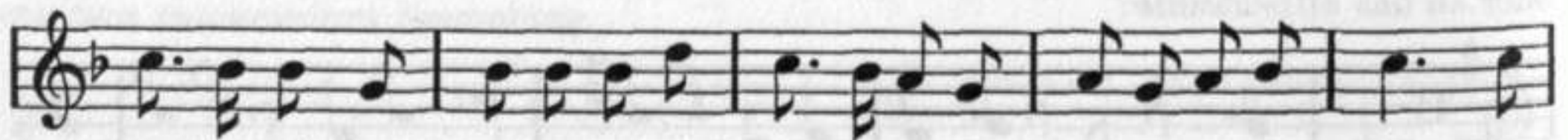


Pe din jos de Ba - ja ma - re, dor, dor, do - ru
Unterhalb von Baja mare



„Es zogen drei Reiter zum Tore hinaus“ hören wir deutlich heraus aus dem Lied Nr. 15; es hat sogar den Kehrreim „ade, ade, ade“ bewahrt:

6.



Echt deutsch empfunden scheint mir:

Oancea, cantece patriotice Nr. 1.

7.

Fru - moa - să ești, o ță - ra = schön bist du, o Heimat
usw.

Ebenso:

Ebenda Nr. 2.

8.

Sus înima, Români = Empor das Herz, Rumänen!
I mo II do
usw.

Welch' ganz andere Welt das reizende Volksliedchen in desselben Verfassers „cântece populare“ S. 12 uns auftut, leuchtet sofort ein:

9.

Ce stai, ba - de tot pe prag tra - la la la la la = Was stehst du,
Freundchen, in der Tür, guckst dir die Augen aus nach mir?
usw.

oder auch die folgende echt rumänische Doina:

10.

Ebenda S. 4.

Foa - ie ver-de iar - bă rea, mai = Grüne Blätter, falsches Kraut.

Nur der Kuriosität halber sei noch angeführt, wie sich ein deutsches Lied in der Auffassung kulturvermittelnder Zigeuner gelegentlich ausnehmen kann. Das Lied „Ich bin ein Sachs, ich sags mit Stolz“ komponiert von Rudolf Lassel und früher von sächsischen Burschen sehr viel gesungen:

hörte ich gelegentlich der Musterung rumänischer und sächsischer Rekruten in Schirkanyen am 16. März 1935 von einem Flügelhorn blasenden Zigeuner in folgender Gestalt, die nur im 2. Teil des Liedes dessen Herkunft noch ahnen läßt:

Stark unter der Einwirkung deutscher Melodik steht auch das Schullied der Rumänen. Das ist, abgesehen von den bisher angeführten, noch aus zwei besondern Gründen begreiflich. Das Kinderlied in dem Sinne, wie wir Deutschen es haben, fehlt dem rumänischen Volksgesang. Durchaus fehlt es nicht an kindlich-naiven Volksliedern, und es wird darum das Fehlen der

eigentlichen Kinder- und Spiellieder als besonderer Gruppe gar nicht empfunden. Die rumänische Mutter singt eben ihrem Kind in der Wiege dieselben Doinen und Colinden, an denen sich auch die Erwachsenen erfreuen, und die größeren Kinder tanzen ihre Hora zu denselben Melodien wie die Erwachsenen. Aber für den Schulunterricht meinte man diese Volkslieder nicht gebrauchen zu können und schuf, ähnlich wie es ja auch in den deutschen Schulen bis in die jüngste Zeit geschah, besondere Schullieder. Was war natürlicher, als daß man sich an deutsche Muster anlehnte? Dazu kommt ein zweiter Grund. Das eigentliche alte rumänische Volkslied ist durchaus einstimmig und widerstrebt nach seinem ganzen melodischen und rhythmischen Bau der mehrstimmigen Bearbeitung. In der Schule will man aber aus Gründen der Musikerziehung auch mehrstimmige Lieder einüben. Das führte wieder dazu, daß die Verfasser von Schulliedern zu westlichen Tongängen griffen, die sich leicht zwei- und mehrstimmig bearbeiten ließen.

