

**Archiv für osteuropäische Musik
Quellen und Forschungen**

**Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Eva-Maria Houben**

Band 2

Die Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik.* *Quellen und Forschungen*

Im Jahre 2006 begründete Violeta Dinescu mit dem ersten Symposium (17.-19.11.2006), das dem Schaffen George Enescus gewidmet war, die Reihe *Zwischen Zeiten* (Shifting Times). Bis heute folgten im Jahresturnus weitere Symposien, die einerseits Musikerpersönlichkeiten vorstellten oder in Beziehung zueinander brachten (wie das Symposium über Enescu und Bartók, 18.-20.11.2011), darüber hinaus aber auch kulturhistorische Wurzeln osteuropäischer Musik und interkulturelle Bezüge zwischen ost- und westeuropäischer Musik untersuchten. Die seither vorliegenden Texte werden in der neuen Schriftenreihe nach und nach publiziert – ergänzt durch Schriften der betreffenden Komponistinnen und Komponisten (in Übersetzung) sowie durch Werkverzeichnisse, Diskographien, Fotos mit dokumentarischem Charakter und weiterführende Literaturhinweise.

Der erste Band der Reihe Ștefan Niculescu (Oldenburg 2013) veröffentlichte zum Beispiel einen Teil der Beiträge des Symposiums *Zwischen Zeiten*, das vom 23.-25.11.2007 stattfand und dem Schaffen von Ștefan Niculescu und Pascal Bentoiu gewidmet war. Neben den Symposiumsvorträgen zu Niculescus Werk präsentiert dieser erste Band biographische Hintergründe in Form von Erinnerungen und Interviews, wichtige Schriften des Komponisten über Musik und Musiker – die meisten hier erstmals ins Deutsche übersetzt, Transkriptionen (in Auszügen) aus dem Komponisten-Colloquium 2006 in Oldenburg, ergänzende Beiträge von Autoren, die nicht anlässlich des Symposiums vorgetragen hatten, sowie zahlreiche Werkkommentare Niculescus, ein vollständiges Werkverzeichnis, Diskographie und Bibliographie.

Ein dritter Band der Reihe, Pascal Bentoiu, erscheint noch in diesem Jahr – ähnlich strukturiert, von gleichem dokumentarischem Wert.

Die Schriftenreihe hat weiter das Ziel, Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg sowie hervorragende Magisterarbeiten und Dissertationen zu veröffentlichen. Das Archiv wurde 1996 von Violeta Dinescu gegründet, es sammelt Musik und Musikschriften aus dem gesamten Osten Europas. Die Sammlung von Partituren, Tonträgern, Büchern, Zeitschriften, elektronischen Medien, von Konzertprogrammen und Dokumenten stellt umfangreiches Material bereit, das wissenschaftlich ausgewertet werden kann.

Vornehmlich drei Akzente sind auszumachen: Ein Schwerpunkt der Forschung ist sicherlich die Tradition der Volksmusik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen. Lieder und Musizierpraxis legten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und sich oftmals regional konzentrierte. Lokale Ausprägungen

waren zu beobachten – lange bevor Staatsgrenzen festgelegt wurden. Die wechselseitige Beeinflussung innerhalb der osteuropäischen Volksmusik ist groß, Ausläufer lassen sich bis weit in die Länder Asiens, Süd- und Westeuropas nachweisen. Der vorliegende zweite Band der Schriftenreihe Die Doina von Vincent Rastädter ist – als hervorragende Magisterarbeit – der erste Schritt in diese Forschungsarbeit.

Ein weiterer Akzent liegt auf der religiösen Musik. Die Liturgien der lateinischen Kirche und der Orthodoxie in Bulgarien, Georgien, Griechenland, Rumänien, Russland, Serbien und der Ukraine haben im Lauf vieler Jahrhunderte große Musikschätze hervorgebracht; auch die nicht liturgische Kirchenmusik hat in Osteuropa eine lange Tradition. Hinzu kommt der Einfluss der byzantinischen Kultur, die für die Entwicklung der europäischen Musik eine wichtige Rolle spielte.

Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt.

In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Entstehung eines eigenen Nationalbewusstseins zusammen. Der Einfluss der k. u. k. Monarchie, das Verhältnis zur westlichen Kunst- und zur eigenen Volksmusik und die defilierenden Herrschaftsstrukturen sind maßgebliche Faktoren, die die Geschichte der Konzertmusik auf sehr unterschiedliche Weise prägten und (noch immer) prägen. Der Schwerpunkt der Schriftenreihe liegt innerhalb dieser Sparte ‚Konzertmusik‘ bis jetzt auf der Musik des 20. Jahrhunderts und der unmittelbaren Gegenwart.

Ein dritter Schwerpunkt der Reihe Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen: Neben Sammelbänden oder Monographien und ausgewählten Forschungsarbeiten werden auch Übersetzungen grundlegender (zunächst vorwiegend rumänischer) Fachliteratur vorgelegt, um Forscherinnen und Forschern für zukünftige Arbeiten Materialien zur Verfügung zu stellen. Die bereits vorliegenden Schriften, die nunmehr zu erschließen sind, behandeln u. a. Themen zur klassisch-romantischen westeuropäischen Tradition, zur Musik rumänischer Komponistinnen und Komponisten; zur traditionellen Volksmusik Osteuropas und zu traditionellen Instrumenten; zur byzantinischen Musik. Die Übersetzungsarbeit ist die Grundlage für weiterführende Forschungen: Standardliteratur, die im Westen unbekannt und sprachlich nur schwer zugänglich ist, wird also übersetzt und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht.

Nahezu zeitgleich mit dem Band Pascal Benteoiu erscheint die Übersetzung von Benteoius grundlegender musikästhetischer Schrift als vierter Band der Reihe, von Adalbert Grote übersetzt und mit ausführlichen Kommentaren und Anmerkungen versehen.

Die Symposien der letzten Jahre wandten sich zunehmend speziell musikalischen Phänomenen der aktuellen Musik Osteuropas, zunächst noch Rumäniens, zu. Dabei wurde eine – nicht alltägliche – Methode der kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskussion entwickelt: die Eröffnung von Perspektiven auf das gleiche Phänomen

vor unterschiedlichen (west- und osteuropäischen) Kultur- und Denktraditionen. Als aufschlussreich zeigten sich bereits jetzt schon Fragen nach verschiedenen Arten der Rezeption, nach den kulturhistorischen Kontexten, aus denen heraus ausgewählte Kompositionen analysiert wurden, vor allem auch Fragen nach dem musiktheoretischen Vokabular, das eine angemessene Analysesprache überhaupt erst ermöglicht.

Weitere Publikationen der Schriftenreihe werden sich auch diesen Themen zuwenden und die bereits vorliegenden Vorträge, Analysen, Diskussionen und Kontroversen zugänglich machen.

Alle Leser – wie zum Beispiele auch angehende Forscherinnen und Forscher oder Interessenten, die pädagogisch tätig sind und ihre Erfahrungen mit interkulturellen Projekten etwa bekannt machen möchten, sind einbezogen: Hier liegt eine Schriftenreihe vor, die dem Austausch dienen will, der Erweiterung des kulturellen, namentlich des musikalischen Horizonts. Eingeladen zur Mitarbeit ist, wer sich, vor allem auch mit eigenen Fragestellungen, wissenschaftlich den oft wenig bekannten Traditionen und Werken osteuropäischer Musik zuwenden möchte. Das Oldenburger Archiv und die Schriftenreihe bieten sich als Ankerplätze an.

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben

Vincent Rastädter

DIE DOINA

Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2015

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

Umschlaggestaltung: Renate Volkmann
(Constantin Brâncuși, Säule der Unendlichkeit)

Lektorat: Dr. Heribert Houben

ISBN 978-3-8142-2308-7

Widmung

Für Peter-Jan Rodewald
Möge die Erde Dir leicht sein

Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Violeta Dinescu und Dr. Corneliu Dan Georgescu für die umfassende und fachkundige Betreuung meiner Arbeit. Vielen Dank auch an Prof. Dr. Bernard Lortat-Jacob für einige wichtige Anregungen. Ich danke außerdem Prof. Dr. Eva-Maria Houben, die mich als Mitherausgeberin dieser Reihe sehr unterstützt hat, und Dr. Heribert Houben für das Lektorat. Ganz besonders danke ich Ilaria Massari, deren Glauben und Unterstützung mir die Niederschrift dieser Arbeit überhaupt erst ermöglicht haben.

Besonderer Dank gilt Rami Chahin für seine Unterstützung bei der Erstellung des Notenbeispiels im Anhang.

Inhalt

Vorwort	13
1 Einleitung	15
2 Musikalische Parameter der Doina	23
2.1 Unterschied zwischen Doina und anderen Gattungen	26
2.1.1 Unterscheidung anhand des Anlasses	28
2.1.2 Unterscheidung anhand der Musikstruktur	30
2.2 Musikalische Analyse	33
2.2.1 Allgemeine Merkmale der Gattung Doina	36
2.2.2 Eine Doina aus Oltenien	40
2.2.3 Idealmodell und Einzelfall	74
2.3 Die Praxis des Doina-Gesangs	77
2.3.1 Fixiertheit in der Doina-Praxis?	79
2.3.2 Freiheit in der Doina-Praxis?	80
2.3.3 Zwischen Freiheit und Fixiertheit	82
3 Thematik der Doina	85
3.1 Form der Doina-Lyrik	86
3.1.1 Formaler Aufbau der Doina-Lyrik	86
3.1.2 Superstrukturen	89
3.1.3 Einleitungsformeln	91
3.2 Emotionaler Gehalt der Doina-Lyrik	97
3.2.1 Rumänische Weltanschauung	98
3.2.2 Die Figur des Haiduc	104
3.2.3 Der Dor	106
3.3 Psychosoziale Funktion der Doina	108
3.3.1 Doina als Katharsis	110
3.3.2 Geburt der Doina aus der Psychohygiene	111

4 Professionelle Formen der Doina	113
4.1 Die Doina der Lăutari	115
4.1.1 Geschichte der Lăutari	115
4.1.2 Professioneller Rahmen der Lăutari	116
4.1.3 Repertoire der Lăutari	119
4.1.4 Der Lăutari-Stil	122
4.2 Die Doina in der Klezmer-Musik	124
4.2.1 Klezmer-Musik in Osteuropa: ein Produkt kultureller Assimilation	124
4.2.2 Improvisation, Variation und Verzierung: der Klezmer-Stil	127
4.2.3 Der Klezmer in Amerika: Niedergang und Wiederauferstehung	129
5 Geschichtliche Aspekte	133
5.1 Der Ursprung der Doina	134
5.1.1 Die Antike	134
5.1.2 Die Dunkle Zeit	138
5.1.3 Staatsbildungen	141
5.2 Die wissenschaftliche Erforschung der Doina	144
5.2.1 Das 18. Jahrhundert: erste Erwähnungen der Doina	144
5.2.2 Das 19. Jahrhundert: Die Doina wird salonfähig	146
5.2.3 Das 20. Jahrhundert: die Doina und die Musikethnologie	148
5.3 Die Doina heute	152
5.3.1 Verfall	153
5.3.2 Veränderung	159
5.3.3 Zentrifugale und zentripetale Kräfte	162
5.3.4 Die Rolle der Doina in der rumänischen Kunstmusik	165
6 Fazit	169
Bibliografie/Diskografie	177
Anhang	185
Text der im Buch analysierten Doina <i>Ce mi-e drag dealu să-l sui</i>	185
Legende der im Notentext vorkommenden diakritischen Zeichen	186
Notentext der im Buch analysierten Doina <i>Ce mi-e drag dealu să-l sui</i>	187

Vorwort

Doina ist nicht nur eine Musikgattung, sondern ein komplexes Phänomen – es gibt wenige Themen in der rumänischen Ethnologie und allgemein in der rumänischen Kultur, die so konsequent, vielseitig und gleichzeitig oft so vage oder unvollständig behandelt wurden wie die Doina. Die Definition selbst oder der Ursprung dieser Gattung sind Gegenstand zahlreicher, teilweise widersprüchlicher Forschungen.

Daher ist der Ansatz von Vincent Rastädter auch in sich ein gewagtes Unterfangen, umso mehr, als er einen synthetischen Überblick über das gesamte Phänomen erzielen möchte: Er fokussiert zwar seine Aufmerksamkeit auf eine einzige (typische, gut gewählte) vokale Doina aus Oltenien, die er ausführlich analysiert. Er betrachtet dann aber fast alle möglichen Aspekte, welche in diesem Zusammenhang eine Bedeutung haben könnten: musikstrukturelle, literarische, ethnologische, geschichtliche, ästhetische, philosophische und so weiter. So werden auch Aspekte wie Kenntnis und Existenzformen der Doina, aktuelle Entwicklung, Integration in die Kunstmusik kurz, aber erstaunlich kompetent behandelt.

Seine Arbeit strukturiert Herr Rastädter in sechs Teile, welche die Musikstruktur, die literarische Seite (Versstruktur, Thematik), die professionellen Formen, die parallele Geschichte der Doina und ihrer Forschung, letztendlich die aktuelle Lage dieser Gattung als Zentrum haben. So beschreibt die Ordnung der Kapitel den Weg von einer konkreten Ebene, einem detailliert analytischen Gesichtspunkt, wo die Interpretationen des Autors vielmals originell und akribisch begründet sind, bis zu einer allgemeineren Betrachtungsweise, wo sein Diskurs konziser ist und mehr auf objektiven, zitierten Informationen beruht. Von besonderem Interesse sind seine Ausführungen über die Praxis der Lăutari, über die Klezmer-Musik oder über die Rolle, welche die Doina bei der Gestaltung einiger philosophischer Ideen gespielt hat. Es gibt wenige Punkte, die er nicht berührt, sondern ausdrücklich ausgrenzt, die wichtigsten darunter sind: die Betrachtung der instrumentalen Doina sowie der regionalen Unterschiede. Die Integration der Doina in die zeitgenössische rumänische Kultur bekommt ebenfalls nur eine relativ kurze Erwähnung. Allgemein aber hätten diese Aspekte im Kontext der Vielseitigkeit dieses Textes zu weit geführt und dürften e Peter-Jan Rodewald Peter-Jan Rodewald her Gegenstand einer separaten Arbeit sein.

Die Literatur, die Vincent Rastädter hier untersucht, ist umfangreich und hat auch in sich einen besonderen Wert; sie kann als so gut wie komplett gelten. Seine oben erwähnte Kompetenz beruht hauptsächlich zunächst auf seiner umfangreichen Information und ebenso auf seiner vorsichtigen, neutralen Position in der Interpretation der Daten. Diese Position gestattet es ihm, die zahlreichen, fast unvermeidlichen Klischees, die bei der rumänischen Doina-Forschung geläufig sind, und die meisten Klischees, die in Deutschland mit Bezug auf Rumänien ebenfalls geläufig sind, zu vermeiden. Das tut er, indem er fast jede Information kritisch kommentiert und versucht, eine eigene Meinung zu formulieren; er beschreibt sogar minutiös sein Verfahren, diese Meinung zu bilden. Auch allgemein begründet er sorgfältig seine Arbeitsmethode, seine Fragestellung, seine Zweifel oder Feststellungen. Das führt da-

zu, dass die Arbeit vergleichsweise umfangreich geworden ist; es ist aber auch eine originelle Strategie, mit der Komplexität seines Themas zurechtzukommen, ohne die Tatsachen künstlich zu vereinfachen oder sich in dem Spannungsfeld der gegenseitigen Hypothesen für die eine oder andere Position verfrüht zu entscheiden. Daher erscheint die Arbeit selbst als eine vorsichtige und flexible Darstellung aller Facetten eines exemplarischen Denkprozesses, in dem häufig eher eine richtige, klare Fragestellung als eine eindeutige Antwort als wesentlich erzielt wird. Die in der Sache begründeten vielfältigen Perspektivwechsel regen auch den Leser zu einem besonderen Denkprozess an.

So gilt diese Arbeit mehr als eine Magisterarbeit: Sie kann bei der Begegnung der deutschen und rumänischen Ethnologie eine wichtige Rolle spielen, denn bis zu diesem Zeitpunkt existiert meines Erachtens keine vergleichbare synthetische Betrachtung des Doina-Phänomens in diesen beiden Kulturszenen. Es ist das Verdienst der Komponistin und Professorin Violeta Dinescu, den Autor entdeckt, ermuntert, dann einerseits ihn aufmerksam und kreativ betreut zu haben, andererseits ihm genügend Freiheit gelassen zu haben, um zu einem solch ungewöhnlichen Ergebnis gelangen zu können.

Corneliu Dan Georgescu

Neckarsteinach, den 08. Juli 2012

1 Einleitung

„Man hat heutzutage die Angewohnheit, jedes Lied mit langsamem Tempo und melancholischem Charakter als Doina zu bezeichnen. Dieser vage und poetische Terminus evoziert selbst für alle zeitgenössischen Rumänen die Gesamtheit der Musik ihres Geburtslandes.“¹ Diese Sätze schrieb der rumänische Folkloreforscher Constantin Brăiloiu im Jahre 1940. Sie enthalten einen ersten Hinweis auf jene Gattung der rumänischen traditionellen Musik, die ich in dieser Arbeit untersuchen möchte: die Doina. Das Zitat steht nicht etwa deswegen am Anfang meiner Ausführungen, weil damit im Kern schon alles gesagt wäre – im Gegenteil: Wenn ein Wissenschaftler wie Brăiloiu, der sein Leben der Erforschung der rumänischen Folklore gewidmet hat, in Bezug auf den Terminus „Doina“ zugeben muss, dass dieser „vage“ und „poetisch“ sei, so wird deutlich, dass der zentrale Punkt der vorliegenden Arbeit nicht einfach auf zwei Seiten abzuhandeln ist.

Vielmehr tauchen bereits in den beiden Sätzen des kurzen Brăiloiu-Zitates mehrere Problemstellungen auf. So berichtet Brăiloiu, dass das Wort „Doina“ für gewöhnlich eine Generalisierung erfahre, um schlechthin die Gesamtheit aller langsamen und melancholischen Stücke der rumänischen Musik zu bezeichnen. Ist der Begriff „Doina“ also verschwommen? Wenn ja, wie könnte man ihn präzisieren? Andererseits gibt Brăiloiu zu verstehen, dass die Doina seinerzeit als Sinnbild für die rumänische Musik überhaupt galt. Eine äußerst interessante Feststellung, zumal es – auch ohne genauere Kenntnis der rumänischen Folklore – unwahrscheinlich ist, dass diese Kultur wirklich nur eine einzige Musikform kennt. Aber was, wenn es wirklich so wäre? Oder wenn es zumindest an einem bestimmten Punkt in der Vergangenheit so war? Ebenso gut könnte die Erhebung der Doina auf den Thron der rumänischen Volksmusik aber eine Idealisierung darstellen. Doch welche Umstände könnten zu einer solchen Idealisierung geführt haben?

Man merkt es: Noch bevor ich wirklich angefangen habe, mich mit der Doina auseinanderzusetzen, sind die ersten Fragen aufgetaucht. Doch gerade deswegen sollte sich eine nähere Auseinandersetzung mit dem Thema lohnen, besteht doch die Möglichkeit, etwas Licht ins Dunkel zu bringen und hinter dem Schleier der „vagen“ und „poetischen“ Bezeichnung „Doina“ etwas aufzufinden, was Realität hat, mithin gewissen musikalischen, gesellschaftlichen oder historischen Tatsachen entspricht. Wenngleich vielleicht nicht alle Probleme zu lösen sind, wird die Beschäftigung mit einem derart schillernden und prominenten Gegenstand zumindest dazu beitragen, das Verständnis der traditionellen rumänischen Musik (und der rumäni-

1 « On a coutume aujourd'hui d'appeler *doîna* toute chanson d'allure lente et de caractère mélancolique. Vague et poétique, le terme évoque même à tout Roumain contemporain sa musique natale tout entière. » Hervorhebung v. Constantin Brăiloiu. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der Zitate wie die der Werktitel vom Verfasser. Constantin Brăiloiu, *La musique populaire roumaine (Die rumänische Volksmusik)*, in: *La revue musicale*, Numéro spécial février-mars: *La musique dans les pays latins* (1940), S. 152.

schen Kultur) zu erhöhen. Welches Fazit auch immer also am Schluss meiner Untersuchung stehen wird: Sorgfältig durchgeführt, kann mein Vorhaben nur bereichern.

Doch warum eine Beschäftigung ausgerechnet mit der Doina? Gäbe es nicht wesentlich bessere Wege, sich mit der rumänischen Kultur auseinanderzusetzen? Und handelt es sich bei der Doina nicht um ein ausgesprochen marginales Phänomen, welches außerhalb des rumänischen Kulturraums überhaupt keine Bedeutung hat? Nun, es ist sicherlich richtig, dass die Doina als Gattung der traditionellen Musik nur in Rumänien und der Republik Moldawien vorkommt. Die Trennung dieser Staaten ist dabei eine rein politische – kulturell bestehen keine großen Unterschiede: In beiden Ländern wird Rumänisch gesprochen, und beide teilen eine lange gemeinsame Geschichte. Daher bilden sie einen zusammenhängenden Kulturraum, und auch die Doina kommt als kulturelles Phänomen in beiden Staaten vor. Die heutige Republik Moldawien (Republica Moldova auf Rumänisch) entspricht vom Territorium her größtenteils der Region Bessarabien, die ihrerseits den östlichen Teil des historischen Fürstentums Moldau (Principatul Moldovei) darstellte. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Bessarabien von Rumänien abgetrennt und als Sozialistische Räterepublik in die UdSSR eingegliedert; mit dem Ende des Kalten Krieges ging die Republik Moldawien als unabhängiger Staat aus dem Zerfall der Sowjetunion hervor.²

Doch zurück zur Doina: Als Phänomen der Volkskultur ist sie also auf Rumänien und die Republik Moldawien begrenzt. Sie hat jedoch – spätestens seit dem 20. Jahrhundert – auch internationale Wirkung entfaltet. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: Zum einen finden sich Doina-Einflüsse im Werk von George Enescu, der nicht nur Komponist von internationalem Rang war, sondern auch einer der bedeutendsten Violinvirtuosen des letzten Jahrhunderts. In seinen Kompositionen verarbeitete er vor allem die freien und improvisatorischen Aspekte der rumänischen Folklore, also eben jene Merkmale, für welche die Doina oft als Sinnbild steht.³ Zum anderen gab Enescu durch seine Lehrtätigkeit die spezifisch rumänische Weise, in der er an die klassische Musik heranging, an seine Schüler weiter – zu denen zum Beispiel Yehudi Menuhin gehörte. Schon hieran wird deutlich, dass die Doina keineswegs so marginal ist, wie man zunächst vermuten könnte. Zwar ist ihr Name nicht in aller Munde, doch bestimmte mit ihr verknüpfte stilistische Aspekte sind bis in den Diskurs der westeuropäischen Klassik vorgedrungen.

Und damit nicht genug: Erst vor Kurzem nämlich hat die UNESCO den besonderen Wert der Doina bestätigt, indem sie diese in die Liste des Immateriellen Kulturerbes aufnahm. Somit ist der Wert der Doina für die Kulturgeschichte nun auch offiziell

2 Vgl. Corneliu D. Georgescu, *Rumänien*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel u. Stuttgart 1998, S. 588. Um Verwechslungen zu vermeiden, spreche ich im Folgenden immer vom „Fürstentum Moldau“, wenn ich mich auf den historischen Staat beziehe (welcher übrigens auch Teile des heutigen Rumäniens umfasste), andererseits von der „Republik Moldawien“, wenn ich mich auf den modernen Staat beziehe, der zwischen den Flüssen Pruth und Dnister liegt.

3 Vgl. Viorel Cosma, *Zweitausend Jahre Musik auf dem Boden Rumäniens. Einführung in die Geschichte der rumänischen Musik*, București 1980, S. 105.

festgehalten. Im Antragsformular heißt es unter anderem: „Angesichts ihrer Position am Knotenpunkt verschiedener Strömungen wurde die Doina in der rumänischen Musikwissenschaft als Ausgangspunkt eines umfangreichen Forschungsprojektes gewählt. Durch den Vergleich einer großen Bandbreite an rumänischen Folklorestilen zeigte die Studie, dass Melodien, die nur entfernt verwandt zu sein schienen, in Wirklichkeit durch das zentrale Klanguniversum der Doina verknüpft waren, welches alle jene Melodien in einer seiner Ausprägungen umfasst. So kam die Doina zu ihrem Ansehen als ‚Meridian der rumänischen Folklore‘, in den berühmten Worten des Literaturkritikers Dumitru Caracostea.“⁴ Sicherlich darf man den soeben zitierten Passus nicht allzu wörtlich nehmen – in einem offiziellen Antrag wird immer ein gewisser Werbeanteil enthalten sein. Nichtsdestotrotz deckt sich das hier gezeichnete Bild mit der bereits vorgestellten Aussage Brăiloius, der ja ebenfalls davon ausging, dass die Doina sinnbildlich für die rumänische Folklore überhaupt stehen könne. Welchen besseren Ausgangspunkt könnte man also finden, um in die Welt der rumänischen Volkskultur einzutauchen?

Kehren wir nun zum zentralen Problem meiner Arbeit zurück, welches – auf eine einfache Formel gebracht – lautet: Was ist die Doina? Als erste Annäherung an eine mögliche Antwort könnte folgende allgemeine Definition des rumänischen Musikethnologen Tiberiu Alexandru dienen: „Unter ‚Doina im eigentlichen Sinne‘ verstehen Forscher der rumänischen Volksmusik eine bestimmte Art von Lied, welches im Wesentlichen lyrischer Art ist, einen Melodiebau in freier Form aufweist, auf einer Verwischung des Zeitmaßes basiert und zu diesem Zwecke eine Anzahl typischer melodischer Elemente verwendet. Es ist eine ‚unendliche Melodie‘, deren Architektur unaufhörlich von der ausführenden Person neu erschaffen wird, und zwar mithilfe einiger traditioneller, mehr oder weniger festgelegter Formeln, welche der Ausführende variiert, abwandelt, rezitiert, neu anordnet, wiederholt oder auslässt je nach seiner Vorliebe, aber nicht ohne die Vorschriften anerkannter Kanons der ungeschriebenen Gesetze der Tradition zu respektieren.“⁵

4 “In view of its position at the crossroads of several trends, the *doina* was chosen as the starting point for a vast body of research in Romanian musicology. Having compared a wide range of Romanian folk styles, the study demonstrated that melodies that appeared to be only distantly related were in fact connected through the core sound universe of the *doina*, which encompassed all of them in one of its registers. The *doina* therefore came to be considered as the ‘meridian of Romanian folklore’, in the famous words of literary critic Dumitru Caracostea.” Hervorhebungen v. Convention [...]. *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage (Tagung zum Schutz des immateriellen Kulturerbes. Regierungsübergreifendes Komitee zum Schutz des immateriellen Kulturerbes)*, Fourth session, Abu Dhabi, United Arab Emirates, Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00192), S. 3. Eingesehen im Internet am 07.05.2010 unter der URL www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00192-Nomination_form.doc.

5 “By ‘doina proper’, researchers of Romanian folk music understand a certain kind of song, essentially lyrical, a melopoea of free form based on extemporization, using for that purpose a number of typical melodic elements. It is an ‘infinite melody’, whose architecture is ceaselessly recreated by the performer, with the help of some traditional formulas, more or less fixed, which he varies, transfigures, records, reorders, repeats or omits according to his fancy, but not without respecting the prescriptions of acknowledged canons of the unwritten laws of tradition.” Tiberiu Alexandru, *Romanian Folk Music (Rumänische Volksmusik)*, București 1980, S. 50.

Doch man würde Alexandrus Arbeit unrecht tun, wenn man diese kurze Darstellung als abschließende Antwort auf die oben formulierte Frage ansehen würde; das war sicherlich nicht seine Intention, als er diese Zeilen zu Papier brachte. Aus dem Zitat wird vielmehr ein weiteres Mal deutlich, dass jeder Versuch, die Frage nach der Doina auf allzu einfache Art und Weise zu beantworten, kaum etwas anderes bewirkt, als eine Vielzahl neuer Fragen aufzuwerfen. Die Frage „Was ist die Doina?“ ist nämlich viel zu allgemein formuliert, als dass sie einfach mir nichts dir nichts zu beantworten wäre.

Man wird also kaum in der Lage sein, das Forschungsfeld für diese Untersuchung sinnvoll abzustecken, indem man von einem einzelnen Begriff ausgeht. Dadurch entstände sofort die Gefahr, sämtliche Phänomene, die irgendwie mit diesem Begriff assoziiert sind, als einheitlich aufzufassen. Eine solche Homogenität ist in Wirklichkeit nicht gegeben. Vielmehr existieren zahlreiche Formen der Doina, die zwar alle unter dieser Bezeichnung zusammengefasst sind, jedoch untereinander mannigfache Unterschiede aufweisen. Deswegen ist es notwendig, hier von vornherein einige Eingrenzungen vorzunehmen: So werde ich mich in dieser Arbeit so gut wie ausschließlich mit der vokalen Doina beschäftigen. Zwar existieren auch verschiedene instrumentale Formen der Gattung, die sich stilistisch nicht selten von den gesungenen Exemplaren unterscheiden: „Im Gegensatz zu den vokalen Doine weisen die instrumentalen [...] entwickeltere Formen auf, mit größerem Tonumfang und reicherer Verzierung, den technischen Möglichkeiten der Musikinstrumente entsprechend, auf denen sie erklingen.“⁶ Diese instrumentalen Ausprägungen der Doina kommen vor allem in den Karpaten vor und gehören insbesondere zum Repertoire der dort ansässigen Hirten.⁷ Da es mir in dieser Arbeit darauf ankommt, wesentliche Merkmale der Doina darzustellen, anstatt allzu sehr in die Breite zu gehen, behandle ich die instrumental vorgetragene Doina hier nicht.

Ebenso war es notwendig, den Blick auf die Doina örtlich einzugrenzen – angesichts der Vielzahl an regionalen Varianten, die in Rumänien vorkommen (und die in der Vergangenheit noch wesentlich stärker ausgeprägt waren): „Die Forschungen haben ihr Vorkommen nachgewiesen in Oltenien, Muntenien, der Dobrudscha, Moldawien, der Bukowina, Maramureş, Țara Oaşului, Sălaj, Năsăud, entlang der Flüsse Someş, Mureş und Târnave, in Țara Bârsei, Țara Oltului und Hermannstadt; Spuren von ihr wurden gefunden im Banat und in den angrenzenden Kreisen Siebenbürgens, hier vor allem in instrumentalen Formen.“⁸ Anstatt also diese Regionalstile einzeln abzuhandeln (was zwar insofern sinnvoll gewesen wäre, als man auf diese Weise Gemeinsamkeiten und Unterschiede hätte aufzeigen können) oder zwei verschiedene Regionalstile miteinander zu vergleichen, habe ich mich dafür ent-

6 “Unlike the vocal doinas, the instrumental ones [...] have more developed forms, with wider compass and richer ornamentation, according to the technical possibilities offered by the musical instruments that animate them.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 52.

7 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 591.

8 “Further research has shown its existence in Oltenia, Muntenia, Dobrudja, Moldavia, Bucovina, Maramureş, Țara Oaşului, Sălaj, Năsăud, along the rivers Someş, Mureş and Târnave, in Țara Bârsei, Țara Oltului, and Sibiu ; vestiges of it have been found in the Banat and in the neighbouring districts of Transylvania, particularly in instrumental forms.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 53.

schieden, nur einen einzigen Regionalstil der Doina zu untersuchen, aber da ins Detail zu gehen. Durch eine paradigmatische Analyse des Einzelfalles wird vor allem deutlich werden, dass unser Genre hinter einem oberflächlich oft schlichten Ablauf eine erstaunliche Komplexität verbirgt. Als Fallbeispiel habe ich eine Doina aus der rumänischen Region Oltenien (im Südwesten des Landes) gewählt; die dort vorkommenden Varianten sind von allen Regionalstilen mit am besten erforscht, was zum Großteil der unermüdlichen Arbeit der Musikethnologin Mariana Kahane zu verdanken ist, die das Studium der oltenischen Doina zu ihrer Lebensaufgabe gemacht hat.

Die vorgenommenen Eingrenzungen führen also dazu, dass ich mich dem Phänomen Doina von einer ganz bestimmten Seite her nähere, nämlich aus der Perspektive der vokalen Doina, speziell der althergebrachten Form aus Oltenien. An anderen Stellen der Untersuchung wähle ich dagegen einen allgemeineren Blickwinkel und sehe dann in der Darstellung der mit der Doina verknüpften Phänomene von manchen Differenzierungen ab.

Die in dieser Arbeit zusammengetragenen Informationen beleuchten das Phänomen Doina unter verschiedenen Gesichtspunkten. Ziel der Untersuchung muss es sein, diese unterschiedlichen Aspekte zusammenzufassen und im Zusammenhang zu präsentieren. Die Informationen zur Doina sollen also so gebündelt werden, dass eine Darstellung entsteht, welche die verschiedenen Aspekte nicht nur vorstellt, sondern auch zueinander in Beziehung setzt; das sorgt – abseits der Schilderung der reinen Fakten – für einen Erkenntnisgewinn. Auf diese Weise entsteht ein ganz eigener Überblick über das Thema „Doina“, ein Überblick, der in dieser Form bisher noch nicht vorlag. Wie bereits klargestellt, wird dieser Überblick nicht erschöpfend sein; vielmehr behandelt er die zentralen Probleme, die sich aus der Fragestellung ergeben. Im Laufe der Untersuchung wird außerdem deutlich werden, dass meine Arbeitsweise zu zahlreichen neuen Problemstellungen und Themen führt, welche oftmals den Aufwand eigenständiger Abhandlungen rechtfertigen würden.

Dabei mag es seltsam anmuten, dass ich meine Ergebnisse auf eine induktive Art und Weise präsentiere, also von der Untersuchung der Details in einem einzelnen Doina-Exemplar voranschreite zur Darstellung der allgemeinen Charakteristika des Genres unter verschiedenen Gesichtspunkten. Häufiger ist in der Forschung mit Sicherheit der umgekehrte Weg anzutreffen: Man schildert zunächst die generellen Verhältnisse und analysiert anschließend in diesem Licht den Einzelfall. Ich habe mich gegen eine solche deduktive Präsentation der Resultate entschieden. Stattdessen orientiere ich mich am Forschungsprozess, welcher nun einmal bei den konkreten Phänomenen beginnt und erst mit der Zeit zu Hypothesen und allgemeineren Aussagen kommt. Natürlich ist es nicht möglich, dieses Vorgehen für das komplexe Themengebiet der Doina in allen Einzelheiten darzustellen. Dass ich mich dennoch für diese Art der Darstellung entschieden habe, geschah vor allem mit der Absicht, den Einführungscharakter meiner Arbeit zu betonen.

Wie ich bereits deutlich gemacht habe, darf die Frage „Was ist die Doina?“ nicht einfach wörtlich genommen werden, sie steht vielmehr als eine Art Leitstern da, dem ich folgen werde. Die bewusst offen formulierte Fragestellung dient der Orien-

tierung während der Abhandlung verschiedener Aspekte der rumänischen traditionellen Musik. Um genauere Antworten zu finden, ist es notwendig, weiter ins Detail zu gehen. Deshalb nähere ich mich in meiner Darstellung dem Problem unter verschiedenen Gesichtspunkten: Ich beginne mit der musikalischen Analyse des einzelnen Doina-Exemplars aus Oltenien, wobei zusätzlich die Abgrenzung des Genres Doina gegen andere Gattungen der rumänischen Folklore zur Sprache kommt und ein Überblick über die kreativen Prozesse in der Doina gegeben wird.

Es folgt eine detaillierte Beschäftigung mit der Lyrik, die zur Doina gesungen wird, mit den Emotionen, die diese ausdrückt, und mit der Funktion, die das Singen der Doina für die Ausführenden haben kann. Hier führe ich den analytischen Teil der Arbeit fort, weite den Blick aber bereits aus, indem nicht mehr nur größtenteils musikalische Phänomene Gegenstand der Darstellung sind, sondern auch eine philosophische und sozialwissenschaftliche Komponente in die Arbeit mit aufgenommen wird. Im Anschluss betrachte ich die professionellen Formen, in denen die Doina in Rumänien vorkommt, also diejenigen Varianten der Gattung, welche im Repertoire der Spielleute (namentlich der Lăutari und der Klezmerim) auftauchen. In diesem Kapitel schließe ich die analytische Beschäftigung mit der Doina ab, indem ich noch einmal die musikalischen Charakteristika dieser besonderen Doina-Formen unter die Lupe nehme. Insgesamt tritt die analytische Perspektive hier also weiter zurück und macht immer mehr geschichts- und gesellschaftswissenschaftlichen Betrachtungsweisen Platz.

Diese erreichen dann im letzten Kapitel ihren Höhepunkt, da hier eine historische Gesamtschau auf die Doina vorgenommen wird: Ich stelle die Geschichte des Genres dar und gehe näher auf einige spezielle Aspekte ein, wie etwa die Fragen nach dem Ursprung der Doina, nach ihrem aktuellen Verbleib oder nach ihrer Verwendung in der rumänischen Kunstmusik. Insgesamt bedeutet meine Abhandlung also einen Fortgang von der engen, analytischen Perspektive hin zu einem immer weiter geöffneten Blick auf die Doina, bei dem sich – neben streng musikwissenschaftlichen Betrachtungen – auch andere Untersuchungswege eröffnen.

Um diese Gesamtschau auf das Phänomen der Doina zu ermöglichen, bediene ich mich vor allem der kritischen und komprimierten Darstellung der zum Thema vorhandenen wissenschaftlichen Arbeiten. Da diese teils sehr heterogen sind, ist es erforderlich, verschiedene Abhandlungen zu vergleichen und durch deren Verknüpfung zu Ergebnissen zu kommen. Die Vielfalt der Forschungsmeinungen ist in der Vielgestaltigkeit der Doina begründet. So bleiben des Öfteren Aspekte ungeklärt, die Forschungsergebnisse sind vieldeutig, oder selbst die ausgewiesenen Spezialistinnen und Spezialisten enthalten sich eines endgültigen Urteils. Solche Unentscheidbarkeiten und Zweifelsfälle beleuchte ich näher – auch um zu zeigen, welche komplexen und weit verzweigten Probleme die Frage nach der Doina hervorbringen kann. Ich lege mich also nicht von vornherein auf eine ganz bestimmte Lesart fest, sondern öffne einen Raum, in dem verschiedene Erscheinungen Platz haben. Die unterschiedlichen Phänomene überprüfe ich auf ihre Relevanz und auf ihre Zugehörigkeit zum Objektbereich „Doina“. Auf diesem Wege bleibt genug Freiraum, um meine eigene Sicht auf das Thema zu entwickeln – und vielleicht nicht unbedingt eigene Antworten, aber doch eigene Fragestellungen zu finden. Neben der Beschäf-

tigung mit der bisher zum Thema veröffentlichten Literatur erlaubt es mir gerade die musikalische Analyse, eine eigene Perspektive zu entwickeln und selber Schlussfolgerungen zu ziehen.

Der Forschungsstand, der meiner Arbeit zugrunde liegt, sollte dabei möglichst der aktuelle sein. Hier hat sich das Problem ergeben, dass die meisten Untersuchungen, die speziell der Doina gelten, in den 60er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Zwar interessieren sich seit den 80er-Jahren auch zunehmend nicht aus Rumänien stammende Forscherinnen und Forscher für die rumänische traditionelle Musik, doch haben deren Bemühungen eher andere Themenbereiche zum Gegenstand und nicht speziell die Doina. Wo ich aktuelle Untersuchungen aufreiben konnte, in denen die Doina erwähnt wird, habe ich sie in die Bibliografie aufgenommen; ein guter Teil meiner Arbeit stützt sich aber auf die grundlegenden Untersuchungen über die Doina, die zwischen 1920 und 1970 veröffentlicht wurden.

Eine konkrete Schwierigkeit ergab sich insofern, als viel Material ausschließlich auf Rumänisch zur Verfügung steht. Wo es möglich war, habe ich Übersetzungen oder Originalwerke in anderen Sprachen herangezogen. Hier muss es als besonderer Glücksfall gelten, dass die zentralen Arbeiten von Béla Bartók auf Deutsch (und teilweise auf Englisch) vorliegen; ebenso sind die Arbeiten von Constantin Brăiloiu, dem Begründer der rumänischen Schule der Folkloreforschung, auf Französisch erhältlich, was mir sehr weitergeholfen hat. Des Weiteren stütze ich mich oft auf das Werk *Romanian Folk Music* von Tiberiu Alexandru (die englische Übersetzung einer ursprünglich auf Rumänisch erschienenen Gesamtschau der traditionellen Musik Rumäniens) und auf die Arbeiten Corneliu Dan Georgescus, von dem ebenfalls zahlreiche Abhandlungen in deutscher Sprache vorliegen. Einige französische und amerikanische Autorinnen und Autoren runden dieses Bild ab.

In allen anderen Fällen – und dies betrifft etwa die Hälfte der verwendeten Literatur – habe ich rumänischsprachige Ausgaben verwendet und die direkt zitierten Passagen übersetzt. Das gilt vor allem für die grundlegenden Arbeiten von Emilia Coșigă und die bereits erwähnten Aufsätze von Mariana Kahane, denen meine Arbeit – vor allem in Bezug auf die oltenische Doina – sehr viel verdankt. Insgesamt ist festzustellen, dass die ältere Generation der Forscher, vor allem Bartók und Brăiloiu, zunächst das Gebiet abgesteckt hat, in welchem die wissenschaftliche Forschung über die rumänische Volksmusik getrieben wurde. Die nachfolgenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bauten auf diese – teils elementaren, teils aber auch schon sehr spezifischen – Erkenntnisse auf, diversifizierten die Untersuchungen, suchten sich Nischen, beschrieben mitunter Randphänomene und bemühten sich, weiter ins Detail vorzudringen. In Bezug auf die Doina sind beide Arten von Darstellungen, sowohl die überblickshaften als auch die speziellen, unersetzlich; und wenn ich des Öfteren Werke zitiere, die nicht direkt die Doina zum Thema haben (sondern etwa die Balladen, die Tanzmusik oder Ähnliches), so geschieht dies aus dem Grund, dass viele Aspekte der rumänischen Folklore miteinander verknüpft sind, weshalb man schwerlich über ein Themengebiet sprechen kann, ohne die umliegenden Regionen zu berühren.

Das führt dazu, dass die Bibliografie meiner Arbeit eine Literaturliste zum Thema „Doina“ darstellt, in der die wichtigsten – rumänischen, aber auch internationalen – Quellen vereinigt sind. Und zu einem gewissen Grad gehen die hier versammelten Werke darüber hinaus: Ich habe nämlich auch Arbeiten aufgenommen, die einen guten Überblick über die rumänische traditionelle Musik als Ganze geben, wie auch manche Untersuchungen, die eher historische, philosophische oder sozialwissenschaftliche Aspekte betonen. Erwähnenswert sind besonders die Arbeiten des Philosophen Lucian Blaga, der in seiner Theorie des „mioritischen Raumes“ explizit die Doina als Beispiel für seine Ausführungen nennt, oder die Darlegungen von Liviu Rusu über die rumänische Volkslyrik.

2 Musikalische Parameter der Doina

Beginnen wir nun also unsere Beschäftigung mit der Doina. Wie jedes sinnvolle Unterfangen muss auch dieses bei einer Begrenzung anheben. Denn bevor spezifischere Gesichtspunkte der Fragestellung abgehandelt werden können, muss klar sein, welche Charakteristika der untersuchten Gattung zukommen und welche ihr nicht zukommen. Da die Doina ein Musikstück ist, sollte man zunächst von musikalischen Aspekten ausgehen. Deshalb geht es in diesem Kapitel darum, die Doina aus der musikanalytischen Perspektive zu definieren. Den ersten Schritt macht hier die Definition durch Abgrenzung nach außen: Ich arbeite die spezifischen Merkmale heraus, welche die Doina von anderen Genres der rumänischen traditionellen Musik unterscheiden.¹ Wenn dieser Schritt vollzogen ist, verfügt man über die notwendigen Mittel, um festzustellen, ob es sich bei einem bestimmten Stück wirklich um eine Doina handelt. So kann man zum nächsten Schritt übergehen, nämlich der Beschreibung des musikalischen Gehalts eines solchen Doina-Stückes.² Dieser Teil meiner Arbeit wird eine prominente Stellung einnehmen, da die musikalischen Phänomene, die in einer Doina auftreten, eine Vielzahl von Fragestellungen aufwerfen, denen im Detail nachzugehen sein wird. Im Anschluss an diese ausführliche Analyse widme ich den letzten Abschnitt des Kapitels einer Untersuchung der verschiedenen Faktoren, die an der Basis der Doina-Praxis stehen.³ Auch durch die Klärung dieses Gesichtspunktes werden wichtige Aspekte der untersuchten Gattung deutlicher.

Das Hauptproblem, welches die Ergebnisse aus diesem Kapitel begleiten wird, ist die Frage nach deren Generalisierbarkeit. Bei einer Beschäftigung mit der Doina wird nämlich schnell klar, dass dieses Genre nicht in einer einzigen festen und einheitlichen Ausprägung vorliegt. Die Kategorisierung des Materials durch die musikethnologischen Forschungen in Rumänien entpuppt sich als im Nachhinein angeordnete wissenschaftliche Überlegung, nicht etwa als eine, die für die musizierenden Menschen selber relevant wäre. Es ist also nicht so, dass die hier vorgestellte Sicht auf das Phänomen Doina einen paradigmatischen Charakter für die Doina-Praxis hätte. Man könnte meinen, dass sich die rumänische Folklore darin zum Beispiel von der klassischen westeuropäischen Kunstmusik unterscheidet, welche feste Schemata kennt, wie etwa die Sonatenhauptsatzform, die in konkreten Musikstücken zur Anwendung kommen und so stilbildend auf den Schaffensprozess wirken. Im Falle der Doina trifft das Gegenteil zu: Der Begriff „Doina“ ist ausschließlich von der musikalischen Praxis abhängig. Bei näherem Hinsehen ist allerdings vielleicht für die europäische Klassik Ähnliches zu konstatieren, denn auch die Sonatenhauptsatzform kann ja als Modell gelten, welches sich an einem bestimmten Punkt der Musikgeschichte langsam herauskristallisiert, eine Evolution durchläuft und sich schließlich wieder auflöst. Auch hier ist also die Theorie wohl erst nach

1 Siehe dazu Kap. 2.1, *Unterschied zwischen Doina und anderen Gattungen*, S. 22.

2 Siehe dazu Kap. 2.2, *Musikalische Analyse*, S. 29.

3 Siehe dazu Kap. 2.3, *Die Praxis des Doina-Gesangs*, S. 73.

der Praxis entstanden – ein Verhältnis, welches im Falle der Doina, einer Gattung der traditionellen Musik, wesentlich uneingeschränkter gilt.

Demnach gelangt man zu einer allgemeinen Vorstellung von dem, was „die“ Doina sein könnte, indem man eine Vielzahl von Stücken auf Ähnlichkeiten abklopft und die am häufigsten auftretenden Stilmerkmale aus diesen Stücken abstrahiert. Ein Musikstück, welches einem Idealtypus entspräche, wird man dabei höchstens mit einem sehr oberflächlichen Blick auf die Phänomene zu finden vermeinen. Sobald man bei der Analyse der Doina ins Detail geht, offenbart sich dagegen eine äußerst filigrane Mikrostruktur, die Tiberiu Alexandru als Charakteristikum der rumänischen Volkslieder ansieht: „Jeder, der beginnt, sie minutiös zu erforschen, entdeckt in ihrer Detailstruktur eine erstaunliche Organisation, die aus einigen ausgeklügelten, oft hoch entwickelten Kreativeungsverfahren resultiert. Dies ist natürlich das Ergebnis unaufhörlicher Überarbeitung und Perfektionierung im Laufe der Zeit, aber es ist auch das Resultat des künstlerischen Genius des Volkes. Diese feinen Details der Struktur werden erst dann sichtbar, wenn die Musikstücke sozusagen unter dem Mikroskop des Forschers betrachtet werden.“⁴

Die in diesem Kapitel diskutierten Aspekte der Doina liegen demnach in einem bedeutenden Variantenreichtum vor, und die detaillierte Betrachtung einzelner Exemplare der Gattung Doina fördert stets Merkmale zutage, die von einer wissenschaftlichen Definition nicht erfasst werden. Damit eine – wenigstens grobe – Klassifizierung der Phänomene dennoch möglich wird, ist zunächst eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Doina-Stilen vorzunehmen, und zwar anhand der jeweiligen Region Rumäniens, die man betrachtet. Wie ich bereits in der Einleitung gesagt habe, tritt die Doina nämlich in einer Vielzahl örtlich begrenzter Spielarten auf.⁵ Die wichtigsten davon sind:

1. Die Doina aus dem Norden Siebenbürgens, vor allem aus dem Kreis Maramureş. Diese Form gehört zum alten Stratum der Doina-Varianten und wurde als erster Regionalstil zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Béla Bartók wissenschaftlich erforscht. Bartók ging bereits davon aus, dass alle Doine aus diesem Gebiet Varianten einer einzigen Melodie darstellten; ebenso entwickelte er eine erste Theorie zum als „Schluchztöne“ bekannt gewordenen Gesang mit Glottisschlag, wie er der Doina-Ausführung in Maramureş eigentümlich ist.⁶
2. Die Doina aus Năsăud, ebenfalls im Norden Siebenbürgens, östlich des Kreises Maramureş gelegen. Hier ist eine besondere Nähe zum Repertoire

4 “[A]nyone who sets out to investigate them minutely discovers in their intimate structure an amazing organization, resulting from some ingenious, often refined, methods of creation. Of course, it is the result of ceaseless polishing and perfection in the course of time, but it is also the outcome of the artistic genius of the people. These fine details of structure become visible only when the tunes are, so to say, put under the researcher’s microscope.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 42 f.

5 Siehe dazu S. 14.

6 Vgl. Eugenia Cernea, *Doina din nordul Transilvaniei. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice (Die Doina aus dem Norden Siebenbürgens. Beiträge zum Studium der kompositionellen und stilistischen Besonderheiten)*, in: *Studii de muzicologie* 6 (1970), S. 181. Zu den „Schluchztönen“ siehe auch S. 84 in Kap. 3.1.1, *Formaler Aufbau der Doina-Lyrik*.

der Hirten auszumachen. Es lassen sich zwei verschiedene Subtypen unterscheiden, die ungleichmäßig über das Terrain verteilt sind.⁷

3. Die Doina aus der Bukowina (einer historischen Region, deren nördlicher Teil heutzutage zur Ukraine gehört, während die Süd-Bukowina einen Teil Nordostrumäniens ausmacht, der wiederum östlich des eben besprochenen Kreises Bistrița-Năsăud liegt). Diese Regionalform der Doina basierte ursprünglich auf einer ausgedehnten improvisierten Melodie, von der sich jedoch im Laufe der Zeit zwei verschiedene kürzere Subtypen abgespalten haben, die mehr oder weniger zu festen Formen versteinert sind.⁸ Für einen bestimmten archaischen Typ der Doina aus der Bukowina wurde von der Forschung die Verwandtschaft mit der Doina aus Năsăud nachgewiesen, welche wahrscheinlich über Transhumanz und durch Migrationsbewegungen in die Bukowina gelangt ist.⁹
4. Die Doina aus Oltenien (Südwestrumänien) ist ebenfalls in verschiedenen Evolutionsstadien konserviert. Da die in dieser Arbeit im Detail untersuchte Doina zum oltenischen Subtypus gehört, werde ich weiter unten anlässlich der musikalischen Analyse näher auf diese Regionalform eingehen.¹⁰
5. Schließlich kommen auch in Muntenien (Südrumänien) verschiedene Varianten der Doina vor, wobei viele davon neueren Entwicklungsschichten zuzuordnen sind, die oft durch die Vermittlung der professionellen Spielleute der Volksmusik (der sogenannten Lăutari) Verbreitung finden.¹¹

Die ursprüngliche, rein vokal vorgetragene Doina (die in der Forschung auch als Doina „im eigentlichen Sinne“ bekannt ist) beschränkt sich heutzutage auf vereinzelte Verbreitungsgebiete, nämlich Maramureș, die Bukowina, den Kreis Vrancea und das nördliche Oltenien.¹²

Abgesehen von regionalen Unterschieden kann es zu Varianten kommen, je nachdem wer eine Doina vorträgt. Im Detail führt der oft improvisatorische und intime Charakter unserer Gattung nämlich dazu, dass von Interpretin zu Interpret Abwandlungen auftreten und persönliche Vorlieben bezüglich der Gestaltung variieren. Dazu trägt vielleicht auch bei, dass die Doina ohne feste Anlässe ausgeführt werden kann, also im Prinzip von allen und jederzeit. Zwar ging Bartók davon aus, dass nur Frauen die Doina singen (zumindest was die von ihm untersuchte Regionalform aus

7 Vgl. Constantin Zamfir, *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud* (Beiträge zur Erforschung der Musikgeschichte des rumänischen Volkes. Über die zeitliche Einordnung einiger Doina-Melodien aus Năsăud), in: *Revista de etnografie și folclor* 10 (1965), H. 4, S. 363.

8 Vgl. Eugenia Cernea, *Despre evoluția doinei bucovinene* (Über die Entwicklung der Doina aus der Bukowina), in: *Revista de etnografie și folclor* 15 (1970), H. 2, S. 139–141.

9 Vgl. Larisa Agapie, *Doina bucovineană. Contribuții la cunoașterea cîntecului popular* (Die Doina aus der Bukowina. Beiträge zur Erforschung des Volksgesanges), in: *Revista de etnografie și folclor* 16 (1971), H. 3, S. 220–222.

10 Siehe dazu Kap. 2.2.2, *Eine Doina aus Oltenien*, S. 36.

11 Vgl. Emilia Comișel, *Folclor Muzical* (Musikalische Folklore), București 1967, S. 284 f.

12 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 591.