An einigen Beispielen aus dem Büchlein *Carte de cântece Partea I . . . pentru azilele de copii, școalele primare și cursul inferior al școalelor secundare* (Liederbuch, 1. Teil, für Kindergärten, Volksschulen und die Unterstufe der Mittelschulen) von TIMOTEI POPOVICI, Musikprofessor am Seminar und Chordirektor der Metropole von Hermannstadt (1935), soll gezeigt werden, wie das rumänische Schullied sich deutsche Tongänge angeeignet hat und wenigstens an einem Beispiel, wie schwierig es ist, Melodien, die von der westeuropäischen Diatonik abweichen, mehrstimmig behandeln zu wollen.

Übrigens hat wohl keiner die Gefahr, die der rumänischen Nationalmusik durch die Durchsetzung mit fremden, namentlich deutschen, Melodien droht, klarer erkannt als Timotei Popovici. Er spricht diese Erkenntnis in der Einleitung zu dem Liederbüchlein in klaren Worten aus: „Ich habe mich absichtlich vor Liedern mit fremdem Charakter, und insbesondere vor fremden Volksliedern gehütet, weil ich diese für den rumänischen Geist als verderblich ansehe infolge ihrer überfremdenden Wirkung, was wir mit Bedauern bei sehr Vielen sehen, die angefangen vom Kindergarten bis zum Abschluß ihrer Musikerziehung in der Mittelschule „rumänisch“ erzogen wurden, aber mit fremden Liedern und insbesondere mit deutschen Volksliedern.“ Es soll auch nicht geleugnet werden, daß sich in der Sammlung Popovici's eine ganze Anzahl sehr hübscher, zum Teil von ihm selbst komponierter, echt rumänischer Melodien findet, aber daneben doch auch viele, nach meinen Aufzeichnungen ist es mindestens ein Viertel der gesamten Zahl, mit nichtrumänischem Charakter. Es soll damit nur gesagt sein, daß es für den in der westeuropäischen Musikwelt ausgebildeten rumänischen Musiker gar nicht so einfach ist, sich zu einer nationalrumänischen Tonsprache durchzuringen.

Tabelle VIII.

Aus dem Schulliederbuch von Timotei Popovici.

Beispiele deutschbeeinflusster Melodien.

1.

Popovici Nr. 2.



2.

Popovici Nr. 4.



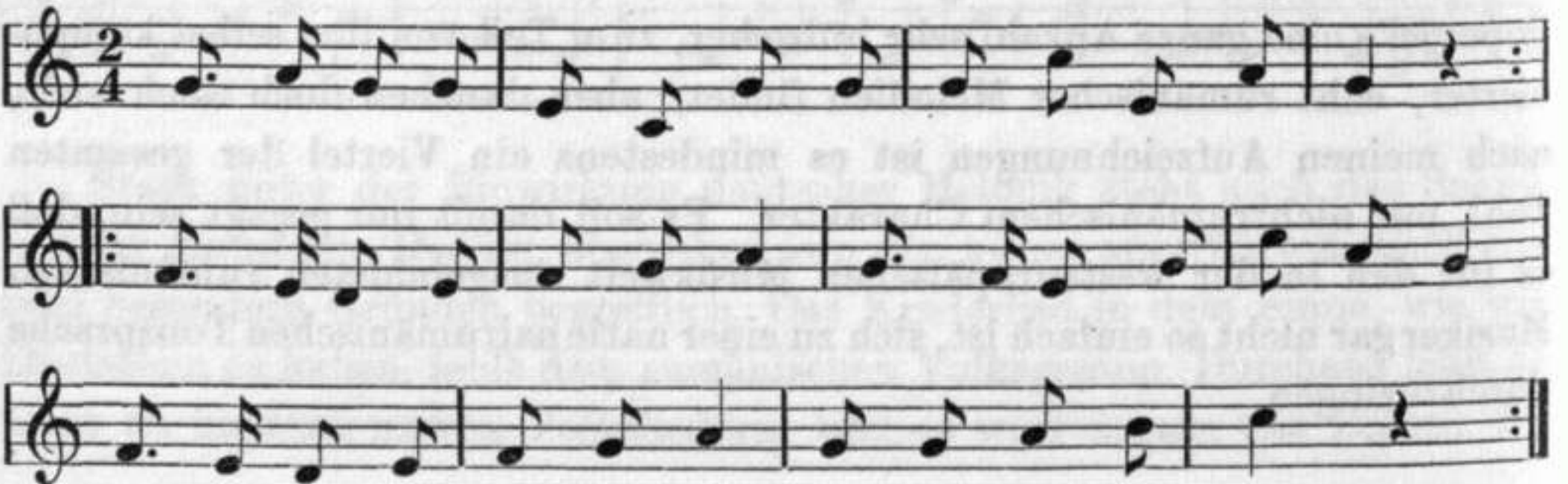
3.