Maramureș angeht), doch diese Ansicht wurde durch spätere Forschungen widerlegt.¹³ Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass Frauen oft einen leichteren Zugang zum Repertoire haben oder einfach mehr Gelegenheit, die Doina zu singen – zumindest könnte dies im Leben der traditionellen rumänischen Dorfgemeinschaft der Fall gewesen sein. Wenn man nämlich die Nähe der Doina zu Formen des Wiegenliedes bedenkt, wird deutlich, dass das Wiegen eines Kindes die ideale Möglichkeit darstellt, den Gedanken freien Lauf zu lassen und in fortwährender Improvisation lyrische Gesänge zu spinnen; die Doina bietet sich dabei an.¹⁴

Nichtsdestotrotz ist das Doina-Repertoire auch unter Männern verbreitet, was etwa durch Constantin Brăiloius Untersuchung im Karpatendorf Drăguș deutlich wird: Er nennt sowohl Frauen als auch Männer als Informanten. Brăiloius Forschungen weisen jedoch auf ein weiteres Problem hin, welches den Kreis der Doina-Ausführenden einengt, nämlich die Tatsache, dass sich unsere Gattung in Rumänien auf dem Rückzug befindet. So muss man annehmen, dass die Doina – an den Orten, an denen sie überhaupt noch verbreitet ist – hauptsächlich älteren Menschen bekannt ist.¹⁵ Doch ganz gleich, wer letztendlich singt: Eines der Hauptcharakteristika des Genres stellt die freie Ausführung dar, welche von einer Interpretation zur nächsten und – bis zu einem gewissen Grade, was noch näher zu betrachten sein wird – sogar von einer Strophe zur nächsten zu zahlreichen Veränderungen führen kann.

Wie ich gerade gezeigt habe, sorgen also verschiedene Faktoren dafür, dass sich die Stilmerkmale von einer Doina zur anderen verändern. Deshalb ist es schwer, generelle Aussagen zu treffen, die für alle unter der Genrebezeichnung „Doina“ vorkommenden Formen Gültigkeit besitzen. So kommt es, dass ich im Folgenden zwar einige generelle Aspekte der Doina darstelle, jedoch für diese Ausführungen keinerlei Allgemeingültigkeit beanspruche. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Analyse auf der Darstellung einer einzelnen Doina. Die Bezeichnung „einzeln“ ist dabei wörtlich zu nehmen, denn es handelt sich um die Transkription einer Aufnahme aus der musikethnologischen Feldforschung. Deren Artefaktcharakter ist nicht zu unterschätzen: Diese Doina wird in identischer Form nicht noch einmal erklingen sein und auch in Zukunft nicht mehr erklingen; gerade die ewige Variation macht eines der Hauptmerkmale der Doina aus, wie noch genauer zu zeigen sein wird.

2.1 Unterschied zwischen Doina und anderen Gattungen

In diesem Abschnitt soll ein erster Lichtstrahl auf die Doina fallen, und zwar durch die Formulierung einer negativen Definition, einer Herausstellung dessen, was die Doina nicht ist. Das bedeutet – anders ausgedrückt –, dass ich hier das Genre Doina abgrenze gegen die übrigen Gattungen der traditionellen rumänischen Musik. Diese Operation ist vor allem deswegen notwendig, weil die Doina zahlreiche Charakte-

13 Vgl. Cernea, *Doina din nordul Transilvaniei*, S. 181.

14 Vgl. Mariana Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină (Vom Wiegenlied zur Doina)*, in: *Revista de etnografie și folclor* 10 (1965), H. 5, S. 479.

15 Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929–1932 (Musikleben eines Dorfes. Untersuchungen über das Repertoire aus Drăguș [Rumänien] 1929–1932)*, Paris 1960, S. 63 f.

ristika mit vielen anderen Phänomenen der rumänischen Folklore teilt. Besonders die althergebrachten Formen, wie die Balladen, die Wiegenlieder oder auch die Totenklage, greifen auf ähnliches musikalisches Material zurück – teilweise sind hier die Gemeinsamkeiten sogar so frappierend, dass eine Differenzierung dieser Genres allein anhand ihrer musikalischen Gestalt fast unmöglich wäre. Dieses Problem entsteht übrigens nicht nur in der vorliegenden Arbeit; auch ausgewiesenen Spezialisten fällt eine genaue Einteilung und Abgrenzung der Gattungen der rumänischen Volksmusik schwer. So berichtet die Musikethnologin Emilia Comișel, dass diese Fragestellung Meinungsverschiedenheiten am Bukarester Institut für Folklore hervorgerufen habe.¹⁶

Man kann sich aber verschiedener Mittel bedienen, um trotz der Schwierigkeiten eine sinnvolle Unterscheidung durchzuführen. Hier ist es vor allem wichtig – wie Emilia Comișel betont – nicht nur ein einziges Kriterium heranzuziehen, sondern mehrere Elemente zu betrachten. Besonders zwei wichtige Merkmale helfen dabei, die Doina vom Gros der rumänischen Folkloregattungen zu trennen. Einerseits kann man den Anlass herausarbeiten, zu dem ein Genre erklingen kann (wie etwa rituelle Kontexte, Tanzveranstaltungen oder Ähnliches); im Zusammenhang damit differenziere ich die Gattungen – wo dies zusätzlich notwendig ist – anhand ihrer Funktion oder der Form ihres literarischen Textes.¹⁷ Andererseits hilft man sich mit einer Einteilung der Genres nach verschiedenen musikalischen Gesichtspunkten.^{18 19}

Außerdem möchte ich mir zur besseren Bearbeitung des Problems eine Methode des amerikanischen Folkloreforschers Bertrand H. Bronson zu eigen machen, der – in einem anderen Kontext zwar, aber vor dem Hintergrund einer ähnlichen Aufgabenstellung – betonte: „In einer Untersuchung dieser Art werden wir herausfinden müssen, welches diejenigen Elemente eines Musikstücks sind, die dessen grundlegenden Charakter bestimmen, und ob dieselben Elemente in verschiedenen Familien oder Typen von Musikstücken von gleicher Bedeutung sind. Modalität könnte möglicherweise von zentraler Bedeutung sein in einer Familie, Rhythmus oder Metrum in einer anderen und melodische Kontur in einer dritten. Diese Fakten zu ermitteln würde bedeuten, sich auf die stabilsten Merkmale einer Familie von Musikstücken festzulegen.“²⁰

Der Arbeitsauftrag in diesem Kapitel lautet also auch herauszufinden, welche musikalischen Merkmale denn die „stable features“ der Gattung Doina darstellen, und anschließend zu versuchen die Doina anhand dieser Charakteristika von den

16 Emilia Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei (Voraussetzungen der wissenschaftlichen Erforschung der Doina)*, in: *Revista de folclor* 4 (1959), H. 1–2, S. 147.

17 Siehe dazu Kap. 2.1.1, *Unterscheidung anhand des Anlasses*, S. 24.

18 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 148.

19 Siehe dazu Kap. 2.1.2, *Unterscheidung anhand der Musikstruktur*, S. 26.

20 “In an investigation of this kind we shall need to learn what are the elements of a tune that determine its essential character, and whether the same elements are of equal significance in different tune-families or types. Conceivably, modality might be of predominant importance in one family, rhythm or metre in another, and melodic contour in still a third. To determine these facts would be to fix upon the most stable features of a tune-family.” Bertrand H. Bronson, *Melodic Stability in Oral Transmission (Melodische Stabilität in der mündlichen Überlieferung)*, in: *Journal of the International Folk Music Council* 3 (1951), S. 51.

anderen Genres der traditionellen rumänischen Musik zu unterscheiden. Am schwierigsten wird sich dabei die exakte und endgültige Differenzierung zwischen der Doina und dem sogenannten Cântec (Lied) gestalten.

Dieses Lied stellt in der Welt der rumänischen Folklore nämlich – ebenso wie die Doina – eine Gattung dar, welche ohne einen besonderen (rituellen oder sonstigen) Anlass einfach aus der spontanen Lust und Eingebung der ausführenden Person heraus gesungen werden kann; eine Unterscheidung der beiden Genres anhand des Anlasses ist deshalb unmöglich. Ebenso schwierig gestaltet es sich, eine präzise Trennlinie zu ziehen durch die Betrachtung musikalischer Aspekte, wie etwa des benutzten Rhythmussystems: Zwar verwendet das Lied für gewöhnlich ein recht streng durchgehaltenes Giusto-Metrum, während die Doina normalerweise im freieren Rubato-System daherkommt. Doch dieser Unterschied allein erfüllt nicht die Anforderungen an ein strenges wissenschaftliches Kriterium, da auch hier Überschneidungen existieren, die eine pauschale Antwort ausschließen.

Um dennoch zumindest für das Gros der infrage kommenden Phänomene eine Unterscheidung zu ermöglichen, ist es also notwendig, so viele verschiedene Merkmale (musikalischer und außermusikalischer Art) zu betrachten wie nur irgend möglich. Wenn man die Musikstücke nämlich anhand mehrerer verschiedener Kriterien miteinander vergleicht, wird eine Differenzierung in vielen Fällen schon deswegen leichter fallen, weil einfach mehr Informationen zur Verfügung stehen. Darüber hinaus darf man nicht den Fehler machen, die Randphänomene der Gattungen Lied und Doina miteinander zu vergleichen – hier überschneiden sich die Stilmittel tatsächlich bisweilen derart, dass eine präzise Unterscheidung kaum möglich ist. Damit die Genrebezeichnungen ihren Sinn nicht verlieren, muss man also die Kernbereiche beider Gattungen untersuchen und miteinander vergleichen. Dabei ist eine von Constantin Brăiloiu eingeführte terminologische Präzisierung besonders hilfreich: Brăiloiu bezeichnet nämlich die Nuklei der beiden Genres als Doina „im eigentlichen Sinne“ („Doina propriu-zisă“ auf Rumänisch)²¹ beziehungsweise Lied „im eigentlichen Sinne“ („Cântec propriu-zis“).²² Obwohl die Unterscheidung von Lied und Doina manchmal problematisch ist, kann man sich also damit behelfen, dass man die zentralen Bereiche der beiden Gattungen miteinander vergleicht, und zwar anhand möglichst vieler verschiedener Gesichtspunkte. Nach diesem Vorgriff soll nun zuerst eine Abgrenzung der Doina von den sonst vorkommenden Genres der rumänischen Folklore erfolgen.

2.1.1 Unterscheidung anhand des Anlasses

Im Hinblick auf die Anlässe kann man die rumänische Musik grob in zwei Kategorien einteilen: Genres, die mit rituellen Anlässen verknüpft sind, und solche, die ohne Bindung an ein bestimmtes Ritual erklingen. Zur ersteren gehören die zahlreichen Jahreszeitenrituale (für Frühling, Sommer, Herbst und Winter) sowie die Musik der Rituale des Lebenszyklus (Geburt: Wiegenlied; Hochzeit: Brautlied und so weiter; Tod: verschiedene Klagelieder). Die rituelle Musik weist immer eine funkti-

21 Vgl. Comișel, *Folclor Muzical*, S. 271.

22 Vgl. Comișel, ebd., S. 310.

onelle Bestimmung auf, erfüllt also einen bestimmten Zweck innerhalb eines Rituals. Zur Sparte der nicht brauchungsgebundenen Genera zählen die Lieder (Cântece), die Tanzlieder (Cântece de joc), die Tänze (Jocuri), die Balladen (Balade) und die Doine.²³

Diese Unterscheidung ermöglicht es, die Doina zum Beispiel von der Totenklage abzugrenzen, welche unter manchen Umständen ähnliches musikalisches Material benutzen kann. So hält Bartók in seiner Untersuchung zur rumänischen Volksmusik in Maramureş fest, dass die Doina und die Trauergesänge sämtlich auf Varianten einer einzigen Grundmelodie zurückzuführen seien.²⁴ Die Musikformen der Gattung Totenklage erklingen aber stets im Kontext von Tod und Beerdigung. Und selbst ein Klage lied, welches nicht direkt auf dem Friedhof oder bei der Totenwache ertönt, hat immer mit der Klage um eine verstorbene Person zu tun: „Klagelieder werden angestimmt im Moment des Todes, am Kopf des Totenbetts, auf dem Hof, auf dem Weg, auf dem Friedhof und an den Tagen, die unmittelbar auf das Begräbnis folgen, ebenso zu einigen bestimmten Daten, an denen das Gedenken an die Toten vorgesehen ist.“²⁵ Solche Einschränkungen in Bezug auf Anlass und Thema sind im Fall der Doina nicht gegeben, da diese sehr viel freier gestaltet ist und ein breites Spektrum an Inhalten aus verschiedenen Kontexten abdeckt.²⁶ Somit ist es möglich, eine klare Trennung durchzuführen zwischen der Doina und ritueller Musik.²⁷

Doch auch Musikstücke, die nicht innerhalb eines rituellen Rahmens erklingen, können einen bestimmten Zweck erfüllen, also funktionelle Musik sein. Dies ist bei einem anderen großen Bereich der rumänischen Folklore der Fall, mit welchem die Doina im eigentlichen Sinne nichts zu tun hat, und zwar bei der Tanzmusik: Der Zweck besteht hier darin, dass man zu dieser Musik tanzt. Zwar existiert auch Tanzmusik zum Zuhören, und es tauchen bisweilen Versatzstücke aus der Doina in verschiedenen Tanzstücken auf, da diese teilweise „Musikstrukturen aus anderen Gattungen frei übernehmen.“²⁸ Aber eine solche Verwendung hat nichts mit der Doina im eigentlichen Sinne zu tun, und zwar aus dem Grunde, dass die eigentliche Doina eben nicht dem Kontext der Tanzmusik zugehört, sondern eine freie lyrische Form darstellt, welche für sich alleine steht. Darüber hinaus unterscheidet sich die Tanzmusik dadurch von der Doina, dass sie überwiegend andere Rhythmussysteme verwendet, was im nächsten Unterkapitel thematisiert werden soll.

23 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 590.

24 Béla Bartók, *Ethnomuskologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke. II. Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe München 1923, hrsg. v. D[enijs] Dille, Budapest 1966, S. VIII.

25 “Laments are raised at the moment of death, at the head of the death-bed, in the courtyard, on the way, at the cemetery and in the days immediately following the burial, likewise at some certain dates prescribed for the commemoration of the dead.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 40.

26 Siehe dazu Kap. 3.3, *Psychoziale Funktion der Doina*, S. 104.

27 Vgl. Eugen P. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate în creația epică folclorică (Stabilität und Spontaneität in der Kreation der Volksepen)*, București 2006, S. 89.

28 Georgescu, *Rumänien*, S. 590.

Es steht noch die Abgrenzung der Doina gegen die Lieder „im eigentlichen Sinne“ und die Balladen aus. Während ich den Unterschied zwischen Doina und Cântec gesondert behandeln werde, muss hier geklärt werden, anhand welcher Merkmale man in der Lage ist, zwischen der Doina und der Ballade zu differenzieren. In vielen Punkten gleichen sich die musikalischen Mittel nämlich sehr: Beide weisen eine freie architektonische Form auf, beide zeigen eine Vorliebe für das Rezitativ und beide verwenden freien Rhythmus sowie Rubato-Metrik.²⁹

In diesem Falle hilft der Inhalt der gesungenen Texte weiter: Die Ballade ist nämlich eine ausladende Erzählform, welche in ausführlichen epischen Passagen von bestimmten historischen Ereignissen oder von Leben und Taten berühmter Volkshelden handelt. Ein solches narratives Element fehlt der Doina; auch wenn ihre Texte von einer Vielzahl verschiedener Themen bestimmt sein können, nehmen sie niemals eine epische Erzählform an, und normalerweise ist die Doina kürzer bemessen als die Ballade. Hinzu kommt, dass der Balladenvortrag immer für ein Publikum bestimmt ist, während die Doina als elegischer Gesang ein Musikstück darstellt, das man mit Vorliebe ganz für sich allein zum Klingen bringt. Aufgrund des lyrischen Charakters der Gattung zeigt sich in der Doina außerdem ein viel stärkerer Hang zur Verwendung von Verzierungen und bestimmten Einschiebseln; die Ballade dagegen fällt normalerweise wesentlich schlichter aus und ist stärker in einem rezitativischen Stil gehalten.³⁰

2.1.2 Unterscheidung anhand der Musikstruktur

Trotz der recht ausgeprägten Unterschiede zwischen den verschiedenen regionalen Varianten der Doina, welche über ganz Rumänien verstreut sind, ist der überwiegenden Mehrzahl der Doine das improvisatorische Element gemeinsam: „Was die Doine untereinander vereint, ist nicht der Inhalt, sondern der improvisatorische Musikstil.“³¹ Somit kann dieses Phänomen auch zum Zwecke der Abgrenzung der Doina gegenüber anderen Gattungen der rumänischen Folklore als Kriterium herangezogen werden.

Einen Beitrag zum improvisatorischen Charakter der Doina leistet in den meisten Fällen die Verwendung eines freien Metrums. Diese Besonderheit wurde zuerst von Bartók beschrieben, dem in vielen Bereichen der Doina-Forschung eine Pionierrolle zukommt. Und zwar teilte Bartók die Genres der rumänischen Volksmusik zunächst in zwei Kategorien, je nachdem ob sie der Metrik des Textes folgen oder ob sie freie Rhythmen verwenden. Zur Bezeichnung des freien Rhythmussystems prägte Bartók den Begriff „Parlando-Rubato“, welcher von der musikethnologischen Forschung aufgegriffen wurde und noch heute Verwendung im ursprünglichen Sinne erfährt.³² Bartóks Kategorisierung wurde später von Brăiloiu verfeinert, indem dieser den metrisierten Gegenpart des Parlando-Rubato auf den Namen „giusto-sylla-

29 Vgl. Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare (Die Lăutari von Clejani. Repertoire und Interpretationsstil)*, București 1969, S. 33.

30 Vgl. Ciobanu, ebd., S. 33 f.

31 „Ceea ce unește doinele între ele nu este conținutul, ci stilul muzical improvizatoric.” Ciobanu, wie vorher, S. 23.

32 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 113 f.

bisches System“ taufte; des Weiteren führte Brăiloiu noch den sogenannten Aksak und den Kinderrhythmus als zusätzliche Systeme ein. Das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Richtigkeit der bartókschen Beobachtungen, welche auch Brăiloiu seiner Erweiterung zugrunde legte.³³ Ganz allgemein könnte man also von zwei großen Bereichen der rumänischen Volksmusik reden, dem Gebiet des *Giusto* und jenem des *Rubato*. Diese Einteilung kommt damit ohne musikethnologische Spezialtermini aus und dürfte auch von der westeuropäischen Musiklehre her unmittelbar verständlich sein. In der Behandlung der verschiedenen Rhythmussysteme klammere ich den Aksak und den Kinderrhythmus aus, da sie in der *Doina* nur als Randphänomene auftreten: Der Kinderrhythmus kommt nur in Kinderliedern vor, zu denen die *Doina* eindeutig nicht gehört, während der Aksak in erster Linie ein Phänomen der Tanzmusik darstellt und Aksak-Elemente nur im Rahmen gewisser Übergangserscheinungen in ursprünglich *rubato* vorgetragene Formen eingefügt werden.³⁴

Somit bleiben *Parlando-Rubato* und *giusto-syllabisches System* übrig. Wie die Namensgebung des letzteren suggeriert, fallen alle Phänomene, die sich an der Metrik der gesungenen Verse orientieren, in diese Kategorie. Dazu zählen in der rumänischen traditionellen Musik vor allem das reiche Repertoire an Liedern und ein Teil der rituell gebundenen Musikformen. Dem *Parlando-Rubato-System* gehören dagegen alle Gattungen an, die keinen regelmäßigen Puls aufweisen und deren Metrik nicht vom gesungenen Text abhängig ist. Solche Stücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch die Verwendung einer Vielzahl verschiedener musikalischer Mittel (wie etwa ausschweifender Verzierungen, veränderlicher Tondauern, lange gehaltenen Töne und so weiter) das Gefühl für das Zeitmaß verwischen oder aufheben. In diese Kategorie fällt – neben den Balladen und den nicht im *Giusto-Metrum* ausgeführten Ritualen – die *Doina*.³⁵

Nun könnte man meinen, dass durch die Einordnung der *Doina* in die Kategorie der *Parlando-Rubato-Formen* schon ein eindeutiger Unterschied zu den *Cântece* bestehen würde, die ich ja gerade dem *giusto-syllabischen System* zugeteilt habe. Wie in der Kapiteleinleitung bereits kurz angesprochen, weist diese Abgrenzung jedoch nach wie vor einen recht vagen Charakter auf. Die bisweilen vorliegende Unentscheidbarkeit in dieser Frage besitzt sogar eine historische Entsprechung: In den ersten Beschreibungen der rumänischen Folklore – welche fast ausschließlich die Texte der jeweiligen Musikstücke als Unterscheidungskriterien zugrunde legten – handelte man für gewöhnlich alle „lyrischen“ Lieder zusammen unter dem Etikett „*Doina*“ ab. So beherbergte diese Bezeichnung lange Zeit all jene Gattungen, welche sich von rituellen und epischen Gesängen sowie von der Tanzmusik unterschieden.

33 Vgl. Comișel, *Folclor Muzical*, S. 127.

34 Vgl. Speranța Rădulescu, *Romania, § III. Traditional Music, 1. General (Rumänien, § III. Traditionelle Musik, 1. Allgemein)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians™ second edition*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 21, London 2001, S. 587 f.

35 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 596.

den. Es galten also auch diejenigen Stücke als Doine, welche nach heutiger Betrachtung Lieder „im eigentlichen Sinne“ sind.³⁶

Mittlerweile ist es aufgrund der Fortschritte in der Erforschung der rumänischen Folklore und dank der genaueren Betrachtung der musikalischen Seite der Phänomene jedoch möglich, in diesem Punkt exakter zu differenzieren. Und oft fällt eine Unterscheidung auch nicht schwer, wenn man zum Beispiel davon ausgeht, dass Doine normalerweise eine freiere architektonische Form aufweisen als die Lieder. Diesen Faktor hat Corneliu Dan Georgescu als „syntaktische Flexibilität“ im Vortrag bezeichnet, also als eine freie Behandlung des musikalischen Materials, welche den ältesten Schichten der rumänischen Folklore eigen sei (zu denen die Doina gehört).³⁷ In den neueren Gattungen, wie etwa dem Lied, ist diese Flexibilität nur selten zu beobachten. Doch auch ein Lied kann (vor allem in einer künstlerisch hochwertigen Interpretation) viele Freiheiten enthalten. Einige davon können Stilmittel sein, welche ursprünglich der Doina zugehörten – eine Einteilung wird so wiederum erschwert.³⁸

Und auch in Bezug auf Anlass und Rhythmussystem unterscheiden sich die beiden Genres nicht zwingend voneinander. Zwar kann man hier sichergehen, solange man es mit Stücken zu tun hat, die eindeutig dem einen oder dem anderen System zuzuordnen sind: „Das Lied im eigentlichen Sinne – in welchem der Ausdruck in konzisen, festen Formen konzentriert ist, die nach den melodischen Regeln organisiert sind – und die Doina (von Constantin Brăiloiu ‚im eigentlichen Sinne‘ genannt), deren stilistische und kompositionale Charakteristika aus der Vorherrschaft des Rezitativs (mit dramatischen Grundzügen) resultieren.“³⁹ Wie man sieht, kann ein ausgeprägter rezitativischer Charakter ein wichtiges Merkmal darstellen, welches dafür spricht, dass in einem bestimmten Falle eine Doina vorliegt und nicht ein Lied „im eigentlichen Sinne“.

Doch bei manchen Musikstücken trägt diese Einteilung nicht. Als Beispiel sollen hier die Lieder aus der Umgebung der nordrumänischen Stadt Năsăud dienen, in denen das Zeitmaß generell sehr frei behandelt wird, sodass – wie in der Doina – das Gefühl für die präzise rhythmische Unterteilung verlorenggeht.⁴⁰ Aufseiten der Doina hingegen existieren bestimmte Stile, deren strophischer Aufbau und das relativ gleichförmige Metrum – trotz der nach wie vor vorhandenen improvisatorischen Elemente – eher an Lieder im eigentlichen Sinne denken lassen (oder sogar eine Definition dieser Stücke als Zwischenformen nahelegen); hier kann man etwa die

36 Vgl. Emilia Comișel, *Genurile muzicii populare românești: doina (Die Genres der rumänischen Volksmusik: die Doina)*, in: *Studii de muzicologie* 5 (1969), S. 81 f.

37 Corneliu D. Georgescu, *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii (Das Hirtenrepertoire. Bucium-Signale. Musikalische Typologie und Melodienkorpus)*, București 1987, S. 45.

38 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 148.

39 „[C]întecul propriu-zis – în care expresia este concentrată în forme concise, fixe, organizate după legile melodiei – și *doina* (numită de Const. Brăiloiu – «propriu-zisă»), ale cărei trăsături stilistice și compoziționale rezultă din preponderența recitativului (de esență dramatică).” Hervorhebungen v. Emilia Comișel. Comișel, *Preliminarii*, S. 150.

40 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 67 f.

Doine aus dem südwestrumänischen Kreis Mehedinți nennen.⁴¹ Eine solche Doina soll im folgenden Abschnitt als Vorlage für eine detaillierte musikalische Analyse dienen.⁴²

Hier bleibt festzuhalten, dass selbst ein genauer Blick auf die Phänomene und die möglichen Unterscheidungsmerkmale im Falle von Doina und Cântec nicht immer Klarheit bringen kann: „Lebendig wie das Leben selbst, und daher ständigen Veränderungen unterworfen, fügt sich die musikalische Folklore nicht in eine allzu strenge Klassifikation. Sie weigert sich dagegen, in starr angeordnete Schubladen zu passen, und zu den Regeln und Definitionen existieren Ausnahmen in Hülle und Fülle.“⁴³ Wo eine Kategorisierung anhand alter Begriffsmuster versagt, bleibt wohl nur, diejenigen Charakteristika zu benennen, welche dafür sorgen, dass manche Musikstücke Elemente beider Gattungen in sich vereinen. Vielleicht liegt die wissenschaftlich angemessene Lösung für dieses Dilemma deshalb in der Schaffung einer neuen Genrebezeichnung, nämlich jener des Doina-Cântec (bzw. Cântec-Doina – hier kann man im Hinblick auf die jeweils dominantere Form wiederum differenzieren).^{44 45}

2.2 Musikalische Analyse

Trotz gewisser Unklarheiten, die die Unterscheidung zwischen manchen Doine und manchen Liedern „im eigentlichen Sinne“ betreffen, ist im vorangegangenen Abschnitt eine erste Eingrenzung des Genres Doina gelungen. Im Folgenden kann es also darum gehen, das so abgesteckte Phänomen in seinen musikalischen Charakteristika besser kennenzulernen. Dadurch wird deutlicher werden, auf welche Art von Musik man sich bezieht, wenn man von einer Doina spricht. Deswegen analysiere ich in diesem Abschnitt die Doina im Hinblick auf Aufbau, Melos und typische Merkmale. Zu diesem Zwecke nehme ich eine ganz bestimmte Doina, die der Feldforschung in Rumänien entnommen ist, genauer unter die Lupe. Da dieses einzelne Exemplar jedoch nur eine Auswahl der mit der Doina verknüpften stilistischen Merkmale enthält, nicht aber sämtliche allgemeinen Charakteristika der Gattung Doina in sich vereint, gebe ich zunächst einen groben Überblick über diejenigen Stilmerkmale, die in der Forschung normalerweise der Doina zugeschrieben werden. Um den größtmöglichen Nutzen aus der Analyse zu ziehen, werde ich in einem letzten Schritt einen Vergleich der hier analysierten Doina mit diesen allgemeinen Kriterien durchführen, um festzustellen, welche Ähnlichkeiten und welche Unterschiede sich zwischen unserem Exemplar und der hypothetischen Standardform ausmachen lassen.

41 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 94.

42 Siehe dazu Kap. 2.2.2, *Eine Doina aus Oltenien*, S. 36.

43 “Alive as life itself, and thus undergoing constant changes, musical folklore does not comply with a too-rigorous classification. It refuses to fit into pigeonholes of rigid arrangement, and exceptions to the rules and definitions abound.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 118.

44 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 55.

45 Für eine Diskussion des Phänomens der Lied-Doina siehe S. 156 f. im Kap. 5.3.2, *Die Doina heute; Veränderung*.

Bevor ich jedoch mit der eigentlichen Analyse des musikalischen Materials beginne, ist es wichtig, einige zentrale Begriffe zu klären. Es besteht nämlich die Gefahr, in der Analyse einfach diejenigen Termini zu verwenden, die man auch bei der Betrachtung eines Stückes der westeuropäischen Kunstmusik heranziehen würde. Ein solches Vorgehen möchte ich vermeiden, da es suggerieren könnte, dass die Prozesse, die in der rumänischen Folklore ablaufen, irgendwie mit der westlichen Klassik verwandt wären. Ich bin der Überzeugung, dass dies nicht der Fall ist und dass man auch nicht – wie es beispielsweise Hugo Riemann tat – die Volksmusik als eine primitivere Vorstufe der Kunstmusik analysieren sollte.⁴⁶

Dadurch liefe man nicht nur Gefahr, den Kontext der traditionellen Musik unbeachtet misszuverstehen; auch die Analyseergebnisse würden unter einer Vorgehensweise leiden, in der man einer vollkommen intuitiv ausgeführten Musik wie der rumänischen Folklore die Schemata einer (fast) vollkommen vergeistigten Musik wie der westeuropäischen Kunstmusik aufstülpt. So wehrt sich Brăiloiu dagegen, für die musikethnologische Beschreibung von Phänomenen der Volksmusik die Terminologie der westlichen Harmonielehre zu verwenden.⁴⁷

Ich lege deswegen der hier vorzunehmenden musikalischen Analyse meine eigenen Begriffsbildungen zugrunde, welche ich teilweise im Anschluss an Termini entwickelt habe, die Georgescu in seiner Analyse der rumänischen Tanzmusik verwendet.⁴⁸ Im Folgenden gebe ich einen Überblick über die verwendeten Begrifflichkeiten:

- Verszeile: Dieser Begriff bezieht sich ausschließlich auf den Text, der zu einer Doina gesungen wird; er bezeichnet einen achtfüßigen Vers (wobei bisweilen die achte Silbe ausfallen kann). Dieser Verstyp ist der einzige, der im Zusammenhang mit der Doina vorkommt.⁴⁹ 50
- Melodiezeile: Ein Abschnitt der Doina-Melodie, welcher einen kompletten sieben- oder achtfüßigen Vers begleitet; die Melodiezeile ist also die musikalische Entsprechung zur Verszeile. Die Bezeichnung „Melodiezeile“ habe ich an den rumänischen Terminus „Rând melodic“ angelehnt, wie er in der Forschungsliteratur oft zu finden ist. Die Betonung des melodischen Aspekts, die diese Wortwahl mit sich bringt, sollte nicht überbewertet werden: Zwar können Melodiezeilen in einer Doina formbildende Elemente darstellen (oder sogar für sich allein als Formteile stehen); das bedeutet jedoch nicht, dass in der Doina die melodische Struktur (also die Tonhöhenorganisation) das zentrale formgebende Merkmal wäre. Die Melodie hängt mit der Architektur einer Doina eher insoweit zusammen, als oftmals ge-

46 Vgl. Constantin Brăiloiu, *Un problème de tonalité. La métabole pentatonique (Ein Tonalitätsproblem. Die pentatonische Métabole)*, in: *Problèmes d'ethnomusicologie (Probleme der Musikethnologie)*, hrsg. v. Gilbert Rouget, Genève 1973, S. 420.

47 Brăiloiu, ebd., S. 409.

48 Vgl. Corneliu D. Georgescu, *Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 38)*, Eisenach 1995, S. 66 f.

49 Vgl. Comişel, *Folclor Muzical*, S. 271.

50 Zu den Textversen der rumänischen Musik (und speziell der Doina) siehe Kap. 3.1, *Form der Doina-Lyrik*, S. 82.

wisse wiederkehrende melodische Schemata eine formale Einteilung des Musikstücks ermöglichen – aber dazu später mehr.

- Elastische Strophe: Dieser von Brăiloiu geprägte Terminus bezeichnet eine komplette Abfolge der drei Formteile einer Doina (zum Begriff „Formteil“ siehe weiter unten); das Musikstück muss nach Ablauf einer elastischen Strophe nicht vorbei sein – vielmehr können sich beliebig viele (mehr oder weniger) ähnlich aufgebaute elastische Strophen aneinanderreihen. Die Elastizität besteht darin, dass die Melodiezeilen mit einer gewissen Unregelmäßigkeit in Anzahl und Abfolge aneinandergereiht werden können, um eine Strophe zu bilden.⁵¹ Inwieweit dieser Unregelmäßigkeit – zumindest in Einzelfällen – doch eine Regelhaftigkeit zugrunde liegt, wird im Laufe dieses Kapitels zu untersuchen sein. In der hier analysierten Doina nummeriere ich die einzelnen elastischen Strophen mit den Ziffern 1–5.⁵² (Falls ich mich im Text auf eine davon beziehe, verwende ich stets die Bezeichnung „Strophe 1“ und so weiter, um eine eventuelle Verwechslung mit den Stufen der Skala auszuschließen.)
- Formteil: Bezeichnet einen der drei Teile, in die man eine vollständige elastische Strophe der Doina für gewöhnlich untergliedert, nämlich Einleitung, Mittelteil und Schluss. Jeder dieser drei Formteile kann aus einer oder mehreren Melodiezeilen bestehen. In meiner Analyse werde ich – entgegen der üblichen Vorgehensweise – jedoch nicht die gesamte elastische Strophe in die drei Formteile unterteilen, sondern nur jeweils die ersten drei beziehungsweise vier Melodiezeilen (die ich dann auch als „A-Teil“ bezeichne). Die restlichen Melodiezeilen der elastischen Strophen (von mir „B-Teil“ genannt) sehe ich eher als Anhang. Mir ist bewusst, dass diese Änderung unorthodox ist und unbegründet oder sogar künstlich wirken könnte. Ich hoffe, im Folgenden meine Gründe für diese Trennung deutlich machen zu können.
- Skala: Diesen Begriff ziehe ich der Bezeichnung „Tonleiter“ vor.
- Zentralton: Ich verwende diesen Terminus anstelle des „Grundtons“ der Harmonielehre. Ob und inwieweit es immer gerechtfertigt ist, die tonale Organisation einer Doina auf ein Zentrum zu beziehen, diskutiere ich weiter unten.⁵³
- Substrat: So bezeichne ich die Gesamtheit der Gerüsttöne einer Skala. Ein Ton wird aufgrund seiner Verwendung innerhalb des Musikstücks zum Gerüstton. Es können in einem Stück also auch Töne vorkommen, die keine Gerüsttöne sind. Die Gerüsttöne sind jedoch die wesentlichen Töne einer Skala, während die zusätzlichen Töne eher den Charakter von Fülltönen aufweisen.

51 Vgl. Comişel, *Preliminarii*, S. 156.

52 Siehe dazu die Transkription der analysierten Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* im Anhang, S. 183.

53 Siehe dazu das Kap. 2.2.2, *Eine Doina aus Oltenien*, S. 36.

- Schlussformel: Eine melodische Wendung, die zu einem bestimmten Ton hin­führt. Diese Wendung heißt Schlussformel, weil sie am Ende eines Abschnitts steht (einer Melodiezeile, eines Formteils oder einer elastischen Strophe). Ich ziehe diese Bezeichnung dem Begriff „Kadenz“ vor, welcher sowohl aufgrund der Etymologie (it. „cadere“= „fallen“) als auch wegen seiner eminenten Stellung in der westeuropäischen Harmonielehre bereits den Quintfall (und damit auch den Leitton) als Schlussbildung par excellence suggeriert. Genau diese beiden Phänomene spielen aber in der rumänischen traditionellen Musik keine Rolle. Außerdem muss eine Schlussformel nicht unbedingt zum Zentralton einer Skala hin­führen.
- Baueinheit: Hiermit schließlich bezeichne ich eine charakteristische Abfolge mehrerer Töne; größere musikalische Formzusammenhänge können durch die Zusammenfü­gung von Baueinheiten konstruiert sein. Eine Baueinheit zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Zerlegung in noch kleinere Einheiten die Analyse nicht mehr voranbringt. Diesen Begriff ziehe ich der Bezeichnung „Motiv“ vor; letztere suggeriert nämlich einen kompositorischen Vorgang nach dem Muster der westlichen Kunstmusik – mit einem solchen haben wir es aber in der rumänischen Folklore definitiv nicht zu tun, da diese rein intuitiv ausgeführt wird.⁵⁴

Ich folge außerdem der allgemein anerkannten Notationskonvention für Transkriptionen der rumänischen Volksmusik, wie sie von Paula Carp erarbeitet wurde.⁵⁵ Als Zentralton wird dementsprechend – unabhängig von der tatsächlichen Tonhöhe der Ausführung – stets das *d'* zugrunde gelegt, wie es auch in der Transkription der hier analysierten Doina geschieht. (Der besseren Lesbarkeit wegen erscheinen die Namen der Töne in kursiver Schrift. Für die zwei Oktaven von Belang sieht die Notation folgendermaßen aus: Einen Ton der kleinen Oktave gibt ein kursiver Kleinbuchstabe wieder [*a*]; die eingestrichene Oktave repräsentieren kursive Kleinbuchstaben, auf die ein Apostroph folgt [*a'*].) Des Weiteren orientiere ich mich an Georgescu – im Anschluss an Brăiloiu – in der Konvention, die unter dem Zentralton gelegenen Stufen der Skala mit römischen Zahlen zu bezeichnen (V. Stufe), während die über dem Zentralton befindlichen Stufen durch arabische Ziffern vertreten werden (5. Stufe).⁵⁶ Die Bedeutung aller weiteren diakritischen Zeichen, die im Notentext der Transkription auftauchen, habe ich in eine vollständige Legende im Anhang dieser Arbeit aufgenommen.⁵⁷

2.2.1 Allgemeine Merkmale der Gattung Doina

An dieser Stelle möchte ich zunächst einige grundlegende Charakteristika darstellen, die in der Doina (häufig und in mehr oder weniger ausgeprägter Form) vorkommen. Ich beginne mit einer Beschreibung wichtiger Elemente des formalen

⁵⁴ Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 595.

⁵⁵ Vgl. Mariana Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică (Doine aus dem subkarpatischen Oltenien)*, in: *Revista de folclor* 8 (1963), H. 1–2, S. 102.

⁵⁶ Vgl. Georgescu, *Improvisation*, S. 67.

⁵⁷ Siehe Anhang, S. 182.

Aufbaus. Ich habe die Verszeilen bereits per definitionem mit den Melodiezeilen verknüpft: Einer Verszeile des Textes entspricht stets eine Melodiezeile. Die Melodiezeilen der Doina weisen nun oft – aber bei Weitem nicht ausschließlich – rezitativische Gestalt auf, wobei sowohl melodische Rezitative als auch Recto-tono-Varianten vorkommen. Die musikalische Organisation der Melodiezeilen besitzt grundsätzlich Priorität, sodass die Entwicklung der Verszeilen dem Ablauf der Melodie untergeordnet ist. Das führt – vor allem in stark ornamentierten Passagen – dazu, dass einzelne Textsilben sehr lang ausgedehnt werden können und der Wortlaut nicht unbedingt verständlich sein muss.⁵⁸ Die elastischen Strophen folgen nur in Ausnahmefällen einer vorgegebenen Ordnung und können sehr unregelmäßige Ausmaße annehmen. Die Division einer elastischen Strophe in die drei Teile Einleitung, Mittelteil und Schluss wird möglich durch sogenannte „Pylon-Formeln“, also Melodiezeilen, die am Anfang beziehungsweise am Ende der elastischen Strophe stehen und oftmals von elastischer Strophe zu elastischer Strophe eine größere Stabilität aufweisen als der Rest des Materials. Schlussformeln können auf vielen verschiedenen Stufen gebildet werden, vor allem auf der 6., 5., 4. und 2. Stufe sowie auf dem Zentralton.⁵⁹

Die Anzahl der unterschiedlichen Melodiezeilen, die einer Doina zugrunde liegen können, beträgt laut Emilia Comișel drei bis zwölf. Im Laufe der Ausführung wird dieses Material variiert und geformt;⁶⁰ ⁶¹ solche Abwandlungen können in der Doina sowohl im Mikro- als auch im Makro-Bereich vonstatten gehen. Die ausführende Person kann nämlich einerseits die elastischen Strophen in ihrem Aufbau variieren, indem sie Melodiezeilen oder Einschiebsel mehr oder weniger nach Belieben hinzufügt oder weglässt (Makrovariation); andererseits sind die einzelnen Melodiezeilen selber einer kontinuierlichen Wandlung unterworfen, da Rhythmus, Tonfolge und viele verschiedene Verzierungsmöglichkeiten sich von Melodiezeile zu Melodiezeile stark voneinander unterscheiden können (Mikrovariation).⁶²

Betrachten wir nun genauer die generellen Charakteristika eines jeden der drei Formteile, aus denen eine elastische Strophe zusammengesetzt ist. Die Einleitung zeigt für gewöhnlich eine von drei typischen Varianten:

- Sie kann aus einem langgezogenen Ton auf der 4. oder 5. Stufe bestehen (welcher entweder direkt angesungen oder von unten angesteuert wird),
- sie kann als Recto-tono-Rezitativ auf der 4. oder 5. Stufe realisiert werden,
- schließlich kann sie als iambisches Wechseltonrezitativ vorkommen, welches von der 6. zur 5. beziehungsweise von der 5. zur 4. Stufe pendelt.

58 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 90 f.

59 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

60 Comișel, *Genurile*, S. 91.

61 Welche Prinzipien der Auswahl und der spontanen Abwandlung der Melodiezeilen (oder auch einzelner Bauelemente) zugrunde liegen, stelle ich dar in Kap. 2.3, *Die Praxis des Doina-Gesangs*, S. 73.

62 Vgl. Rădulescu, *Romania*, S. 588.

Der dritten Variante kann eine der beiden anderen vorausgehen, quasi als Einleitung der Einleitung.⁶³ Dieser kurze Passus vor der eigentlichen Einleitung kann aber ebenso gut in einem aufsteigenden Arpeggio, einem Terz- beziehungsweise Oktavsprung oder einer melismatischen Figur bestehen.⁶⁴ Des Weiteren ist es möglich, dass dieser erste Teil der Einleitungsformel (quasi die Hinleitung zur Einleitung) ganz fehlt und die Doina direkt mit dem Anfang der eigentlichen Einleitung beginnt.⁶⁵

Nach der Einleitung folgt der Mittelteil. Hier bestehen – zwischen den oft weniger stark variierten „Pylon-Formeln“ der Einleitung und des Schlusses – die größten Variationsmöglichkeiten in der Doina-Ausführung. Die regelmäßig benutzten Formeln des Mittelteils werden dabei des Öfteren wiederholt (wodurch weitere Abwandlungen entstehen können). Wenn der Zentralton erklingt, so wird er oft unter Verwendung verschiedener absteigender, syllabischer oder verzierter Motive erreicht, was in gewisser Weise eine Schlussformel-Bildung antizipiert. Weiterhin ist für den Mittelteil einer Doina charakteristisch, dass er die wichtigen Stufen der Skala betont (also vor allem die 5., die 4. und die 2. Stufe sowie den Zentralton).⁶⁶ Diese Betonung kann unter Umständen durch Rezitative erfolgen, vor allem auf der 4. oder 2. Stufe beziehungsweise auf dem Zentralton. Die Skala, die der Doina zugrunde liegt, ähnelt häufig dem dorischen Modus, wenngleich für gewöhnlich nicht alle sieben Töne dieses Modus tatsächlich vorkommen. Des Weiteren sind zahlreiche Alterierungen möglich, sodass das Tonmaterial zum Beispiel (durch eine Erhöhung der 4. Stufe) die übermäßige Sekunde zwischen 3. und 4. Stufe einbeziehen kann.⁶⁷ Da eine derart konzise Darstellung der Melodiebildung in der Doina jedoch zu Missverständnissen führen könnte (wie etwa der falschen Annahme, man schöpfe in der Doina-Praxis aus einem feststehenden Tonvorrat), werde ich das Problem des Tonmaterials noch im Detail darstellen.

Vorher muss aber kurz über den Schlussteil gesprochen werden. Dieser ist normalerweise ein bis zwei Melodiezeilen lang; die Melodie ist absteigend oder linear gehalten und hebt sich deutlich vom vorangehenden Material ab.⁶⁸ Die Doina schließt gewöhnlich mit einem Rezitativ auf dem Zentralton. Bisweilen kann der Schluss auch auf der 2. Stufe gebildet werden, oder es ist ein Abgleiten vom Zentralton auf darunter liegende Stufen zu beobachten. Dies betrifft besonders die V. Stufe; die Melodie glissandiert entweder direkt hierher oder unter Ansingen der dazwischen liegenden Töne der Skala (vor allem der VII. Stufe).⁶⁹

Werfen wir nun, nach der Betrachtung des formalen Aufbaus, einen genaueren Blick auf die Tonstrukturen, die in der Doina am häufigsten vorkommen. Wie Georgescu feststellt, unterscheidet sich unser Genre in diesem Punkt nicht grund-

63 Vgl. Tiberiu Alexandru, *La doina roumaine et le folklore musical comparé (Die rumänische Doina und die vergleichende Musikfolklore)*, in: *Muzica* 25 (1975), H. 1, S. 43.

64 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

65 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 157.

66 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 92.

67 Vgl. Alexandru, *La doina roumaine*, S. 43.

68 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

69 Vgl. Alexandru, *La doina roumaine*, S. 43 f.

gend von einigen anderen Gattungen der rumänischen traditionellen Musik: „Auf der Ebene der Tonhöhenstrukturen sind oft vorpentatonische (Bi-, Tri- und Tetratonien) und pentatonische Tonformationen zu finden. Sie erscheinen vielfältig, insbesondere in der Musik der Rituale, aber auch in der *doină* und in Liedern, und werden generell als Merkmal des ‚archaischen‘ Charakters dieser Musik betrachtet. Diese ‚primitiven‘ Tonstrukturen erscheinen entweder als selbständige Systeme oder als Fragmente größerer Tonformationen. Sie lassen sich auch noch in komplexeren, ‚entwickelteren‘ Formen erkennen, und zwar im Substrat dieser Formen.“⁷⁰ Sandu bestätigt diese Darstellung, da auch er davon ausgeht, dass präpentatonische Strukturen am häufigsten in „archaischen“ *Doine* zu finden seien.⁷¹ Dies ist aber nicht die einzige Gestalt, in der die *Doina* auftreten kann: Es können ebenso hexa- oder heptatonische Skalen vorkommen, teilweise unter Einbeziehung alterierter Töne.⁷² Typischerweise ist die 4. Stufe instabil (kommt also entweder als natürliche Quarte über dem Zentralton vor oder nach oben alteriert); dies kann sowohl in alten als auch in neueren *Doina*-Formen der Fall sein.⁷³ Auch auf anderen Stufen der Skala können Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones bis zu einem Halbton vorstatten gehen.⁷⁴

Lässt man diese Alterierungen außer Acht, so kann man feststellen, dass die Skala vieler *Doine* (besonders der stärker entwickelten Formen) dem dorischen Modus der Kirchentonarten ähnelt. Manche Stücke kann man dagegen besser mit dem äolischen Modus identifizieren, während eine konsequent erhöhte 4. Stufe eher an chromatische Modi denken lässt.⁷⁵ Wichtig ist, dass diese Ähnlichkeiten nicht absolut genommen werden dürfen: Die Erwähnung der Kirchentonarten ist als Modell zu verstehen, welches die Organisation des Tonraums mit einem westeuropäischen Terminus verdeutlicht. Obwohl in manchen Formen der rumänischen traditionellen Musik auch Charakteristika der Kirchentonarten vorkommen können, wäre es irreführend, zu behaupten, dass eine *Doina* auf der Grundlage eines dorischen oder äolischen Modus konstruiert werden könnte.

Der Tonumfang variiert von Stück zu Stück und teilweise auch von Ausführung zu Ausführung. Der maximale Ambitus dürfte – vor allem bei jüngeren Formen – etwa bei einer Undezime liegen, da bisweilen die Oktave über dem Zentralton und die Quarte darunter erreicht werden. Oftmals (und ganz besonders in den archaischen Varianten) spielt sich die Entwicklung der Melodie jedoch in einem sehr viel begrenzteren Tonraum ab: Die wichtigen melodischen Wendungen passieren fast ausschließlich zwischen dem Tonzentrum und der 5. Stufe.⁷⁶

Sowohl die Rhythmik als auch die Metrik der *Doina* weisen in den meisten Fällen einen sehr freien Charakter auf, welcher – wie bereits dargestellt – in der Forschung

70 Georgescu, *Rumänien*, S. 596.

71 Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

72 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 91.

73 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

74 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 90.

75 Vgl. Comișel, *ebd.*, S. 91.

76 *Ebd.*

mit dem Begriff „Parlando-Rubato“ belegt ist:⁷⁷ „Der freie Rhythmus (Parlando) und das ebenfalls freie Tempo (Rubato) entsprechen der Übung, mehr oder weniger nach dem Gutdünken der ausführenden Person zu singen, welche die Töne beim Singen leicht verlängert oder verkürzt, den Gesang unmerklich beschleunigt oder verlangsamt, je nach interpretatorischem Können.“⁷⁸

Emilia Comișel macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass die rhythmischen Werte (und die Zahlenverhältnisse, die diese Werte in Beziehung zueinander annehmen) in der Doina eine unglaublich subtile Gestalt aufweisen können. Zahlreiche verschiedene Nuancen seien möglich – Nuancen, die das menschliche Ohr teilweise kaum exakt wahrnehmen könne. Comișel hält diese rhythmische Vielfalt für ein Überbleibsel aus alten Rhythmussystemen, die in der rumänischen Folklore zwar nicht mehr verwendet würden, deren Reminiszenzen aber bei einer minutiösen Analyse der alten Formen (vor allem der Doina und der Ballade) zu Tage träten.⁷⁹

2.2.2 Eine Doina aus Oltenien

Im Anschluss an die allgemeinen musikalischen Merkmale, die normalerweise mit der Gattung Doina assoziiert werden, betrachte ich im Folgenden einen Einzelfall. Dazu führe ich eine detaillierte musikalische Analyse einer in der Feldforschung aufgefundenen Doina durch. Die Besprechung der einzelnen Charakteristika der zu betrachtenden Doina richtet sich im Ablauf nach dem vorigen Abschnitt. Ich werde also zunächst die Form im Allgemeinen besprechen, anschließend die drei Formteile Einleitung, Mittelteil und Schluss diskutieren, um schließlich das melodische Inventar sowie einige Besonderheiten der vorliegenden Doina zu analysieren. An relevanten Stellen werden die Beobachtungen stets durch Notenbeispiele verdeutlicht, die störendes Blättern so weit wie möglich überflüssig machen sollen. Der komplette Notentext unseres Doina-Exemplars befindet sich im Anhang dieser Arbeit: Der Umfang der vollständigen Transkription hätte es nicht gerechtfertigt, diese an irgendeiner Stelle in den Fließtext einzufügen.⁸⁰

Schauen wir uns zunächst die Eckdaten unserer Doina genauer an: Sie wurde am 26. Juni 1953 von Maria Siminel-Fusteri aufgenommen, von Mariana Kahane transkribiert und 1963 in der *Revista de folclor* veröffentlicht. Die Interpretin ist die damals 20-jährige Elena Vușescu aus Isverna, Kreis Mehedinți, Oltenien.⁸¹ Diese Ortschaft liegt im äußersten Südwesten Rumäniens, in den Ausläufern des Karpatengebirges. Da der Ort Isverna im Norden direkt an den Kreis Gorj grenzt, könnte man davon ausgehen, dass die Doina aus diesem Gebiet neben den für Mehedinți typi-

77 Zum *Parlando-Rubato* siehe Kap. 2.1.2, *Unterscheidung anhand der Musikstruktur*, S. 26.

78 « Le rythme libre (*parlando*) et le mouvement également libre (*rubato*) correspondent à la manière de chanter plus ou moins selon le bon gré de l'exécutant, lequel chante en prolongeant ou en abrégant légèrement les sons, en hâtant ou en retardant insensiblement le chant, selon sa maîtrise de l'interprétation. » Alexandru, *La doina roumaine*, S. 44.

79 Comișel, *Genurile*, S. 97.

80 Neben dem Notentext findet sich im Anhang (S. 182) eine Legende, in der alle in der Transkription verwendeten diakritischen Zeichen erklärt sind.

81 Vgl. Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică*, S. 110.

schen Stilmerkmalen auch Elemente aus dem Raum Gorj (und ebenso natürlich aus Oltenien überhaupt) aufweist – dazu später mehr.

Mit der Analyse einer oltenischen Doina habe ich mir – um die Meinung einer Spezialistin zu zitieren – keine leichte Aufgabe gestellt: „Die oltenische Doina wirft größere Fragen auf als jedwede andere Kategorie von Melodien. Diese Aussage ist nicht übertrieben, denn in keiner anderen Kategorie liegt eine Reihe derart prägnanter und spezifischer, für den Stil charakteristischer und wesentlicher Ausdruckselemente vor, wie etwa: verschiedene Arten von Portamenti, eine vielfältige und überaus nuancierte Bandbreite an Verzierungen und rhythmischen Verhältnissen, Effekte der stimmlichen Ausführung und andere mehr; Elemente, die nicht nur der technischen Seite zugehören, sondern in erster Linie der emotionalen Flexibilität, und die – ebenso wie jene – emotional wahrnehmbar sind; Elemente, die eine komplexe Gefühlswelt und ein Höchstmaß an künstlerischer Raffinesse enthüllen, welches mit sparsamen klanglichen Mitteln erzielt wird“.⁸² Wie sich im Laufe der Analyse zeigen wird, ist es unmöglich, alle sich ergebenden Fragen eindeutig zu beantworten. Dafür wäre sehr viel mehr Material vonnöten, welches im Idealfall in einer umfangreichen vergleichenden Untersuchung zueinander in Beziehung gesetzt werden müsste. Trotzdem bin ich davon überzeugt, schon mit den hier eingesetzten beschränkten Mitteln einiges über das Wesen der Gattung Doina herausfinden zu können.