Popovici Nr. 19.



4.

Popovici Nr. 21.



5.

Popovici Nr. 39.

Musical score for Popovici Nr. 39, measures 1-12. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The melody is simple and folk-like, with a clear cadence at the end of the third staff.

6.

Popovici Nr. 40.

Musical score for Popovici Nr. 40, measures 1-12. The piece is in E minor (three flats) and common time (C). It consists of five staves of music. The melody is more complex than the previous piece, featuring eighth and sixteenth notes and a more intricate harmonic structure.

Dazu noch ein Beispiel für die Schwierigkeit zweistimmiger Bearbeitung von einstimmig empfundenen Melodien. Übrigens handelt sich hier um eine verhältnismäßig einfache, nicht exotische Weise.

Popovici Nr. 52.

Musical score for Popovici Nr. 52, measures 1-12. The piece is in E minor (three flats) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The score is a two-part setting of a single melody. Annotations include $p(d!)$ under the first staff, $\bar{p}(!)$ under the second staff, and $(d!)$ under the third staff. The piece ends with the word "usw." (et cetera).

Übersehen wir nun zurückblickend das gesamte in der obigen Untersuchung herangezogene Material rumänischer Volksmusik — es ist ja freilich nur ein kleiner Ausschnitt aus dem ganzen reichblühenden Feld —, dann ergibt sich die Erkenntnis, daß heute der nationale Charakter dieser Musik von drei Einbruchstellen her gefährdet ist: von der Kirchenmusik (Liturgie), die meiner Ansicht nach schon längst von westlicher Tonalität überdeckt ist, von der Militärmusik und von der Schule her. Auf allen drei Gebieten müßte allmählich aus dem Geiste des rumänischen Volksliedes heraus ein neuer Stil geschaffen werden, eine Kulturaufgabe, die nur in jahrzehnte- oder jahrhundertelanger Arbeit gelöst werden kann. Mit äußeren Mittelchen läßt sich das nicht schaffen. Am verkehrtesten wäre es, sich nun aus nationalem Chauvinismus der hochstehenden westeuropäischen Kunstmusik zu verschließen und in unorganischem Zusammenflicken von Motiven der Volksmusik eine rumänische Kunstform schaffen zu wollen. Alles wirklich Wertvolle im Kulturbesitz eines Volkes wächst langsam von innen heraus. Voraussetzung für das Wachstum des vom rumänischen Volk ersehnten neuen Musikstils ist auf der einen Seite volles Erfassen der westlichen klassischen Musik in ehrlicher Arbeit und auf der andern inniges Versenken in die Gemütswerte und Ausdrucksmittel der noch so frisch blühenden rumänischen Volksmusik. Aus der Durchdringung beider Elemente wird allmählich der neue nationale Stil werden, ähnlich wie auf sprachlichem Gebiet etwa aus der Durchdringung der lateinischen Sprache mit den Elementen der Sprache lebender Völker in jahrhundertelanger Entwicklung sich Sprache und Literatur heutiger Kulturnationen gebildet hat.