Vor der eigentlichen Analyse möchte ich einige Bemerkungen zum Text der zu betrachtenden Doina machen: Obwohl das Stück von einer Frau vorgetragen wird, ist die Erzählperspektive diejenige eines jungen Mannes, der gerne auf die Hügel steigt, um zu seiner Liebsten zu gelangen. Dann geschieht es, dass er das begehrte Wesen einmal für drei Tage und eine Nacht nicht sieht. Diese Abwesenheit der geliebten Person sorgt dafür, dass der Protagonist todkrank wird und sich zum Sterben hinlegt. Der Priester kommt, und der Jüngling steht schon an der Schwelle des Todes, als er plötzlich die Stimme seiner Angebeteten hört, die ihn recht brüsk wieder ins Leben zurückholt. Der Gesang schließt mit der Feststellung, dass bei der Wahl zwischen dem Tod und der Geliebten doch das Mädchen vorzuziehen sei.⁸³

Zwar herrscht landläufig die Meinung vor, dass die Doina ausnahmslos traurige und schmerzvolle Texte kenne (und normalerweise scheint dies tatsächlich der Fall zu sein).⁸⁴ Wie man am Beispiel des eben geschilderten Textes sehen kann, existieren aber Doina-Verse, die eine humorvolle Thematik aufweisen – oder wenigstens eine nicht allzu ernste Lesart zulassen. Trotzdem enthält unser Doina-Text ernsthafte

82 „[D]oina oltenescă ridică probleme mai mari decât orice altă categorie de melodii. Nu exagerăm când spunem acest lucru, căci în nici o altă categorie nu sînt atît de pregnante și specifice, constitutive și definitorii pentru un stil, o serie de elemente expresive ca : moduri diferențiate de portamente, o variată și foarte nuanțată gamă de ornamente și de raporturi ritmice, efecte de emisie vocală și altele, elemente care țin nu numai de sfera tehnică, ci în primul rînd de cea a supleții emoționale și sînt, tocmai de aceea, emoțional perceptibile, elemente care trădează o lume afectivă complexă și un grad maxim de rafinament artistic la care s-a ajuns cu mijloace sonore puțin numeroase”. Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică*, S. 101.

83 Vgl. Kahane, ebd., S. 100. Hier, auf S. 110–112, auch die Notenbeispiele Abb. 1–3, 6–14, 18, 19, 21–27 u. 29.

84 Siehe dazu Kap. 3.2, *Emotionaler Gehalt der Doina-Lyrik*, S. 93.

Grundthemen, nämlich die Liebe und den Tod, zwei zentrale Aspekte des menschlichen Daseins. Dass die Abwesenheit der geliebten Person den Protagonisten tödlich erkranken lässt, während wenig später schon die Stimme des Mädchens genügt, um für eine Wunderheilung zu sorgen, mag übertrieben erscheinen. Doch vielleicht sollte man bei der Ausdeutung dieser Verse die humoristische Komponente weder unter- noch überbewerten; hier wäre es interessant zu untersuchen, wie sich die zentralen Elemente des Textes in die Lebensanschauung der rumänischen Volksdichtung einfügen. Auf diese Weise könnte man vielleicht zu einem tieferen Verständnis der Doina-Lyrik gelangen. Diese Untersuchung soll aber nicht im vorliegenden Kapitel erfolgen – hier beschäftige ich mich mit den musikalischen Gesichtspunkten der Doina. Die wichtige Frage nach Form, Inhalt und Ausdruck der Poesie in der rumänischen Folklore werde ich in einem späteren Kapitel eingehend behandeln.⁸⁵

Nach diesen Vorbemerkungen ist es an der Zeit, das musikalische Material direkt zu betrachten. Zur besseren Orientierung gebe ich zunächst eine (elastische) Strophe der infrage kommenden Doina wieder, und zwar die Strophe 1:

Rubato (♩ = 256)

Frun = ză v'er = d'ie d'i-un f'a = su = i

rit. S'ie mi-e drag d'ea=lul să-l sui mă Lie = lie C'ie mi-e drag d'ea=lul să-l

sui hai Păn' la mîn=dra la cu = cui Pan' la

mîn = dra la cu = cui

Abb. 1

Erste Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române).
Für alle Notenbeispiele aus dieser Doina gilt die obige Tempoangabe.

⁸⁵ Siehe dazu Kap. 3, *Thematik der Doina*, S. 81.

Die ungekürzte Wiedergabe allein der ersten Strophe ist insofern sinnvoll, als die einzelnen elastischen Strophen der vorliegenden Doina keine bedeutenden Makrovariationen durchmachen. Lediglich der Einschub, der auf das Wort „lele“ gesungen wird, kann wegfallen: Er kommt nur in zwei von insgesamt fünf Strophen vor. An seine Stelle tritt – in zwei der drei übrigen elastischen Strophen – eine zusätzliche Melodiezeile, welche aus einem Recto-tono-Rezitativ auf dem Zentralton gebildet ist:



Abb. 2

Dritte Melodiezeile der zweiten Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române).

Form und Zweck dieser Variation werden weiter unten noch zu diskutieren sein.⁸⁶

Ich bin nun der Meinung, bei genauerer Betrachtung unserer elastischen Strophe feststellen zu können, dass diese nicht aus einem Guss ist. Deshalb versuche ich, der Struktur der vorliegenden Doina in der Analyse gerecht zu werden, indem ich jede elastische Strophe als Zusammenfügung aus zwei Komponenten ansehe. Wie bereits erwähnt, bezeichne ich diese beiden Komponenten als A-Teil und B-Teil. Unter B-Teil verstehe ich die beiden letzten Melodiezeilen einer elastischen Strophe; diese fehlen nur in Strophe 5. Um Missverständnissen vorzubeugen, ohne umständliche Erklärungen bemühen zu müssen, hier noch einmal das Notenbeispiel desjenigen Abschnitts der Strophe 1, welchen ich als B-Teil bezeichne:

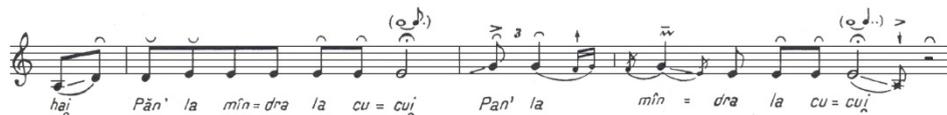


Abb. 3

B-Teil der ersten Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române).

Wie ich im weiteren Verlaufe der Untersuchung noch mehrmals klarstellen werde, ist der A-Teil das, was ich als Doina „im eigentlichen Sinne“ analysiere. Dadurch ergab sich das Problem, den B-Teil als eine Art fremdes Element ansehen zu müssen, welches sich nicht in die Standardanalyse einer Doina einfügt. Ich bin mir bewusst, dass diese Schwierigkeit ausführliche Erklärungen nötig macht; ich hoffe aber, dass es mir trotzdem gelingt, in diesen Überlegungen zu Funktion und Gestalt des B-Teils kohärent zu bleiben.⁸⁷

⁸⁶ Siehe dazu S. 55–60.

⁸⁷ Siehe dazu S. 42–47.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen möchte ich zunächst den formalen Rohbau der zu analysierenden Doina genau beleuchten. Dazu ist es wichtig herauszufinden, um welche Unterkategorie der Doina es sich handelt. Anschließend erkläre ich ausführlich die von mir gefällte – ungewöhnliche – Entscheidung, die elastische Strophe als Zusammenfügung zweier verschiedener Teile anzusehen. Nach einer ausführlichen Diskussion dieses Problems muss die vorliegende Doina genauer gegen den Standardtyp abgegrenzt werden. Dies geschieht, indem ich die Verwendung zweier Begriffe einschränke: Wie ich zeigen werde, ist es im Falle unserer Doina nämlich nur bedingt sinnvoll, von „elastischen“ Strophen beziehungsweise von einer Untergliederung dieser Strophen in drei Formteile zu sprechen.

Wie ich bereits festgehalten habe, handelt es sich bei der analysierten Doina um ein Exemplar aus der rumänischen Region Oltenien, genauer gesagt aus dem unmittelbar am Fuße des Karpatengebirges gelegenen nördlichen Teil Olteniens. Das wird schon durch den Titel des Aufsatzes deutlich, dem das Stück entnommen ist (*Doine aus dem subkarpatischen Oltenien*); hier existiert also eine eigene regionale Spielart des Doina-Stils.⁸⁸ Folgt man den Ausführungen von Emilia Comișel zu dieser oltenischen Doina, so wird klar, dass in jenem Landstrich zwei verschiedene Untergruppen von Doine nebeneinander existieren: Comișel nennt den einen Typus „oltenesc“, also den „oltenischen“, die andere Variante bezeichnet sie als den „archaischen“ Typus.⁸⁹

Der Sinn dieser Bezeichnungen wird deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass die „archaische“ Doina Olteniens die ältere der beiden Formen darstellt; der „oltenische“ Typus muss demgegenüber als neueres Phänomen gelten. Darüber hinaus ist die „archaische“ Doina ebenso auf die Region Oltenien begrenzt wie die „oltenische“, auch wenn die Namensgebung dies nicht expliziert. Es wäre vielleicht besser (da eindeutiger), den „archaischen“ Typus als „archaische oltenische Doina“ zu bezeichnen, während der „oltenische“ Typus vielleicht eher „moderne oltenische Doina“ heißen sollte. Es bleibt aber festzustellen, dass die archaische oltenische Doina keineswegs ausgestorben ist (was der Name ja suggerieren könnte), sondern nach wie vor gesungen wird und somit neben der modernen oltenischen Doina existiert. Die Frage ist, welcher der beiden Spielarten der oltenischen Doina das hier zur Analyse vorliegende Stück zuzurechnen ist. Ein kurzer Vergleich soll für Klarheit sorgen: Ich stelle unserer Doina verschiedene andere Exemplare gegenüber, welche ebenfalls in der Feldforschung in Oltenien gesammelt wurden. Dabei macht bereits ein kurzer Blick auf das Notenbild deutlich, dass der „oltenische“ Typus (die „moderne oltenische Doina“) sehr elaboriert ist und kaum etwas mit dem hier zu analysierenden Exemplar gemein hat. Ein Ausschnitt des Anfangs einer modernen oltenischen Doina möge als Beweis genügen:

⁸⁸ Vgl. Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică*.

⁸⁹ Comișel, *Genurile*, S. 100–102. Hier auch die Notenbeispiele Abb. 4 u. 5.

„Oltenesc“
Moderato rubato (Săracul și bogatul) Stroești-Horezu

Of, of, of, of, Foa- ie ver- de
ca spa- na- cu, În cîr- ciu- mă la fir- ta- tu,
Stă bo- ga- tu cu să- ra- cu- Î a

Abb. 4

Doina *Oltenesc*: Einleitung und erste drei Melodiezeilen (Editura muzicală).

Anders verhält es sich beim „archaischen“ Typus (also der „archaischen oltenischen Doina“). Diese gleicht – im Grundgerüst – unserem Exemplar fast aufs Haar:

Parlando rubato $\text{♩} = 204$ *Oltenia (tipul arhaic)*
Tg. Jiu (tr. M. Kehene)

n Frun- ză vier- de trei a-
lu- ne Frun- ză vier- de trei a- lu- ne
Fe- ri- ce, co- dre, de ti- ne n Vi- ne toam- na- n-
găl- bi- ne și
Vi- né toam- na- n- găl- bi- ne- ște Pri- mă- va- ra lăi- tă- re- ști.

Abb. 5

Zwei Strophen aus der Doina *Ferice, codre, de tine* (Editura muzicală).

Aufgrund dieser Ähnlichkeit lässt sich feststellen, dass auch unsere Doina dem archaischen Typus Olteniens zugehören muss.

Doch so hilfreich der oben abgedruckte Ausschnitt aus Comișels Darstellung war, er stellt uns direkt vor neue Probleme: Zwar weist die dort wiedergegebene Doina des archaischen Typs große Übereinstimmungen mit unserem Exemplar auf – jedoch nur in Bezug auf jeweils die ersten drei Melodiezeilen, also auf denjenigen

Abschnitt, den ich als „A-Teil“ bezeichne. Die letzten beiden Melodiezeilen (der von mir als „B-Teil“ titulierte Abschnitt) fehlen bei Comișel. Bei einer genaueren Betrachtung dieses B-Teils fällt des Weiteren auf, dass er eine recht bedeutende Abweichung vom A-Teil darstellt: Das Recto-tono-Rezitativ spielt sich nicht mehr auf dem Zentralton ab, sondern auf der 2. Stufe, und auch die melodischen Konturen sind anders. In der Doina „im eigentlichen Sinne“ verläuft die Melodie nämlich normalerweise in absteigender Tendenz (oft nach einem oder mehreren aufwärtsgerichteten Sprüngen, die eine Art Impetus zu Beginn einer Linie darstellen), wie in vielen archaischen Formen der rumänischen Folklore.⁹⁰ Dies ist auch in unserem A-Teil der Fall, wo die einleitenden Quartsprünge (und in zwei elastischen Strophen der „lele“-Einschub) als einzige aufsteigende Elemente vorkommen.

Im B-Teil werden diese eindeutigen Konturen zwar nicht gebrochen, aber es findet so etwas wie eine Aufweichung der üblichen Muster statt: Schon das Rezitativ in der ersten Melodiezeile des B-Teils (auf der 2. Stufe) wird durch einen Sekundschritt aufwärts vom *d'* aus erreicht (welches seinerseits durch den Vorhalt von der V. Stufe aus erklommen wird), fast so als müsse sich die Melodie auf dem alten Zentralton abstützen, um ein neues Gravitationszentrum erreichen zu können. In der zweiten Melodiezeile setzt die Sängerin unvermittelt noch eine Terz höher an, auf dem *g'*. Zwar kehrt sie im Verlaufe der Melodiezeile wieder zum *e'* zurück (worin man eine Analogie mit dem Fall von *f'* zu *d'* in der letzten Melodiezeile des A-Teils sehen könnte). Doch hier im B-Teil weist das *g'* bei Weitem keinen so flüchtigen Vorhalt-Charakter auf wie das *f'* an jener Stelle des A-Teils – im Gegenteil: Das *g'* in der zweiten Hälfte des B-Teils leitet auf den Hauptakzent der Melodiezeile hin; dieser liegt ebenfalls zumindest auf dem *g'*, in vielen Fällen aber noch höher. So etwa in Strophe 3, wo sich die Melodie in Verzierungen sogar bis zum *b'* hinaufschraubt (auch wenn dieser Ton nur äußerst kurz erklingt und eher die Bedeutung eines Vorschlags vor dem *a'* innehat):



Abb. 6

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: letzte Melodiezeile der dritten Strophe
(Editura Academiei Române).

Während also der Melodieverlauf im A-Teil – nach dem anfänglichen Sprung aufwärts – einen fallenden Charakter aufweist, ist der aufsteigende Gestus in der melodischen Kontur des B-Teils stärker ausgeprägt; diese Tatsache macht einen nicht unwesentlichen Unterschied zwischen A- und B-Teil aus. Doch wie kommt es, dass zwei zumindest in diesem Punkt recht weit voneinander abweichende Abschnitte in unserer Doina nebeneinander stehen, ja geradezu ineinander verschachtelt sind?

⁹⁰ Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 116 f.

Hier bieten sich zwei verschiedene Erklärungen an: Entweder hat sich der B-Teil aus dem musikalischen Material des A-Teils entwickelt und mit der Zeit eigene Konturen ausgeprägt; oder aber der B-Teil lag ursprünglich in einer Form vor, welche dem A-Teil fremd war (vielleicht existierte er sogar als eigenständiges Musikstück), wurde dann jedoch assimiliert. Ich spiele nun diese zwei Möglichkeiten durch, um herauszufinden, ob einer der beiden Erklärungsversuche plausibler erscheint als der andere.

Betrachten wir zunächst die Hypothese, dass der B-Teil ursprünglich eine eigenständige Existenz führte. Dann müssten beide Teile irgendwann zusammengefügt worden sein, vielleicht sogar durch einen bewussten künstlerischen Willensakt. So seltsam diese Annahme erscheinen mag – zumindest eine solche Kreation ist tatsächlich dokumentiert. Und zwar berichtet der Musikethnologe Gheorghe Ciobanu vom Zusammenschneiden zweier unabhängig voneinander im Umlauf befindlicher Melodien: „Unser Informant hat zwei Melodien mit eigenständiger Existenz verschmolzen – die allerdings derselben emotionalen Sphäre angehören, da beide Verse transportieren, die von der Entfremdung handeln –, wodurch sich eine einzige, absolut in sich geschlossene Melodie ergibt.“⁹¹

So groß die Freude über diesen Fund aus der einschlägigen Literatur ist – auf die hier untersuchte Doina will Ciobanus Beispiel nicht recht passen. Das liegt vor allem daran, dass die musikalische Neuschaffung im von ihm vorgestellten Falle von einem Lăutar vorgenommen wurde, also einem professionellen Volksmusiker.⁹² Die Lăutari verfügen normalerweise über ein weitaus reicheres Repertoire als die rumänischen Bauern, und sie erlauben sich viele stilistische Freiheiten, welche die normale Landbevölkerung nie in ihre Gesänge einbauen würde.⁹³ Da unsere Doina aber keine Lăutari-Doina darstellt, erscheint es recht unwahrscheinlich, dass sie durch bewusstes Zusammensetzen zweier verschiedener Musikstücke entstanden sein könnte.

Diese Feststellung alleine widerlegt die Hypothese der zwei verschiedenen Musikstücke aber noch nicht. Ebenso gut könnte man nämlich davon ausgehen, dass die Verschmelzung nicht bewusst, sondern unbewusst vonstatten gegangen ist, wie ja überhaupt die rumänische Landbevölkerung ihre Folklore intuitiv ausführt.⁹⁴ Diese Möglichkeit kann man allerdings nur ernsthaft in Betracht ziehen, wenn man eine gute Erklärung für die Ähnlichkeiten zwischen A- und B-Teil liefert (denn trotz der bisher betonten Unterschiede existieren auch Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Abschnitten). Wenn sich das Ursprungsmaterial des B-Teils also anfangs von dem des A-Teils unterschied, müssen im Laufe der Zeit einige gegenseitige Beeinflussungen und Angleichungen vonstatten gegangen sein, welche die unterschiedliche Provenienz der beiden Abschnitte verschleiern. Zu den Gemeinsamkeiten gehö-

91 „[I]nformatorul nostru a *contopit* două melodii cu existență proprie – aparținând totuși aceleiași sfere emoționale, ambele vehiculind versuri de înstrăinare – dînd o singură melodie perfect încheată.” Hervorhebung v. Gheorghe Ciobanu. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 133.

92 Ciobanu, ebd.

93 Zur Musik der Lăutari siehe Kap. 4.1, *Die Doina der Lăutari*, S. 111.

94 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 595.

ren vor allem die schon angesprochene fallende Terz in der jeweils letzten Melodiezeile des A- wie des B-Teils:



Abb. 7

Dritte Melodiezeile der ersten Strophe (A-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Der Terzfall findet von der dritten zur vierten Silbe der Verszeile statt.

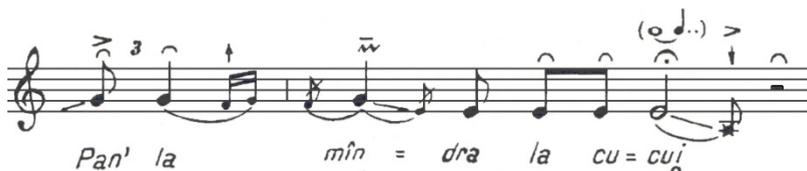


Abb. 8

Fünfte Melodiezeile der ersten Strophe (B-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Auch hier ein Terzfall von der dritten zur vierten Silbe der Verszeile.

Des Weiteren kommt in Strophe 2 – also nachdem der B-Teil bereits einmal erklingen ist – auch in der letzten Melodiezeile des A-Teils ein Sekundschrift aufwärts vom *d'* zum *e'* vor, welcher an den bereits thematisierten Anfang des B-Teils erinnert:



Abb. 9

Vierte Melodiezeile der ersten Strophe (B-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Charakteristischer Sekundschrift aufwärts von der ersten zur zweiten Silbe der Verszeile.

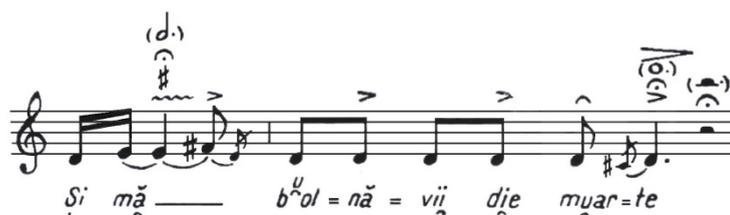


Abb. 10

Vierte Melodiezeile der zweiten Strophe (A-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Auch hier der Sekundschritt aufwärts von der ersten zur zweiten Silbe der Verszeile.

Schließlich scheint das stimmlose Abgleiten zur V. Stufe (das im A-Teil immer wieder vorkommt und in Strophe 1 auch einmal am Ende des B-Teils) eine unwillkürliche Beeinflussung des B-Teils durch Material aus dem A-Teil darzustellen.⁹⁵ Nach der ersten Melodiezeile vermeidet die Sängerin nämlich dieses schließende Glissando vom *e'* aus; es kommt dann nur noch vom *d'* aus vor (also ausschließlich im A-Teil). Wie schon angedeutet, existieren zwischen beiden Abschnitten aber durchaus Gemeinsamkeiten. Deswegen drängt sich nun erst recht die Frage auf, ob es wirklich sinnvoll war, beide Teile von vornherein als getrenntes Material aufzufassen, nur um dann alle dennoch vorhandenen Ähnlichkeiten als Ausnahmen interpretieren zu müssen. Dieser Einwand ist vor allem deswegen berechtigt, da ich mich in der Auslegung der zuletzt vorgestellten Details wohl an der Grenze zur Überinterpretation bewege.

Stattdessen könnte man davon ausgehen, dass der B-Teil aus musikalischem Material erwachsen ist, welches dem A-Teil bereits inhärent war. Dies wäre jedenfalls eine sehr viel näher liegende Erklärung für die ähnlichen Merkmale in B-Teil und A-Teil (vor allem die Recto-tono-Rezitative und die absteigende kleine Terz). Dass beide Abschnitte in der vorliegenden Doina unauflöslich miteinander verbunden sind, ist schon daran zu erkennen, dass der Text für einen kontinuierlichen Handlungsfortlauf sorgt, welcher sowohl im A- als auch im B-Teil vorangetrieben wird; die Doina besteht nicht aus willkürlich aneinandergehefteten Textfetzen. Die Nähe der beiden Teile in Thematik und emotionalem Ausdruck wird außerdem dadurch deutlich, dass zu ein und derselben Verszeile einmal eine Melodiezeile des B-Teils wie auch – direkt im Anschluss, wenngleich in der nachfolgenden elastischen Strophe – eine Melodiezeile des A-Teils erklingt:

95 Siehe hierzu die Notenbeispiele 7 u. 8.



Abb. 11

Sechste Melodiezeile der zweiten Strophe (B-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române).

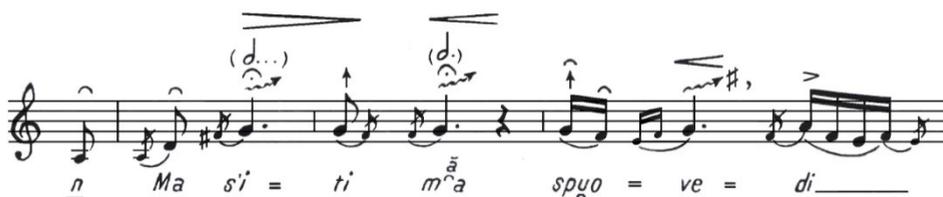


Abb. 12

Erste Melodiezeile der dritten Strophe (A-Teil) der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Der Text ist identisch mit dem des vorigen Beispiels.

Gehen wir also hypothetisch von zwei verschiedenen Abschnitten aus, welche eine ähnliche Provenienz aufweisen; diese Sicht hat einige Vorzüge gegenüber der These einer kompletten Verschiedenheit von A- und B-Teil. Wenn man sie als richtig annimmt, muss man allerdings erklären, wie die neuen Elemente zustande kommen, die der B-Teil in die vorliegende Doina einführt. Ich denke hier vor allem an die aufsteigende melodische Tendenz und die noch stärkere Versteinerung der Melodielinie (in den vier elastischen Strophen, in denen der B-Teil auftaucht, variiert nur jeweils der Anfang seiner zweiten Melodiezeile leicht). Das Tonmaterial allerdings bleibt vom A- zum B-Teil fast gleich; was sich ändert, ist die Behandlung dieses Materials, der Gestus der Melodie. So gehören die beiden vom B-Teil verwendeten Melodiezeilen nicht zum Inventar der für eine Doina typischen Wendungen – jedenfalls sind unter den Beispielen, welche Emilia Comișel für solche möglichen Baueinheiten gibt, keine Melodiezeilen zu finden, die mit dem Material des B-Teils verwandt wären.⁹⁶

Comișel gibt auch einen Hinweis zur Lösung des Problems. Und zwar hält sie fest, dass im Verlaufe des 20. Jahrhunderts das Lied „im eigentlichen Sinne“ die Doina immer mehr beeinflusst hat, was zu einer stärkeren Fixierung ihrer Formen geführt habe.⁹⁷ Die beste Erklärung für das Auftauchen der Teile A und B scheint mir daher folgende zu sein: Auch dem B-Teil lag ursprünglich Doina-Material zugrunde, welches sich im Laufe der Zeit aber in eine eigene Richtung entwickelt hat. Den Einflüssen aus dem Cântec gegenüber zeigte sich der B-Teil empfänglicher, woraus die

⁹⁶ Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 157–164. Hier auch die Notenbeispiele Abb. 15–17 u. 20.

⁹⁷ Comișel, *Folclor Muzical*, S. 272.

Versteinerung der Form resultierte (von der aber auch der A-Teil keineswegs verschont blieb). Es ist jedoch festzustellen, dass mein Resümee an dieser Stelle nicht mehr bieten kann als eine erweiterte Hypothese. Um die Problematik des B-Teils endgültig zu klären (und vor allem herauszufinden, ob wirklich eine „Problematik“ besteht oder ob diese nur aufgrund meiner eigenwilligen Betrachtungsweise entstanden ist), wäre eine umfassendere vergleichende Untersuchung notwendig, die in ihren Ausmaßen ohne Weiteres eine eigenständige Arbeit abgeben könnte.

Nun widme ich mich einem weiteren Problem in der Analyse unserer Doina, welches im vorangegangenen Abschnitt bereits aufgetaucht ist: der Versteinerung der Form, die auch im vorliegenden Doina-Exemplar deutlich zu erkennen ist. Bisher war immer von „elastischen“ Strophen die Rede gewesen. Obwohl ich diese Bezeichnung aus Gründen der begrifflichen Stringenz nicht aufgeben möchte, stellt sich die Frage, inwieweit die Strophen unserer Doina überhaupt elastisch sind. Alexandru hat – als Gegenbegriff zur Elastizität – von der „versteinerten“ Doina-Form gesprochen; eine solche Form liegt seiner Ansicht nach dort vor, wo Anzahl und Abfolge der Melodiezeilen in jeder Wiederholung der (dann eben nicht mehr elastischen) Strophe identisch sind. Er geht davon aus, dass solche Stücke hauptsächlich dort zu finden sind, wo die Gattung Doina im Rückgang begriffen ist.⁹⁸

Die Frage, die es zu klären gilt, ist also, ob in der hier analysierten Doina Flexibilität vorliegt oder nicht. Als Bezeichnung für die Flexibilität der Form eines Musikstücks habe ich weiter oben bereits den Terminus „Makroimprovisation“ (beziehungsweise „Makrovariation“) eingeführt. Nun kann man laut Georgescu ein Stück solange als improvisiert annehmen, wie zwischen seinen einzelnen Bauteilen keine kausale Ordnung besteht – selbst wenn die Abfolge dieser Bauteile an sich gleich sein sollte.⁹⁹ Unsere Doina scheint hier auf der Schwelle zu stehen: Einerseits ist die Abfolge der einzelnen Melodiezeilen nicht immer exakt gleich (da in zwei elastischen Strophen eine zusätzliche Melodiezeile auftaucht und in zwei weiteren die refrain-artigen Einschübe mit dem Wort „lele“ vorkommen); andererseits sind diese Variationen so gering, dass man sie als marginal bezeichnen und in der Makroanalyse ignorieren könnte. Hinzu kommt ein Faktum, welches dafür spricht, dass unsere Doina nicht makroimprovisiert ist. Und zwar erklingen in den elastischen Strophen immer A- und B-Teil, und es wird somit zunächst keine Hierarchie etabliert. Da jedoch die Strophe 5, mit der unsere Doina endet, keinen B-Teil aufweist und die Schlussbildung am Ende des A-Teils erfolgt, finde ich es berechtigt, dem A-Teil Priorität zuzusprechen. Somit wäre eine deutliche Hierarchie etabliert, und man könnte nicht mehr von einer improvisierten Form im Sinne Georgescus sprechen.

Georgescus Abhandlung über die rumänische Tanzmusik stellt noch weitere Begriffe zur Verfügung, mit deren Hilfe sich die Frage nach der Elastizität der vorliegenden Doina vertiefen lässt. Es handelt sich um die Termini „Freiheit“ und „Fixiertheit“, die zur Beschreibung der Form eines Musikstücks zu verwenden sind. Wenn wir unserer Doina nun eine freie Form nach Georgescu zusprechen möchten, muss sie entweder ein „progressives Formprinzip“ aufweisen (was bedeutet, dass in ih-

98 Alexandru, *La doina roumaine*, S. 44.

99 Georgescu, *Improvisation*, S. 85.

rem Verlaufe immer neues musikalisches Material eingeführt wird) oder aber ein „iteratives Formprinzip“ (bei dem das anfangs eingeführte – und oft nicht besonders umfangreiche – Material in stets neuen Abwandlungen wiederholt wird).¹⁰⁰ Nun lässt sich in unserer Doina kein progressives Formprinzip erkennen, da das gesamte zugrunde liegende musikalische Material bereits in der ersten elastischen Strophe eingeführt wird.

Doch auch ein iteratives Formprinzip ist nicht eindeutig auszumachen, da die zahlreichen vorkommenden Variationen praktisch ausschließlich auf der Mikroebene vonstatten gehen. Es stellt sich also die Frage, inwieweit es gerechtfertigt wäre, im vorliegenden Falle von „stets neuen Abwandlungen“ zu sprechen. Fest steht, dass sich die Makroform der besprochenen Doina von elastischer Strophe zu elastischer Strophe in immer gleichem Aufbau wiederholt; aufgrund dieser Eigenschaft könnte man im Sinne Georgescus feststellen, dass auf der Makroebene eine fixierte Form vorliegt.¹⁰¹ Diese feste Makroform erfährt jedoch Veränderungen auf der Mikroebene, was andererseits auf ein von Georgescu so genanntes „iteratives Formprinzip“ hindeutet. Die letztendliche Benennung scheint mir eine Frage der Interpretation zu sein und hängt wohl in erster Linie davon ab, ob man dem Mikro- oder dem Makrokosmos die größere Bedeutung beimisst. Die Fixiertheit der Form kann man als Einfluss aus dem Lied „im eigentlichen Sinne“ interpretieren, was das vorliegende Doina-Exemplar in die Nähe jener Gattung, des Cântec, rücken würde.¹⁰² (Unsere Doina läge also – quasi als „Mischform“ – irgendwo an der Grenze zwischen der „eigentlichen“ Doina und dem Genre der „Lied-Doina“.)¹⁰³

Doch damit sind nicht alle Fragen ausgeräumt. Ich habe bereits referiert, dass in einer Doina der Standardanalyse nach die drei Formteile Einleitung, Mittelteil und Schluss unterschieden werden können. Doch wo befinden sich diese in unserem Exemplar, und anhand welcher Kriterien können wir sie voneinander unterscheiden? Hier stellt wiederum die Teilung des Musikstücks in A- und B-Teil das erste Hindernis dar, weil es nicht möglich ist, den B-Teil mit einem der drei Formteile zu identifizieren. Und zwar steht der B-Teil am Schluss einer elastischen Strophe, weshalb es keinen Sinn hat, ihn als Einleitung zu interpretieren. Er kann aber auch nicht als Schluss angesehen werden, da er am Schluss des Musikstücks als ganzen eben nicht auftritt. Der Mittelteil kann er genauso wenig sein, da auf den Mittelteil der Schluss folgen würde – auf den B-Teil folgt jedoch der Beginn einer neuen elastischen Strophe, also ein neuer A-Teil. Somit ist der B-Teil mit keinem der drei Formteile zu identifizieren. Wie ich außerdem bereits dargestellt habe, existiert der A-Teil in anderen Musikstücken vollkommen eigenständig; der B-Teil der vorliegenden Doina hingegen verwendet keine Baueinheiten, die der Gattung standardmäßig zugehören. Die einzig sinnvolle Schlussfolgerung aus all diesen Beobachtungen muss daher die Annahme sein, dass die drei Formteile nur innerhalb des A-Teils existieren können.

100 Vgl. Georgescu, *Improvisation*, S. 52.

101 Georgescu, ebd.

102 Vgl. Comișel, *Folclor Muzical*, S. 272.

103 Für eine Diskussion des Phänomens der Lied-Doina siehe S. 28 f. in Kap. 2.1.2, *Unterscheidung anhand der Musikstruktur*, u. S. 156 f. in Kap. 5.3, *Die Doina heute: Veränderung*.

Die Aufgabe lautet also, allein den A-Teil unserer Doina so aufzuteilen, dass Einleitung, Mittelteil und Schluss deutlich erkennbar sind. Wenn wir annehmen, dass jeder Formteil mindestens eine Melodiezeile des A-Teils umfassen muss, dann gibt es in der Mehrzahl der elastischen Strophen nur eine einzige mögliche Einteilung, da der A-Teil hier überhaupt nur drei Melodiezeilen lang ist. Und tatsächlich deckt sich die Lösung, die zweite Melodiezeile des A-Teils als Mittelteil zu analysieren, mit Ergebnissen aus der Forschung. Emilia Comișel findet nämlich in oltenischen Varianten der Doina unter anderem einen Mittelteil mit folgenden Charakteristika: „in einigen Varianten Recto-tono[-Rezitativ] auf 2, 1 oder 4. Bisweilen hat der Mittelteil eine einzige rezitativische Form.“¹⁰⁴ Diese Darstellung scheint auch auf unsere Doina zuzutreffen. Trotzdem halte ich es für übereilt, die zweite Melodiezeile vollständig mit der Formeinheit des Mittelteils zu identifizieren.

Meine Skepsis liegt vor allem in der Tatsache begründet, dass die zweite Melodiezeile praktisch den stabilsten Abschnitt des gesamten Musikstücks darstellt (ein Recto-tono-Rezitativ auf dem Zentralton, dem in den einzelnen elastischen Strophen drei verschiedene – jeweils nur leicht variierte – Hinleitungen vorausgehen können). Diese Stabilität steht im Widerspruch zur standardmäßigen Definition der drei Formteile, nach welcher im Mittelteil die größte Variationsintensität des gesamten Stückes auftritt, während Einleitung und Schluss stabiler sind.¹⁰⁵ Würde man die zweite Melodiezeile dennoch als Mittelteil ansehen, müsste man die erste Melodiezeile als Einleitung analysieren. Hier ergäbe sich dann das Problem, dass der größte Reichtum an Variationen in der Einleitungsformel unserer Doina vorkommen würde, was ebenfalls im Widerspruch zur Standarddefinition für diesen Formteil steht. Da ich die standardmäßige Definition der drei Formteile in meiner Analyse nicht derart stark abändern und umdeuten möchte, werde ich versuchen, eine andere Lösung zu finden: Ich spreche im Folgenden nicht mehr von einer klaren Dreiteilung des A-Teils in die normalerweise konstatierten Formteile Einleitung, Mittelteil und Schluss, sondern betrachte den A-Teil eher als ganzen. Wo es nötig ist, in der Analyse weiter ins Detail zu gehen, werde ich die einzelnen Melodiezeilen unter die Lupe nehmen – jedoch ohne ihnen dabei genaue Funktionen (einleitender, schließender oder sonstiger Art) zuzuschreiben.

Dem kommt die Einschätzung von Eugenia Cernea entgegen, die davon ausgeht, dass der Mittelteil häufig nicht klar von den anderen Formteilen einer Doina getrennt werden kann und dass man in solchen Fällen besser von einer Strophenform sprechen sollte: „Was den ornamentierten Teil angeht, den Bartók ‚Mittelteil‘ genannt hat, so hat uns die Analyse zahlreicher Varianten – alter wie aktueller – gezeigt, dass die Ornamentierungen die architektonische Struktur der Doina, mit der wir uns beschäftigen, in ihrer Gänze umfassen können, sodass ihr Vorhandensein den Mittelteil nicht von der Einleitung oder dem Schluss abzugrenzen vermag; diese Tatsache hat uns zu der Schlussfolgerung geführt, dass in der Maramureșer Doina nicht die Rede sein kann von einer dreiteiligen Form, sondern von einer begin-

104 „în unele variante, recto-tono pe 2,1 [sic] și 4. Uneori partea mediană are o singură formulă recitativă.” Comișel, *Genurile*, S. 100.

105 Vgl. Comișel, *Folclor Muzical*, S. 276.

nenden Strophenform, die auf der Basis von Melodiezeilen steht.“¹⁰⁶ Zwar betrifft Cerneas Feststellung die Doina aus Maramureș, doch auch für die vorliegende oltenische Doina wäre die Annahme sinnvoller, dass der A-Teil einfach eine Aneinanderreihung verschiedener Melodiezeilen darstellt, ohne dass eine klar erkennbare Dreiteilung nachzuweisen wäre. Zusammenfassend halte ich also fest, dass unsere Doina in einer Strophenform versteinert ist, welche viele Doina-typische Charakteristika bewahrt und diese in einer stets gleichbleibenden Grundabfolge mit leichten Variationen präsentiert.

Im Folgenden untersuche ich die einzelnen Melodiezeilen unserer Doina genauer. Dabei wird die Frage wichtig sein, inwieweit bestimmte Passagen nur Variationen eines gemeinsamen Grundmusters darstellen. Bei dieser Suche nach Ähnlichkeiten darf man jedoch nicht übertreiben, da sonst die Gefahr besteht, dass man keine Nuancen mehr wahrnimmt. Musik lebt nicht nur von Gemeinsamkeiten, sondern auch von Unterschieden. Deshalb kann zu viel Gleichmacherei schädlich sein: Eine Analyse darf Zusammenhänge erschließen, aber nicht erzwingen. Um diesen Fehler zu vermeiden, halte ich mich in der Untersuchung der Variantenbildung an einige von Corneliu Dan Georgescu ausgearbeitete Analysekriterien, die einen differenzierten Blick auf die Phänomene ermöglichen sollen.

In diesem Teil der Betrachtung dringen wir nunmehr auf die Strukturebene der sogenannten Bauelemente vor. Georgescu schlägt vor, eventuell vorkommende Umkehrungen einer Baueinheit als von der ursprünglichen Baueinheit verschiedenes Material zu analysieren, während er einfache Transpositionen als Varianten der ursprünglichen Baueinheit ansieht. Als sinnvolle Basis für diese Unterscheidung legt Georgescu das Hörerlebnis zugrunde, da der Mensch nicht in der Lage ist, eine Umkehrung mit dem Ohr als solche zu erkennen, während diese Wahrnehmungsleistung im Falle der Transposition ohne Weiteres möglich ist: „Damit wird versucht, die ohnehin unscharfe Grenze zwischen ‚Demselben‘ und ‚Unterschiedlichem‘ so objektiv wie möglich zu ziehen. Denn die Gefahr liegt nahe, durch gewisse spekulative Erklärungen in einer so einfachen Musik fast alles als ‚Dasselbe‘ auszugeben.“¹⁰⁷

So könnte man auch die vorliegende Doina durch eine extreme Reduktion als eine bloße Aneinanderreihung von Recto-tono-Rezitativen ansehen, die in einem Fall durch ein absteigendes Motiv verbunden sind. Eine solche Vereinfachung würde jedoch dem musikalischen Gehalt des Stückes überhaupt nicht gerecht.

Die Anwendung von Georgescus Kriterien spricht gegen eine Analyse des B-Teils als Variante des A-Teils – trotz der offensichtlichen Ähnlichkeiten, die weiter oben

106 „În ce privește partea înflorită, numită de Bartók «medie», analiza numeroaselor variante, vechi și actuale, ne-a demonstrat că înfloriturile pot cuprinde în întregime structura arhitectonică a doinei de care ne ocupăm, așa încât prezența lor nu poate delimita partea medie de cea introductivă și de cea finală, fapt care ne-a dus la concluzia că în doina maramureșeană nu poate fi vorba de o formă tripartită, ci de una strofică incipientă, la baza căreia stau rîndurile melodice.” Eugenia Cernea, *Béla Bartók despre doina maramureșeană (Béla Bartók über die Doina aus Maramureș)*, in: *Béla Bartók și muzica românească (Béla Bartók und die rumänische Musik)*, hrsg. v. Francisc László, București 1976, S. 25 f.

107 Georgescu, *Improvisation*, S. 70.

ten und der dritten Melodiezeile bestehen. Da ich mich bisweilen auf Analysen beziehe, die andere Forscherinnen und Forscher an anderen Doine vorgenommen haben, kann es sein, dass die Begriffe Einleitung, Mittelteil und Schluss bisweilen auftauchen, da sie in von mir referierten Werken verwendet werden. Vor allem ist es zu Analysezwecken sinnvoll, die erste Melodiezeile der hier vorliegenden Doina mit demjenigen Formteil zu identifizieren, der in der Analyse anderer Stücke als Einleitung bezeichnet wird. Ebenso entsprechen unsere Melodiezeilen zwei und drei am ehesten dem Abschnitt, der normalerweise als Schlussteil titliert wird.

Betrachten wir zunächst die erste Melodiezeile unserer Doina. Wie in vielen Doine beginnt sie mit einer kurzen Einstiegsformel. Diese besteht aus zwei aufeinander folgenden Quartsprüngen, ungefähr so wie sie Emilia Comișel in einem ihrer Werke als typische Wendung für diese Stelle wiedergibt:



Abb. 15

Doina-Einstiegsformel (Editura Academiei Române).

Auch für die gesamte erste Melodiezeile finden sich Prototypen in Comișels Klassifizierung:



Abb. 16

Doina-Melodiezeile (Editura Academiei Române).

durch aufsteigende Vorschläge. Zusätzlich wird der erste der beiden Töne an vielen Stellen etwas höher intoniert (an einer Stelle sogar auf der Höhe des *a'*). Durch diese äußerst feinen Nuancen bleibt der Gestus des Wechseltonrezitativs gewahrt. Nichtsdestotrotz liegt kein eindeutiges Alternieren zweier verschiedener Töne vor; vielmehr entsteht der Eindruck des Tonwechsels dadurch, dass das *g'* eine überaus instabile Tonhöhe aufweist. Da der Ton *a'* demzufolge niemals als selbstständige Stufe der Skala etabliert wird, könnte man sagen, dass sich der Tonvorrat unserer Doina auf eine Tritonie beschränkt (mit den Tönen *d'*, *e'* und *g'*).¹¹⁴

Der iambische Rhythmus und die – zumindest angedeutete – alternierende Sekundbewegung machen übrigens genau die Charakteristika aus, die Mariana Kahane als Einfluss des rumänischen Wiegenliedes auf die Doina deutet:¹¹⁵ „Aus einer solchen elementaren Intonation entwickelt sich unsere uralte lyrische Melodie, die Doina. Die häufigste melodische Anfangsformel der Doina ist gerade dieses absteigende Alternieren zweier Töne – die sich im Abstand benachbarter Stufen (große Sekunde) oder einer kleinen Terz befinden –, welches komplett im Rhythmus des iambischen Typs ausgeführt wird, weshalb es genau wie eine Evokation des Wiegenliedes klingt.“¹¹⁶

Im Kontrast dazu ist der Schluss der ersten Melodiezeile als ausgiebiges Melisma gestaltet. Trotz der starken Ornamentierung sind die Töne *g'* und *e'* als Hauptbestandteile dieser Passage auszumachen. Die Veränderung dieses Abschnitts von einer elastischen Strophe zur anderen kommt zustande durch Mikrovariationen in der Rhythmik, durch Portamenti, durch Vor- und Nachschläge sowie durch die ausgeprägte Verwendung des Fülltons *f'*. Dieser wird allerdings nie als melodiebildendes Element verwendet, sondern erscheint stets ohne Gewicht, als Durchgang – ganz so wie es Brăiloiu für die Zusatztöne einer pentatonischen Skala konstatiert.¹¹⁷ Zur Verdeutlichung meiner Ausführungen seien hier das Melisma aus Strophe 1 und jenes aus Strophe 4 wiedergegeben; in diesen beiden Fällen sind die Variationen besonders gut zu erkennen:

114 Eine ausführliche Besprechung des Tonmaterials erfolgt auf den S. 60–64.

115 Zur Hypothese der Entstehung der Doina aus dem Wiegenlied siehe Unterkapitel 3.3.2, *Geburt der Doina aus der Psychohygiene*, S. 107.

116 „Dintr-o astfel de intonație elementară se dezvoltă străvechea noastră melodie lirică, doina. Formula melodică inițială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanță descendentă a două sunete aflate la distanță de trepte alăturate (secundă mare) sau de terță mică, realizată tot în ritm de tip iambic în majoritatea cazurilor, sunînd de aceea întocmai ca o evocare a cîntecului de leagăn.” Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină*, S. 479.

117 Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 414.



Abb. 18

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: ornamentierter Schluss der ersten Melodiezeile der ersten Strophe (Editura Academiei Române).



Abb. 19

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: ornamentierter Schluss der ersten Melodiezeile der vierten Strophe (Editura Academiei Române).

Durch die Betonung der 4. und der 2. Stufe gleicht dieser verzierte Abschnitt durchaus einigen von Kahane vorgestellten Doina-Baueinheiten; nicht so typisch scheint hingegen der wellenförmige Verlauf der Ausschmückung zu sein.¹¹⁸ Die häufige Verwendung von Portamenti (vor allem zwischen den Tönen *f'* und *g'*) stellt allerdings ein Charakteristikum der Doina-Ausführung in der Region Oltenien dar.¹¹⁹

Werfen wir nun einen Blick auf die Melodiezeilen zwei und drei. Selbst bei flüchtiger Betrachtung des Notenbildes fällt sofort die Vorherrschaft des Recto-tono-Rezitativs ins Auge: „Das Rezitativ auf *d* wird im ganzen Land praktiziert. In Oltenien spricht man ihm jedoch eine viel größere Bedeutung zu, man macht es zum Hauptausdrucksmittel, begünstigt seine Ausdehnung, indem man es anhaltend und auf vielgestaltige Art und Weise mit sich selbst kombiniert, man lässt der Vergrößerung des Recto-tono-Aspekts freien Lauf, welchen man intensiv kultiviert.“¹²⁰ Die Allgegenwart dieses Rezitativs stellt also in der oltenischen Doina den Normalfall dar, und sie legt es nahe, die beiden letzten Melodiezeilen des A-Teils gemeinsam abzuhandeln.

Interessanterweise findet sich der Prototyp unseres Recto-tono-Rezitativs bei Emilia Comișel zwischen den Notenbeispielen für den Mittelteil einer Doina und nicht – wie man hätte erwarten können – bei den Schlusswendungen. Das könnte unter

118 Vgl. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 205.

119 Vgl. Kahane, ebd., S. 206.

120 „*Recitativul centrat pe re* este practicat în toată țara. Oltenia îi acordă însă o importanță mult superioară, face din el principalul său mijloc expresiv, îi favorizează amploarea printr-o prelungită și multiformă combinare cu sine însuși, lasă libertate extinderii aspectului recto-tono, pe care îl cultivă intens.” Hervorhebungen v. Mariana Kahane. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 208.

Umständen damit zusammenhängen, dass die schließende Melodiezeile einer Doina für gewöhnlich stärker ornamentiert ist als im vorliegenden Exemplar. Doch Comișel merkt an, dass eine verzierte Schlusszeile nicht vorkommen muss, sondern durch ein Rezitativ ersetzt werden kann.¹²¹ Dasjenige Grundmuster aus Comișels Klassifizierung der Melodiezeilen, welches unserem Rezitativ am nächsten kommt, wäre folgender Ausschnitt:



Abb. 20

Doina-Rezitativ (Editura Academiei Române).

Unsere Recto-tono-Melodiezeilen weisen also große Ähnlichkeit auf mit Abschnitten, die laut Comișel Mittelteile darstellen. Für Mariana Kahane hingegen ist das Recto-tono-Rezitativ der typische Schlussteil in der oltenischen Doina: Hier werde entweder nur der Zentralton gesungen oder dieser werde von der 2. Stufe aus angesteuert; ebenfalls sei am Ende der Melodiezeile ein Abgleiten vom Zentralton zur V. Stufe möglich (wie es auch im Notenbeispiel von Emilia Comișel in Abb. 20 zu sehen ist). Dieser Fall auf die Unterquart des Zentraltons wird in der oltenischen Doina oft *parlato* oder *semi-parlato* ausgeführt,¹²² im hier untersuchten Stück jedoch nur ausnahmsweise:



Abb. 21

Dritte Melodiezeile der fünften Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). In diesem Falle gleitet die Abwärtsbewegung zur V. Stufe ins *Parlato* ab.

Es liegt also der interessante Fall vor, dass die rezitativischen Melodiezeilen solchen Formteilen ähnlich sind, die bisweilen als Mittelteil und bisweilen als Schlussteil interpretiert werden. Das könnte damit zusammenhängen, dass Kahane, die das Rezitativ als Schlussteil auffasst, in ihren Ausführungen speziell die oltenische Doina im Blick hat, während Comișel eine allgemeinere Sicht auf Doina-Varianten aus ganz Rumänien einnimmt und vor diesem Hintergrund das Rezitativ eher als Mittelteil begreifen könnte. Es spricht also einiges dafür, die Recto-tono-Rezitative auch in unserer Doina als Schlussteile anzusehen. Da ich es jedoch bereits abge-

¹²¹ Comișel, *Preliminarii*, S. 164.

¹²² Vgl. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 206.

lehnt habe, die Formteile der analysierten Doina streng nach ihrer Funktion zu trennen, bleibe ich aus Gründen der Kohärenz (und trotz der neuen Informationen) bei dieser Entscheidung.

Die letzte Melodiezeile des A-Teils unserer Doina müsste nach dem Standardmodell den Schluss einer „Pseudostrophe“ darstellen, und obwohl ich auf eine einfache Anwendung der standardmäßigen Analyse in meinen Ausführungen verzichtet habe, legen die musikalischen Merkmale hier tatsächlich eine Schlussfunktion nahe. Das hängt mit der stets deutlichen Schlussformelbildung auf dem Zentralton zusammen, welche am Ende der letzten Melodiezeile des A-Teils erfolgt und den Effekt einer Zäsur herbeiführt. Diese Beobachtung öffnet einer neuen Argumentation den Weg: Wenn die letzte Melodiezeile der Schluss einer Pseudostrophe ist und die vorletzte Melodiezeile eine Variation dieser Schlusszeile, dann ist auch die vorletzte Melodiezeile – zumindest der Form nach – eine Schlusszeile.

Diese Sichtweise erfährt wiederum Unterstützung durch eine Beobachtung Emilia Comişels, die in Bezug auf die schließenden Melodiezeilen einer Doina anmerkt, dass diese manchmal doppelt vorkommen können.¹²³ (Wobei es nach dieser Sicht in zwei der fünf elastischen Strophen unserer Doina sogar zu einer Verdreifachung der Schlusszeilen käme.) Man könnte also konstatieren, dass der A-Teil aus einer einleitungsähnlichen Melodiezeile und zwei schlussähnlichen Melodiezeilen besteht. Eine klare Einteilung der vorliegenden Doina in drei verschiedene Formteile (Einleitung, Mittelteil und Schluss) ist also nicht möglich. Was aber möglich zu sein scheint, ist eine Analyse der Melodiezeilen vor dem Hintergrund der Standarddefinition dieser Formteile. So habe ich oben, in der Analyse der ersten Melodiezeile unseres Musikstücks, zahlreiche Aussagen über Doina-Einleitungen zusammengetragen, um meine Argumentation zu stützen. Es erscheint mir sinnvoll, bei der Beschäftigung mit den anderen Melodiezeilen des A-Teils ebenso vorzugehen.

Nehmen wir also an, dass außer der ersten Melodiezeile alle Melodiezeilen des A-Teils der Form nach – aber nicht unbedingt der Funktion nach – als Schlusszeilen analysiert werden können. Zur Beschreibung des musikalischen Materials dieser Melodiezeilen lässt sich dann die folgende Aussage von Emilia Comişel über den möglichen Schlussteil einer Doina heranziehen: „Ein melismatischer Einschub von 1–5 [also zwischen der 1. und der 5. Stufe] geht dem Schluss voraus.“¹²⁴ Der Schluss selber besteht in allen noch zu analysierenden Melodiezeilen aus besagtem Recto-tono-Rezitativ auf dem Zentralton. (Einziger Unterschied ist hier, dass die Melodie manchmal bis auf die V. Stufe hinabgleitet und manchmal nicht.)

An dieser Stelle ergibt sich eine interessante Parallele zu manchen von Corneliu Dan Georgescu untersuchten rumänischen Tanzmelodien. Dieser berichtet in seiner Monografie über die Improvisation in der rumänischen Tanzmusik von Fällen, in denen ebenfalls nur die erste Hälfte der jeweiligen melodischen Formeln variiert, während der zweite Teil in stets identischer Art und Weise wiederholt wird. Das bedeutet natürlich keine Gleichsetzung von Doina und Tanz – schon allein deswe-

123 Comişel, *Genurile*, S. 94.

124 „[O] interjecție melismatică de la 1–5 anticipă finalul.” Comişel, *Genurile*, S. 101.

gen nicht, weil es sich um zwei sehr verschiedene Genres handelt: Während die Doina rhythmisch und metrisch mehr oder weniger frei ist, tritt das von Georgescu beobachtete Phänomen in Musikstücken mit durchgängigem Puls auf.¹²⁵ Die Ähnlichkeit in der Platzierung veränderlicher und fester Bestandteile innerhalb eines Stückes ist allerdings bemerkenswert.

Die Variantenbildung in den schlussartigen Melodiezeilen unserer Doina muss demnach am veränderlichen Teil, am „melismatischen Einschub“ untersucht werden. Wenn man von den filigransten Mikrovariationen absieht, lassen sich vier verschiedene Typen unterscheiden:

- Variante 1 als reines Recto-tono-Rezitativ auf dem Zentralton, welches am Anfang der Melodiezeile von der V. Stufe aus angesungen wird und am Ende wieder auf diese zurückfällt:



Abb. 22

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: dritte Melodiezeile der zweiten Strophe (Editura Academiei Române).

- Variante 2 ist schon elaborierter als Variante 1, da das Rezitativ hier durch eine mehr oder weniger ausgeprägte Verzierung vom *e'* oder vom *f'* aus erreicht wird, welche die ersten beiden Silben der Verszeile einnimmt:



Abb. 23

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: zweite Melodiezeile der ersten Strophe (Editura Academiei Române).

- Variante 3 weist eine ähnliche Gestalt auf wie Variante 2, nur dass auf der 3. Silbe der Verszeile nicht bereits das *d'* erklingt, sondern die 3. Stufe, welche erst auf der folgenden Silbe auf den Zentralton zurückfällt:

¹²⁵ Georgescu, *Improvisation*, S. 173.

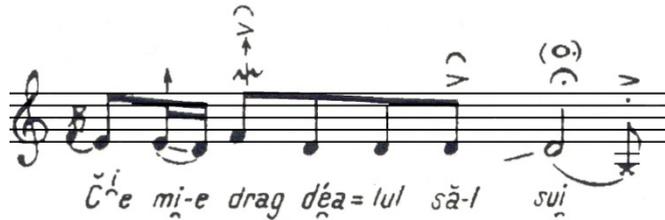


Abb. 24

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: dritte Melodiezeile der ersten Strophe (Editura Academiei Române).

- Variante 4 schließlich führt einen neuen Duktus ein, da ihre Verzierung aufwärts gerichtet ist, wodurch eine Analogie zum Beginn des B-Teils entsteht, die allerdings schnell wieder zerstreut wird, da die Melodie auf der 3. Silbe der Verszeile ebenfalls auf das Recto-tono-Rezitativ zurückfällt:

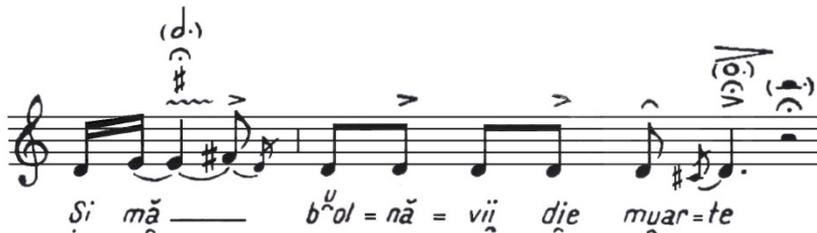


Abb. 25

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: vierte Melodiezeile der zweiten Strophe (Editura Academiei Române).

Die Stellen, an denen die verschiedenen Varianten im Stück auftauchen können, sind fast vollständig festgelegt:

- Variation 2 kommt insgesamt fünfmal vor. Sie folgt in jeder elastischen Strophe direkt auf die erste Melodiezeile des A-Teils;
- Variation 4 kommt dreimal vor und zeigt als einzige der vier Melodiezeilen unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten, da sie sowohl auf Variation 1 folgen kann (in den Strophen 2 und 5) als auch auf Variation 2 (in Strophe 4);
- Variation 1 kommt nur zweimal vor, nämlich in den elastischen Strophen 2 und 5, wo sie in beiden Fällen direkt nach Variation 2 steht;
- Variation 3 taucht ebenfalls zweimal auf, und zwar in den elastischen Strophen 1 und 3; beide Male folgt sie auf Variation 2 (und in beiden Fällen steht zwischen diesen zwei Melodiezeilen der refrainartige „lele“-Einschub).

Somit ergeben sich drei mögliche Abfolgen der Variationen:

- Zweimal existiert die Reihenfolge 2+3, unter Einschub des „lele“-Teils (in den elastischen Strophen 1 und 3);
- ebenfalls zweimal kommt die Abfolge 2+1+4 vor (in den elastischen Strophen 2 und 5);
- nur einmal findet sich die Kombination 2+4 (in Strophe 4).

Diese Analyse zeigt einmal mehr, wie stark unsere Doina auf festgelegten Grund-schemata beruht – die allerdings durch die ausufernden und niemals exakt gleichen Mikrovariationen so ausgekleidet werden, dass an keiner Stelle der Eindruck der Monotonie aufkommt. Vielmehr fördert erst eine genaue Betrachtung das relativ starre Grundgerüst und die weitgehende strophische Fixierung dieser Doina zutage.

Selbst an den variierten Stellen unseres Musikstücks herrscht also ausgesprochene Regelhaftigkeit vor. Aber stellen die eben untersuchten veränderlichen Melodiezeilen nicht zumindest in Bezug auf das Tonmaterial einen Ausbruch aus dem engen tritonischen Korsett dar? Variante 3 und – in geringerem Maße – einige Abwandlungen von Variante 2 sind jedenfalls die einzigen Momente des ganzen Stückes, in denen der 3. Stufe größeres Gewicht zukommt: Diese erscheint an Stellen, denen betonte Silben in der Verszeile entsprechen, und in Variante 3 ist das *f'* sogar noch zusätzlich akzentuiert. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass die ursprüngliche Skala (*d'–e'–g'*) erweitert wird. Die gleichwertige Etablierung des Tones *f'* würde sogar bedeuten, dass man das Tonmaterial unserer Doina kaum noch als typisch pentatonisch analysieren könnte.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich jedoch heraus, dass sich die 3. Stufe auch in dieser Passage nicht als fester Bestandteil der Skala emanzipiert. Das liegt einerseits daran, dass sie an allen Stellen von Verzierungen umspielt (und teilweise zusätzlich als Mordent ausgeführt) wird. So wird sie sogar im Moment ihrer stärksten Betonung doch wieder verschleiert. Andererseits kann man dem *f'* auch in den Fällen, in denen es betont ist, seinen Vorhaltcharakter nicht absprechen: Stets fällt es – entweder direkt oder von Verzierungen begleitet – auf den Zentralton zurück und stärkt damit das bestehende tritonische System. Laut Constantin Brăiloiu ist genau dieses Verhalten typisch für Zwischentöne, die nicht zum etablierten Grundstock einer Skala gerechnet werden dürfen.¹²⁶ Mit solchen Fragen der Tonalität setze ich mich im Folgenden näher auseinander.

Ich hatte bereits vermutet, dass das Tonmaterial unserer Doina am besten als Tritonie interpretiert werden sollte, mit den Haupttönen *d'–e'–g'*. Es kommen jedoch auch andere Töne im Verlaufe des Musikstücks vor. Die Frage ist also, ob die Tritonie tatsächlich das überzeugendste Erklärungsmuster für die melodischen Phänomene in unserer Doina darstellt und wie die skalafremden Töne am sinnvollsten interpretiert werden können. Zunächst zur Frage nach der Skala: Einen ersten Hin-

¹²⁶ Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 415.

weis gibt Sandu, der ganz allgemein davon ausgeht, dass die oltenische Doina für gewöhnlich auf einem tetratonischen Substrat basiert.¹²⁷

Auch Mariana Kahane betont, dass das Tonmaterial der Doina in Oltenien einen äußerst rudimentären Charakter aufweist; dieser werde allerdings durch den kunstvollen Vortrag geschickt verdeckt (wie es auch in der vorliegenden Doina zu beobachten ist). Kahane geht ebenfalls von einem tetratonischen Grundgerüst aus, stellt aber klar, dass dieses seinerseits auf eine Tritonie zurückgehe.¹²⁸ Die Vermutung, dass unsere Doina mit einem sehr geringen Tonvorrat auskommt, scheint also zuzutreffen. Diese Begrenztheit des melodischen Inventars kann man als Zeichen dafür ansehen, dass die Form besonders alt ist –¹²⁹ ein weiteres Indiz dafür, dass wir es im vorliegenden Falle wirklich mit einer oltenischen Doina des „archaischen“ Typs zu tun haben.

Die bisher vorgestellten Hinweise auf das melodische Inventar der oltenischen Doina sind noch wenig konkret, weshalb ich eine weitere Quelle in meine Ausführungen einbeziehe. Und zwar schreibt Georgescu in seiner Analyse eines nordoltenischen Tanzes aus dem Kreis Gorj: „Der Melodie liegt eine vorpentatonische, wohl tetratonische oder sogar tritonische Struktur mit erhöhter vierter Stufe (*gis2* statt *g2*) zugrunde, eine Struktur, die unter verschiedenen Formen als Basis für viele wichtige Gattungen der traditionellen rumänischen Musik (z.B. Totenritual, *doină*, *colindă*) gilt.“¹³⁰ Wie ich bereits dargestellt habe, liegt die Ortschaft, in der unsere Doina aufgezeichnet wurde, in direkter Nachbarschaft zum Kreis Gorj. Neben der geografischen Nähe ist auch die musikalische Übereinstimmung zwischen Georgescus Schilderung der Tanzmelodie und dem Tonmaterial unserer Doina auffällig. Deswegen beziehe ich die obige Beschreibung in meine Analyse mit ein. Allerdings tritt der Ton *g'* im vorliegenden Musikstück nicht grundsätzlich erhöht auf, er ist vielmehr nicht genau definiert und oszilliert für gewöhnlich zwischen *g'* und *gis'*. Sogar der Ton *a'* kann – vor allem im A-Teil – als Resultat einer Erhöhung des *g'* angesehen werden, was den tritonischen Charakter des Materials untermauert. Dazu folgendes Beispiel, in welchem das (leicht erniedrigte) *a'* an einer Stelle auftritt, an welcher normalerweise das (unter Umständen leicht erhöhte) *g'* zu finden ist:

127 Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 93.

128 Vgl. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 203.

129 Vgl. Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru u. Viorel Birleanu, „*Bătrâneasca*“. *Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăușilor* („*Bătrâneasca*“. *Doine, Totenklingen, Lieder und Tänze aus der Gegend von Rădăuși*) (*Caietele arhivei de folclor*, Bd. 1), Iași 1979, S. XI.

130 Hervorhebungen v. Corneliu D. Georgescu, *Improvisation*, S. 84.

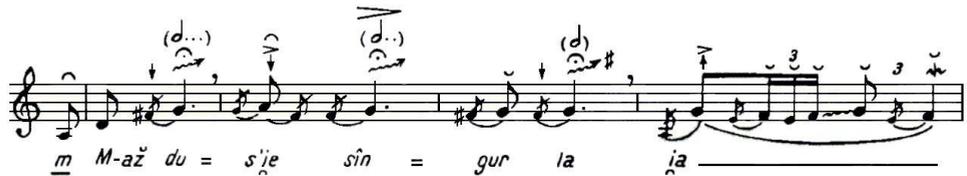


Abb. 26

Erste Melodiezeile der fünften Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Das *a'* taucht hier auf der dritten Silbe der Verszeile auf.

Auch für eine weitere Tanzmelodie aus dem Kreis Gorj nimmt Georgescu dieselbe Tonhöhenstruktur an, die in unserem Musikstück auftritt. Dabei betont er wiederum die Nähe jener Melodie zur Doina und zum alten Stratum der rumänischen Folklore. Die Melodie verfügt – genau wie die hier vorgestellte Doina – über eine instabile vierte Stufe, und ihr Zentralton liegt (ebenso wie die hauptsächliche Schlussformbildung) auf der 1. Stufe der Skala.¹³¹ Alle referierten Quellen weisen somit auf das präpentatonische Substrat der oltenischen Doina hin, und die Annahme einer Tritonie scheint mir die beste Interpretation des melodischen Inventars unserer Doina darzustellen.

Trotzdem kommen in der untersuchten Doina mehr als drei Töne vor. Die Tritonie *d'–e'–g'* stellt also nur das Substrat dar, zu dem weitere Töne hinzutreten können. Bei der Betrachtung dieses zusätzlichen Tonvorrates ist es empfehlenswert, sich niemals alle im Musikstück vorkommenden Töne auf einmal vorzunehmen. Eine solche Nivellierung würde nur für Verwirrung sorgen, aber keine Klarheit in die Analyse bringen: „Wenn man sich aber damit begnügt, alle verwendeten Töne aneinanderzureihen, wie man nicht müde wird, es zu tun, so wird die von ihnen gebildete Reihe – überfrachtet mit störenden Tönen, die auf den ersten Blick unentzifferbar sind – jedem am Konservatorium geschulten Geist einiges an Kopfzerbrechen bereiten.“¹³² Betrachten wir die einzelnen Töne stattdessen nach ihrer Verwendung in der Melodiebildung. Dabei fällt auf, dass es fast keine stabilen Töne gibt, sondern dass Änderungen in der Tonhöhe von bis zu einem Halbton die Regel sind – sogar beim *g'*, welches ich wie gesagt als der Grundskala zugehörig ansehe.

Constantin Brăiloiu schreibt in Bezug auf solche fluktuierenden Töne, dass diese sich in der chinesischen Musik oft zwischen den mehr oder weniger festgelegten Stufen der Pentatonik befinden.¹³³ Obwohl in unserem Falle keine vollständige Pentatonik vorliegt, tritt dieses Phänomen an manchen Stellen auf. So kann die 3. Stufe sowohl natürlich als auch erhöht vorkommen, während die 2. Stufe einen Fixpunkt der Skala darstellt, da sie niemals alteriert wird. Aber auch die 4. Stufe ist

131 Georgescu, *Improvisation*, S. 171.

132 « Mais si l'on se contente de juxtaposer, comme on n'a pas cessé de le faire, tous les sons employés, la série qu'ils formeront, encombrée de parasites à première vue indéchiffrables, proposera évidemment à tout esprit formé par le Conservatoire un authentique casse-tête. » Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 418.

133 Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 410.

stabiler als die dritte, da sich ihre Tonhöhe nur selten unvermittelt ändert. Vielmehr wird das *g'* fast ausschließlich an denjenigen Stellen nach oben alteriert, wo es als langgezogenes Tremolo auftritt. Folgender Ausschnitt aus der ersten Melodiezeile der Strophe 4 verdeutlicht sowohl die starke Ambiguität der 3. als auch die begrenzte Mobilität der 4. Stufe:



Abb. 27

Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*: Ausschnitt der ersten Melodiezeile der vierten Strophe (Editura Academiei Române). Das ornamentierte Ende der Melodiezeile fehlt in diesem Beispiel.

Diese größere Stabilität der 4. Stufe im Vergleich zur 3. Stufe (und zur 5. Stufe) festigt zusätzlich die Annahme des tritonischen Substrats unserer Doina.

Dieses Substrat bezeichnet die Musikethnologin Speranța Rădulescu als „elliptisches pentatonisches System“, da im Vergleich zur vollständigen anheimtonischen Pentatonik einige Töne fehlen. Wie von Brăiloiu für die komplette Pentatonik geschildert, können auch in den elliptischen Pentatoniken mobile Zwischentöne von unsicherer Höhe auftreten.¹³⁴ Rădulescu bezeichnet diese Töne als Pien-Töne, ein Terminus, den Hugo Riemann und Constantin Brăiloiu aus der klassischen chinesischen Musiktheorie entlehnt haben und der dort die nicht genau definierten Zwischentöne im pentatonischen System bezeichnet.¹³⁵ Eine von Rădulescus Beispielen für mögliche elliptische Pentatoniken gibt exakt die Grundlage unserer Doina wieder:

Ex.5

(c)



Abb. 28

Beispiel einer pentatonischen Skala (Macmillan Publishers Limited).

134 Vgl. Rădulescu, *Romania*, S. 587. Hier auch das Notenbeispiel Abb. 28.

135 Vgl. Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 410.

Während diese Töne als Grundstock genügen, zeichnen sich manche Stellen durch ausgiebige Verwendung der angesprochenen Zwischentöne aus; dies ist vor allem dort der Fall, wo Verzierungen und Mikrovariationen auftreten.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Rede von einer „elliptischen“ Pentatonik angemessen ist. Es besteht nämlich die Gefahr, denselben Fehler zu begehen, wie er Hugo Riemann unterlaufen ist: Dieser hatte ja sowohl die Volksmusik als auch die kultivierten Musiken außereuropäischer Zivilisationen als primitive Vorstufen zur europäischen Kunstmusik angesehen. Riemanns Hauptargument stellte dabei gerade der Verweis auf die pentatonischen Tonsysteme außereuropäischer Musikkulturen dar, genauer gesagt auf deren angeblich defektiven Charakter im Vergleich zur westeuropäischen Heptatonik. Im Einklang mit Constantin Brăiloiu bin ich hingegen der Meinung, dass diese eurozentristische Sicht den Blick auf die Phänomene der Folklore verzerrt.¹³⁶

Auch im Falle von Bi-, Tri- oder Tetratonien nimmt man eine Hierarchisierung vor, wenn man diesen Skalen einen „elliptischen“ Charakter im Vergleich zur Pentatonik zuweist: So würde man der Pentatonik Vollständigkeit attestieren, präpentatonische Phänomene dagegen als weniger entwickelte Vorstufen analysieren. In Bezug auf die rumänische (und ganz besonders die oltenische) Folklore erscheint diese Sicht unangemessen, da Kahane nachweist, dass in Oltenien eine Vielzahl verschiedener bi-, tri- und tetratonischer Systeme in Gebrauch ist, deren unterschiedliche Varianten keine Entwicklung auf eine Pentatonik hin erkennen lassen, sondern für sich genommen kreativ sind. Volksmusik in Oltenien entsteht also unter anderem durch Anpassung neuerer Folkloreformen an alte und einfache Tonsysteme.¹³⁷ Deshalb kann man nicht davon ausgehen, dass präpentatonische Systeme in einem evolutionären Sinn „elliptisch“ sind.

Auffällig ist im obigen Beispiel von Rădulescu außerdem, dass der Ton *a*, also die V. Stufe der Skala, als eigenständiger Ton auftaucht. Müsste man also doch, entgegen allen bisherigen Behauptungen, von einer Tetratonie ausgehen? Eher scheint es aber der Fall zu sein, dass das *a* in unserer Doina eine Sonderrolle spielt. Aufgrund seiner Funktion ist nämlich auch dieser Ton keineswegs als vollwertiges Mitglied der Skala zu betrachten; ich hätte ihn im obigen Beispiel also vielleicht in Klammern setzen sollen, wie es manchmal geschieht. (Ebenso hätte ich mit dem Ton *e'* verfahren können. Dieser weist nämlich – obwohl er durchaus häufiger vorkommt als das *a* – für das Musikstück keineswegs eine ähnlich große Bedeutung auf wie die Töne *d'* und *g'*. Obwohl ich in meiner Analyse bisher immer von einer Tritonie als Grundgerüst gesprochen habe, könnte man also auch annehmen, die melodische Basis unseres Stückes bestehe lediglich aus der Bitonie *d'–g'*.)

Nach dieser Besprechung der Skala befasse ich mich nun mit dem Tonumfang unseres Musikstücks. Kahane geht für die oltenische Doina von einem Tonraum zwischen *d'* und *a'* als normaler vertikaler Ausdehnung aus. Diese werde fast nie nach

136 Vgl. Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 420.

137 Vgl. Mariana Kahane, *Baza prepentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică (Die präpentatonische Basis der Melodik des subkarpatischen Olteniens)*, in: *Revista de etnografie și folclor* 9 (1964), S. 409.

oben, sondern eher nach unten überschritten, und zwar genau bis zur Unterquarte des Zentraltons, dem *a*.¹³⁸ Diese Regel findet auch in unserem Falle ihre Bestätigung: Nur an einer einzigen Stelle (im B-Teil der dritten elastischen Strophe) erklingt ganz kurz ein *b'* als Vorschlag; ansonsten kommt die Melodie über das *a'* nicht hinaus. Dieses *b'* darf sicherlich nicht als beabsichtigte Verwendung genau dieser Tonhöhe interpretiert werden; vielmehr ist man besser beraten, wenn man für diese besonders ausdrucksstarke Stelle eine kurzzeitige Ausdehnung des – ohnehin mobilen – Tonmaterials annimmt.

Die am Anfang einer Melodiezeile sehr häufig (gewissermaßen als Stützton) verwendete V. Stufe bezeichnet Bartók als „Flüster-Auftakt“: „sehr kurze, mit gedämpfter Stimme gesungene Töne, die den Ansatz der die Melodie oder die Melodiezeilen eröffnenden Phrasen stützen. Sie setzen zumeist auf der unteren Quint des ersten Melodietons an, und werden auf *m*, *ñ*, eventuell auf *ă*, *că* geflüstert. Diese Eigenart ist eines der charakteristischsten [sic] Kennzeichen des volkstümlichen Singens der Rumänen.“¹³⁹ In unserer Doina werden diese Auftakte auf den Silben „m“, „n“ oder „i“ realisiert; bisweilen treten sie auch ohne eine eigenständige Silbe auf und benutzen – sozusagen parasitär – die Silbe des darauffolgenden voll gesungenen Tones, wie in diesem Beispiel:



Abb. 29

Dritte Melodiezeile der zweiten Strophe der Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui* (Editura Academiei Române). Der Vorschlag von der V. Stufe aus wird hier direkt auf die erste Silbe der Verszeile gesungen.

Von den Flüster-Auftakten abgesehen, kommt die V. Stufe nur im Abgleiten der Stimme am Ende einer Melodiezeile vor, welches auch im obigen Notentext dargestellt ist. Aufgrund dieser begrenzten Funktion für das Stück sollte das *a* also nicht als vollwertiger Ton der zugrunde liegenden Skala interpretiert werden.

Ein weiteres interessantes Phänomen, das den Tonumfang der Doina betrifft, schildert Georgescu bei der Beschreibung der bereits angesprochenen zweiten Tanzmelodie aus dem nordoltenischen Kreis Gorj: „Die Melodie benutzt als Basis für **a1** und **b1** nur fünf Töne, darunter vier formbildende Töne der Tetratonie *a2-g2-e2-d2*, und diese sind stets absteigend gereiht. Von den beiden tragenden Partikeln erscheint **a1** nur als Inzipit; sein Spitzenton *a2* verliert danach, fast wie in einer *doină*-Melodie, ständig an Gewicht.“¹⁴⁰ Dieses immer stärkere Zurücktreten des Spitzentons kommt auch im A-Teil unseres Musikstücks vor. Wie ich schon gezeigt

138 Kahane, *Trăsături specifice*, S. 206.

139 Hervorhebungen v. Béla Bartók. Bartók, *Maramureș*, S. XVI.

140 Hervorhebungen v. Corneliu D. Georgescu. (Die Bezeichnungen **a1** und **b1** beziehen sich auf bestimmte Formteile in Georgescus Analyse.) Georgescu, *Improvisation*, S. 173.

habe, ist hier nicht das *a'*, sondern bereits das *g'* der höchste vollwertige Ton. Dieses *g'* macht in der ersten Melodiezeile den tragenden Bestandteil des iambischen Rezitativs aus, und auch in der melismatischen Wellenbewegung taucht es noch als Ausgangspunkt auf. In den Recto-tono-Melodiezeilen hingegen kommt es überhaupt nicht mehr vor.

Nach der Betrachtung von melodischer Struktur und Ambitus müssen an dieser Stelle noch zwei Besonderheiten der analysierten Doina geklärt werden, die – zumindest indirekt – ebenfalls das Tonmaterial betreffen. Eine davon hat nochmals mit der Einteilung des Stücks in A- und B-Teil zu tun. Und zwar fungiert im A-Teil eindeutig das *d'* als Zentralton; der B-Teil räumt diesem jedoch überhaupt kein Gewicht ein und betont stattdessen das *e'*. Hier stellt sich die Frage, ob man – wiederum im Sinne Georgescus – von einem Wechsel des Zentraltons in unserer Doina sprechen könnte. Zwar kommt die Melodie nie letztendlich auf dem *e'* zur Ruhe, sondern wird fortgesponnen und kehrt zum A-Teil mit dem Zentralton *d'* zurück. Dennoch findet im B-Teil eine vorübergehende Veränderung statt. Diese könnte man mit dem Begriff „Metabole“ belegen, einem von Constantin Brăiloiu eingeführten Terminus, der Verschiebungen des Tonzentrums bezeichnet. Brăiloiu spricht von „Metabole“ mit Bezug auf die Pentatonik, um die Terminologie der westeuropäischen Harmonielehre zu vermeiden; der Wechsel des Zentraltons, von dem hier die Rede ist, hat nämlich nichts mit „Modulation“ nach klassischem Verständnis zu tun.¹⁴¹

Das zweite Problem betrifft den refrainartigen Einschub mit dem Text „lele“. Diesen habe ich schon erwähnt, aber noch keiner eingehenden Analyse unterzogen. Dabei möchte ich besonders auf die Frage eingehen, ob dieser Einschub mit dem für Oltenien so charakteristischen Phänomen des Häulit identifiziert werden kann.

Zunächst also zum Problem des Zentraltons. Die Rede von einem klaren Zentrum der melodischen Organisation ist laut Georgescu nicht in allen Fällen hilfreich. Georgescu sieht diesen Begriff vor allem für die rumänische Tanzmusik als zutreffend an, in Bezug auf andere Gattungen der Folklore Rumäniens jedoch weniger. Voraussetzung für die Annahme eines melodischen Zentrums ist Georgescus Meinung nach das Vorhandensein eines „deutlich fixierten Grundton[s]“. ¹⁴² Ich halte meinen bisherigen Gebrauch des Terminus „Zentralton“ für die Analyse der vorliegenden Doina aber für gerechtfertigt. Das liegt zum einen daran, dass am Schluss des A-Teils das *d'* durch die zahlreichen Recto-tono-Rezitative derart betont wird, dass seine Wichtigkeit für das Stück nicht zu leugnen ist. Zusätzlich dazu erklingt der Ton *d'* bereits ganz am Anfang der Doina, und zwar als Mittelpunkt zweier Quartsprünge. Mit dieser einleitenden Formel wird praktisch der gesamte Tonraum durchmessen, in welchem sich unsere Doina abspielt, und genau im Mittelpunkt dieses Tonraums steht das *d'*. Von dieser Anfangsbewegung aus spannt sich ein Bogen durch den gesamten A-Teil bis zu den Recto-tono-Rezitativen, sodass sich alle vorkommenden Töne auf das *d'* als Zentrum beziehen lassen.

141 Vgl. Brăiloiu, *Un problème de tonalité*, S. 409.

142 Vgl. Georgescu, *Improvisation*, S. 42 f.

Doch sobald man davon ausgeht, dass das *d'* im vorliegenden Stück ausreichend „deutlich fixiert“ ist, um als Zentralton zu fungieren, stellt sich wiederum die Frage, was im B-Teil vor sich geht. Dort besitzt nämlich das *d'* praktisch überhaupt keine Bedeutung mehr und wird vollständig vom *e'* als Basis der Recto-tono-Rezitative verdrängt. Könnte man also die melodische Organisation so interpretieren, dass der A-Teil den Zentralton *d'* aufweist, während der B-Teil das *e'* zum Zentrum macht? Diese Vermutung deckt sich mit einigen Beobachtungen Georgescus, der davon ausgeht, dass der Zentralton im Verlaufe eines Stückes nicht unbedingt derselbe bleiben muss. Auf den jeweiligen „Tonzentren“ könnten dann unterschiedliche Tonformationen errichtet werden, so auch „Fragmente“, wie etwa das präpöntatische Substrat unserer Doina.¹⁴³

Diese Auslegung erscheint zunächst befriedigend. Das Problem ist jedoch, dass A- und B-Teil überhaupt keine unterschiedlichen Tonformationen aufweisen, sondern im Prinzip identisches melodisches Material verwenden. Der Hauptunterschied besteht darin, dass das *d'* im B-Teil fehlt; in der besonderen Betonung von *e'* und *g'* (letzteres auch im B-Teil bisweilen instabil) sowie in der Verwendung der fluktuierenden Töne *f'* und *a'* als Verzierungen unterscheiden sich A- und B-Teil aber überhaupt nicht. Ist es also wirklich gerechtfertigt, hier von einer Änderung des Zentraltons zu sprechen?

Georgescus Ausführungen sprechen dagegen: Ein Wechsel des Zentraltons liegt Georgescus Ansicht nach nur dann vor, wenn der neue Bezugspunkt der Melodie am Ende eines Melodieabschnittes etabliert wird und in den darauffolgenden Passagen weiterhin das musikalische Geschehen bestimmt.¹⁴⁴ Genau das ist aber in unserer Doina nicht der Fall. Vielmehr kehrt die Melodie nach den zwei Melodiezeilen des B-Teils (die das *e'* betonen) sofort zum A-Teil, und somit zum Zentralton *d'*, zurück. Da der Zentralton sich also nicht vollständig ändert, sondern nach einem kurzen Ausflug wieder zum alten Fundament zurückkehrt, ist es für das hier analysierte Musikstück besser, von einem „Pendeln“ des Zentraltons im Sinne Georgescus zu sprechen.¹⁴⁵

Dies scheint ein recht typisches Phänomen darzustellen: „Das Pendeln des ‚Ton-zentrums‘ darf als eine wichtige Eigenschaft der Tonhöhenstruktur der gesamten rumänischen Volksmusik betrachtet werden“.¹⁴⁶ Auch die Tatsache, dass die Pendelbewegung im Intervall einer großen Sekunde vonstatten geht, gehört zu den charakteristischen Merkmalen dieses Vorgangs.¹⁴⁷ In unserer Doina kann man sogar noch einen Schritt weitergehen und sie demjenigen Sonderfall zurechnen, in welchem „das Pendeln zwischen instabilen ‚Tonzentren‘ selbst als System erscheint.“¹⁴⁸ Es ist auch in diesem Punkt eine strophische Geschlossenheit des untersuchten Musikstücks festzustellen, da sich das Pendeln zwischen A- und B-Teil in

143 Vgl. Georgescu, *Improvisation*, S. 44 f.

144 Vgl. Georgescu, ebd., S. 44.

145 Vgl. ebd., S. 43 f.

146 Ebd.

147 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 597.

148 Georgescu, *Improvisation*, S. 44.

perfekter Regelmäßigkeit vollzieht, sodass auf jeden A-Teil ein B-Teil und auf jeden B-Teil wieder ein A-Teil folgt, bis die Doina dann mit dem Schluss eines A-Teils endet.

Das letzte noch zu analysierende Phänomen ist der Einschub, der in den elastischen Strophen 1 und 3 auftaucht. Dieser stellt keine eigenständige Melodiezeile dar, sondern ein kurzes melodisches Fragment, welches nur die zwei Silben „le-le“ (ein rumänisches Kosewort) benutzt. Solche refrainartigen Einwurfe sind typisch für die oltenische Doina, und auch das Wort „lele“ kommt hier häufiger vor. Ungewöhnlich scheint in unserem Falle aber das verwendete melodische Material zu sein: Mariana Kahane stellt als melodisches Inventar für solche Einschübe nämlich Wendungen vor, die sich zwischen der 2. und der 5. Stufe einer Doina abspielen und eher in Tonschritten verlaufen.¹⁴⁹

Die Tatsache, dass im hier analysierten Musikstück stattdessen ein Septimsprung von der V. zur 4. Stufe verwendet wird, entspricht nicht den Erwartungen. Diese Stelle sticht so als größter Sprung des ganzen Stückes heraus. Ganz abgesehen davon findet hier die einzige Aufwärtsbewegung von der V. Stufe aus statt, die nicht den Zentralton zum Ziel hat. Dieser außergewöhnliche melodische Verlauf nähert den Gestus des Refrain-Einschiebels der jodelähnlichen Vokalkoloratur Häulit an.

Sehen wir uns die Merkmale eines solchen Häulit genauer an: Dieser kann alleine auftreten, aber ebenso – in mehr oder weniger ausgeprägter Form – in einige Gattungen der rumänischen Folklore einbezogen werden. So kommt er in der Doina des Öfteren vor, wo er normalerweise zwischen die elastischen Strophen eingefügt wird.¹⁵⁰ Ein Häulit kann zum Beispiel folgende Gestalt aufweisen:



Abb. 30

Beispiel eines Häulit (Editura Academiei Române).

149 Kahane, *Trăsături specifice*, S. 205.

150 Vgl. Corneliu D. Georgescu, *Hăulitul din Oltenia subcarpatică (Der Häulit aus dem subkarpatischen Oltenien)*, in: *Revista de etnografie și folclor* 11 (1966), H. 4, S. 371. Hier, auf S. 373, das Notenbeispiel Abb. 30.

Kann unser Einschub ein solcher Häulit sein? Allein die Ausdehnung der oben wiedergegebenen Passage scheint einen Vergleich mit unserem kurzen Melodie-schnipsel ad absurdum zu führen. Auch die melodischen Ähnlichkeiten sind nicht besonders groß. Jedoch könnte man den Refrain-Einschub in unserer Doina vor allem aufgrund der folgenden Beobachtung Georgescus zumindest als Überbleibsel des Häulit ansehen: „Wenn der Häulit als Anhang eines Liedes oder einer Doina auftritt, werden viele der weiter oben dargelegten Verfahren fehlen; bisweilen kann er auf ein einziges mit dem langen Falsetton verbundenes Motiv reduziert werden oder auf sogar noch begrenztere Formen, welche dafür sorgen, dass das Problem seiner Existenz selbst zu einer bloßen Hypothese wird.“¹⁵¹ Also könnte der Häulit in unserem Falle zusammengeschrumpft sein, bis nur noch der dreitönige Ausschnitt übrig blieb.

Doch bewegt man sich – wie Georgescu selbst sagt – mit solchen Mutmaßungen im Reiche der Spekulation. Gegen die Häulit-Hypothese spricht außerdem Georgescus Bemerkung, dass der Häulit zwischen den elastischen Strophen einer Doina steht. Dies ist aber in unserer Doina nicht der Fall: Der Einschub steht hier noch nicht einmal zwischen A- und B-Teil, sondern in beiden Fällen zwischen den Varianten 2 und 3 des Recto-tono-Rezitativs auf *d'* (also zwischen der jeweils letzten beziehungsweise vorletzten Melodiezeile des A-Teils). Auch die Analyse des Rhythmus hilft nicht weiter, da der Häulit rhythmisch jenen Rubato-Charakter aufweist, welcher in der Doina ebenfalls vorherrscht; anhand dieses Kriteriums ist die Frage also ebenso wenig zu entscheiden. Es bleibt die Einsicht, dass die hier betrachtete Stelle auf keinen Fall einen Häulit im eigentlichen Sinne darstellt, da sie nicht mit der entsprechenden Vokaltechnik ausgeführt wird (diese besteht – ähnlich wie beim Jodeln – in einem Registerwechsel zwischen Brust- und Kopfstimme);¹⁵² der von Georgescu angesprochene „lange Falsetton“ tritt im vorliegenden Musikstück jedenfalls nicht auf.

Unser Einschub ist also für die oltenische Doina untypisch. Man kann ihn nicht als echten Häulit deuten, sondern höchstens als eine vage Reminiszenz an diesen Vokalstil oder als eine Technik, die sich zwischen den – in gewissem Sinne verwandten – Phänomenen des Häulit, des Jodelns (in seinen verschiedenen Ausprägungen) und der von Bartók analysierten „Schluchztöne“ bewegt,¹⁵³ ohne dass eine eindeutige Zuordnung möglich wäre. Die genaue Natur des „lele“-Einschubs muss also unklar bleiben. Man könnte mutmaßen, dass entweder ein rudimentäres Überbleibsel des Häulit vorliegt oder aber eine Imitation des Häulit-Gestus ohne Anwendung der Häulit-Technik, doch auch diesen Hypothesen fehlt die solide Basis.

151 „Dacă hăulitul este o anexă a unui cîntec sau a unei doine, multe din procedeele expuse mai sus vor lipsi; uneori, el poate fi redus la un singur motiv legat de sunetul prelung în falset sau la forme și mai restrînse, care fac ca însăși problema existenței lui să devină o simplă ipoteză.” Georgescu, *Hăulitul*, S. 374.

152 Ebd.

153 Vgl. Bartók, *Maramureș*, S. XI.

2.2.3 Idealmodell und Einzelfall

Die Analyse einer Doina hat eine Menge Ergebnisse ans Licht gebracht, aber auch offene Fragen hinterlassen. Viele Aspekte, die ich in der Vorstellung der allgemeinen Doina-Merkmale genannt habe, ließen sich am konkreten Beispiel aus Oltenien nicht nachweisen. Außerdem traten in der untersuchten Doina häufig – vor allem bei detaillierter Betrachtung – Phänomene auf, die sich nicht anhand des Standardmodells der Doina erklären ließen. An manchen Stellen ist es aber möglich, die Ergebnisse aus der Einzelfall-Analyse zu den generellen Behauptungen in Beziehung zu setzen. Diesen Vergleich führe ich im Folgenden durch. Diese Verdeutlichung von Ähnlichkeiten und Unterschieden soll die Gestalt unserer Doina weiter erhellen. So wird es vielleicht auch möglich, eine genauere Verortung des Musikstücks innerhalb der Gesamtheit der rumänischen Folklore vorzunehmen.

Zunächst zu einigen allgemeineren Charakteristika: Die oft konstatierte rezitativische Gestalt der Gattung kommt in der vorliegenden Doina deutlich zum Ausdruck. Das Hauptgewicht des musikalischen Geschehens liegt auf dem Recto-tono-Rezitativ. Das Grundmaterial unserer Doina gestaltet sich mit drei bis vier zugrunde liegenden Melodiezeilen recht knapp. Diese Anzahl ist zwar am unteren Ende des Durchschnitts anzuordnen, widerspricht jedoch keinesfalls den Ergebnissen der Musikethnologie; vielmehr stellt diese Knappheit der Mittel ein typisches Phänomen des oltenischen Regionalstils dar.¹⁵⁴ Als Besonderheit muss jedoch gelten, dass in der untersuchten Doina die elastischen Strophen (in der Forschung oft auch als „Pseudostrophen“ bezeichnet) einer regelmäßigen Ordnung folgen. Dieses ungewöhnliche Phänomen habe ich bereits als „Versteinerung“ der Form unseres Musikstücks bezeichnet.

Weiterhin ist wichtig, dass der von mir eingeführte Unterschied zwischen A- und B-Teil in der Forschung an keiner Stelle gemacht wird. Wenn die Unterscheidung dieser beiden Abschnitte sinnvoll sein soll, darf sie nicht nur in einer einzigen Doina zu beobachten sein. Deshalb wäre genauer zu untersuchen, ob ähnliche Fälle vorliegen, wo diese auftreten und ob sie nicht für gewöhnlich anders interpretiert werden als in meiner Darstellung. Mit dem Fortgang meiner musikalischen Analyse wurde es nämlich immer deutlicher, dass ich mit der Aufspaltung der Doina in A- und B-Teil eine eigenwillige Interpretation vorgelegt habe und dass die Phänomene von der Musikethnologie wahrscheinlich anders interpretiert werden.

Zur Doina-typischen Freiheit in der Ausführung ist anzumerken, dass diese im vorliegenden Exemplar nur bedingt anzutreffen ist. So kommt insgesamt sehr wenig Makrovariation vor: Der B-Teil ist vollkommen stabil, ebenso die erste Melodiezeile des A-Teils. Und auch die wenigen Makrovariationen des A-Teils gehen nicht absolut spontan vonstatten, sondern lassen sich bei genauerem Hinsehen auf höhere Organisationsmuster zurückführen. Auch dies ist als Zeichen der Versteinerung des untersuchten Musikstücks zu betrachten. Sehr ausgeprägt ist dagegen die Mikrovariation. Dies ist wiederum typisch für die Gattung und stellt eines der hauptsächlichen Doina-Elemente in unserem Musikstück dar. Die begrenzten Stilmittel werden

¹⁵⁴ Vgl. Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică*, S. 101.

dabei – wie es für die archaischen Formen der rumänischen traditionellen Musik typisch ist – mit einem erstaunlichen Erfindungsreichtum zu immer neuen Abwandlungen verwoben. Dieser Variantenreichtum auf der Mikro-Ebene spiegelt sich auch in der Rhythmik und in der Metrik wider: In unserer Doina liegt – konform mit dem Allgemeinbild – das Parlando-Rubato-Rhythmussystem vor.

Das Tonmaterial ist – ebenso wie der Ambitus unserer Doina – äußerst begrenzt. Skala und Tonumfang entsprechen dem Standard, rangieren aber in puncto Reichhaltigkeit am unteren Ende der möglichen Mittel. Das ist, im Gegensatz zur Versteinierung der Form, nicht untypisch für eine Doina; vielmehr spricht es für den archaischen Charakter des analysierten Stückes. Daneben wären zahlreiche andere Organisationsmuster der Melodie in der Doina möglich, die auch eine größere Anzahl von Tönen umfassen könnten, als es im vorliegenden Stück der Fall ist. Eine vollständigere Klassifizierung dieses melodischen Reichtums der Doina findet sich im Werk von Emilia Comișel.¹⁵⁵ Was die Melodieführung angeht, ist der Einsatz der V. Stufe als Stütze unter dem Zentralton (sowohl am Anfang als auch am Ende einer Melodiezeile) in der rumänischen Volksmusik gängiger Standard.¹⁵⁶

Wie ich des Weiteren gezeigt habe, ist es sinnvoll, in unserer Doina von einem Pendeln des Zentraltones auszugehen. Eine solche Pendelbewegung tritt aufgrund der Regelmäßigkeit, mit der sie durchgeführt wird, als formbildendes Prinzip des Musikstücks hervor. Dieses Pendeln ist nicht untypisch für die Folklore Rumäniens; es bleibt jedoch zu klären, ob es auch in der Doina häufiger vorkommen kann. Die Gleichförmigkeit des Pendels ist das dritte Indiz für die relativ versteinerte Form unserer Doina. Aufgrund der Veränderung des Zentrums des melodischen Geschehens erfüllt im B-Teil das *e'* die Funktion des Zentraltons. Das führt dazu, dass man auch die Schlussformeln des B-Teils als Schlussformeln auf dem Zentralton interpretieren sollte. Somit lässt sich festhalten, dass in unserer Doina die Schlussformelbildung ausschließlich auf dem Zentralton vonstatten geht. Dies ist ein weiterer Aspekt, in welchem das Stück zwar nicht von den gängigen Standards abweicht, doch lediglich ein Minimum der möglichen Stilmittel verwendet; die wissenschaftlichen Beschreibungen der Gattung Doina halten nämlich die Schlussformelbildung auch auf anderen Stufen als dem Zentralton für normal.¹⁵⁷

Schließlich habe ich mich in meiner Analyse nicht auf eine genaue Abgrenzung der drei üblicherweise konstatierten Doina-Formteile – Einleitung, Mittelteil und Schluss – festlegen wollen. Ich stehe damit nicht allein – auch andere Doine kann man durchaus ohne die Annahme dieser Formteile betrachten.¹⁵⁸ Dennoch sind in unserem Musikstück Merkmale zu entdecken, die oft als einem der drei Formteile zugehörig analysiert werden: So weist zum Beispiel der Beginn die typischen Charakteristika der Einleitung auf. Auch einen Mittelteil könnte man annehmen; dieser wäre dann jedoch nicht – wie in der Doina-Forschung fast immer als Standard angenommen – reichhaltig verziert, sondern bestünde nur aus einem schlichten Recto-

155 Vgl. besonders Comișel, *Genurile*, S. 91–98 u. S. 112–117.

156 Vgl. Bartók, *Maramureș*, S. XVI.

157 Vgl. Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 91.

158 Vgl. Cernea, *Bartók despre doina*, S. 25 f.

tono-Rezitativ. Ich habe dagegen alle Melodiezeilen des A-Teils – außer der ersten – aufgrund ihrer Form als Doina-Schlüsse analysiert; auch in diesem Falle wurde jedoch deutlich, dass andere Interpretationen ebenfalls möglich (und eventuell sinnvoller) sind.

Wir haben es beim vorliegenden Musikstück also mit einer Mischung zu tun: Insgesamt liegen genügend Stilmerkmale vor, um es eindeutig als Doina zu bezeichnen. Dazu gehören vor allem die rezitativische Gestalt, die filigranen Mikrovariationen, die klare Zugehörigkeit zum Rhythmussystem des *Parlando-Rubato* und die Ähnlichkeit des melodischen Grundmaterials mit typischen Doina-Wendungen. Es würde demnach keinen Sinn haben, zu behaupten, das analysierte Stück sei in Wirklichkeit überhaupt keine Doina. Gleichzeitig treten allerdings zahlreiche Abweichungen von der Doina-Gestalt auf. Am bedeutendsten ist hier die fast vollständige Versteinerung der Form: Die Abfolge der Melodiezeilen variiert kaum, sodass die Strophen ihren elastischen Charakter verlieren, und auch die vorkommenden Variationen zerstören die Regelmäßigkeit nicht, sondern lassen sich im Endeffekt auf höhere Ordnungsmuster zurückführen. Während also auf der Mikroebene zahlreiche Variationen stattfinden, besteht die Makroform unseres Musikstücks aus einer relativ stark versteinerten Strophenform.

Nun ist es zwar für die Doina normal, dass jedes Einzelexemplar mehr oder weniger stark von den – sowieso eher provisorisch formulierten – Grundschemata differiert; eine Strophenform stellt jedoch eine Abweichung dar, die nur schwerlich in die Gattung integriert werden kann, zumal sie anderen typischen Stilmerkmalen des Genres widerspricht. Obwohl der Doina-Charakter unseres Stückes nicht infrage steht, ist also der Zweifel berechtigt, ob es sich noch um eine Doina „im eigentlichen Sinne“ handelt.

Wenngleich diese Frage vielleicht nicht endgültig zu klären ist, soll ein weiterer Blick auf die Doina-Forschung für mehr Klarheit sorgen. Es ist deutlich, dass die prinzipielle Zugehörigkeit des analysierten Stückes zum Genre der Doina tatsächlich nicht zu bezweifeln ist. Insgesamt ist nämlich eine enge Verwandtschaft der oltenischen Doina des archaischen Typs mit anderen rumänischen Regionalstilen zu konstatieren; vor allem die ältesten Strata der jeweiligen Varianten zeigen deutliche Ähnlichkeiten. Dazu gehören etwa die „*Bătrânească*“ aus Rădăuți¹⁵⁹ oder die Doina aus Maramureș.¹⁶⁰ Valeriu Apan zählt diese beiden Typen zusammen mit der nordoltenischen Doina zu den ältesten in Rumänien existierenden Varianten der Gattung.¹⁶¹

Die Frage ist also, wie es zur strophischen Versteinerung der vorliegenden Doina kommen konnte. Hier drängt sich die Vermutung auf, dass der strophische Einfluss auf unsere Doina vom *Cântec* herrührt – diese Möglichkeit werde ich sogleich genauer thematisieren. Vorher möchte ich eine andere Hypothese vorstellen: Und zwar handelt es sich beim untersuchten Musikstück um eine Doina des alten Stils

159 Vgl. Bucescu, Ciubotaru u. Bîrleanu, „*Bătrâneasca*“, S. XLVIII.

160 Vgl. Cernea, *Bartók despre doina*, S. 28.

161 Valeriu Apan, *Romania (Rumänien)*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music. Europe*, hrsg. v. Timothy Rice, James Porter u. Chris Goertzen, Bd. 8, New York 2000, S. 873.

aus Oltenien. In jener Region ist auch eine Doina-Spielart geringeren Alters verbreitet, die Doina „oltenescă“ (von mir weiter oben als „moderne oltenische Doină“ bezeichnet); letztere zeichnet sich durch eine rigorosere strophische Organisation aus. Es könnte somit möglich sein, dass unsere archaische Doina die strenge strophische Versteinerung mit der Zeit aus dem neueren oltenischen Stil übernommen hat, den Emilia Comișel übrigens auf die Musikpraxis der Lăutari zurückführt.¹⁶² Diese erneute Erwähnung der professionellen Spielleute Rumäniens stärkt eine Hypothese, die ich zunächst abgetan hatte: Wenn man tatsächlich von A- und B-Teil in unserer Doina ausgeht, könnte deren Vermischung doch durch die bewusste Zusammenfügung zweier Musikstücke entstanden sein. Ohne eine wesentlich umfangreichere Untersuchung der oltenischen Doina-Stile und der Musikpraxis der Lăutari muss jedoch auch dieses Gedankenexperiment Spekulation bleiben.

Eine näher liegende Lösung des Problems stellt hingegen die Annahme dar, dass die strophische Fixierung durch den Einfluss des Liedes „im eigentlichen Sinne“ vermittelt wurde. An dieser Stelle kommt erneut der geografische Faktor ins Spiel. Und zwar wurde unsere Doina im oltenischen Kreis Mehedinți aufgenommen – und genau für dieses Gebiet geht man in der Forschung davon aus, dass der örtliche Doina-Stil sich dem Cântec annähert: „Ein melodisch unterschiedlicher Typ ist derjenige aus Mehedinți, welchen die Spezialisten – trotz seines improvisatorischen Charakters – auf der Grenze zwischen Doina und Lied im eigentlichen Sinne anordnen.“¹⁶³ Bei der Nennung der „Spezialisten“ denkt Sandu mit Sicherheit an die Oltenien-Expertin Mariana Kahane, die ebenfalls die Aufmerksamkeit auf den liedähnlichen Subtyp der oltenischen Doina lenkt, welcher im Kreis Mehedinți existiert.¹⁶⁴ Ich bin davon überzeugt, dass die Gestalt mancher Doine, die dem hier analysierten Musikstück ähneln, die beiden Forscher zu dieser Einschätzung veranlasst hat.

2.3 Die Praxis des Doina-Gesangs

Die Untersuchung der oltenischen Doina im vorangegangenen Abschnitt hat viele interessante Details zutage gefördert. Teilweise lässt der dadurch erreichte Kenntnisstand auch Rückschlüsse auf die Grundlagen der Doina-Praxis zu. Es gilt nun, diese Prinzipien genauer zu untersuchen, um dem Phänomen Doina von diesem Gesichtspunkt aus näherzukommen. Eine Beschreibung in Abgrenzung gegen andere rumänische Folkloregenes und aufgrund einer musikalischen Analyse habe ich bereits vorgenommen. In diesem Abschnitt erhelle ich nun die Ausführung der Doina.

Wie ich im Analysekapitel gezeigt habe, spielt in der Doina die Variation eine bedeutende Rolle. Im von mir untersuchten Exemplar waren nur wenige Veränderungen im Makro-Bereich zu konstatieren; eine überbordende Fülle an Mikro-Variationen sorgte dennoch für Abwechslungsreichtum. Man kann jedoch in vielen

162 Comișel, *Folclor Muzical*, S. 278 u. 284.

163 „Un tip distinct melodic, este cel mehedințean care, chiar dacă are caracter improvizatoric, specialiștii îl situează la granița dintre doină și cântec propriu-zis.” Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 94.

164 Vgl. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 210.

anderen Doina-Exemplaren auch die Bildung von Makro-Abwandlungen feststellen. Als begriffliches Inventar zur Beschreibung dieser Veränderungen ist vor allem die Unterscheidung von im Vorhinein „fixierten“ und spontanen, vergleichsweise „freien“ Faktoren in der Musik wichtig. Die Fragestellung, der ich nachgehe, lautet also: Sind die zentralen Variationsmuster in einer Doina festgeschrieben, oder entstehen die Abwandlungen im Moment der Ausführung? Und falls Festlegungen existieren sollten, worin bestehen diese – also wer oder was hat welche Parameter der Musik (beziehungsweise welche Floskeln, Wendungen, Ansichten, Zuschreibungen) fixiert?

Da in der Folklore – wie in den anderen Bereichen der traditionellen Lebensweise – das ungeschriebene Gesetz der Überlieferung wirkt, werden die Interpretinnen und Interpreten der Doina in der Wahl und Kombination der Stilmittel auf keinen Fall vollkommen frei sein. Wenn außerdem die musikalische Gestaltung vollständig von der Willkür der Ausführenden abhängig wäre, könnte man auch nicht von der Doina als (mehr oder weniger) einheitlichem Genre sprechen. Es ist also davon auszugehen, dass zumindest manche Aspekte der Doina-Praxis im Vorhinein feststehen. Wenn man an Festlegungen in der Musik denkt, hat man als jemand, der aus dem europäischen Kulturkreis kommt, vielleicht unwillkürlich den autonomen Komponisten vor Augen, der seit dem 18. Jahrhundert als Idealbild galt. Der Begriff der Komposition im Sinne der europäischen Tradition (als eine exakte und schriftliche Fixierung verschiedener Parameter der Musik, vor allem von Tonhöhen und -dauern, Lautstärke und zu verwendenden Instrumenten; eine Fixierung, welche im Voraus geschieht, sodass sich die gespielte Musik nach der schriftlichen Vorlage richtet, zur „Aufführung“ wird) ist in der Betrachtung der Folklore sicherlich unangebracht.

Aufgrund einer – zumindest in westlichen Kontexten – zum Klischee gewordenen Dichotomie könnte man, wenn man den Kompositionsbegriff verwirft, stattdessen zu dem Schluss gelangen, dass in der Folklore Improvisationskonzepte wirksam seien. Hier denkt man vielleicht eher an Charlie Parker oder Miles Davis, bestenfalls an Beethoven, Bach an der Kirchenorgel oder das Wunderkind Mozart. Doch bedeutete der Begriff „Improvisation“ wohl für keinen dieser Künstler dasselbe – sofern sie ihn denn überhaupt verwendeten. Mittlerweile hat sich dieser Terminus dennoch als feste Größe zur Beschreibung bestimmter Vorgänge in vielen Musiken etabliert; bei näherem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass seine genaue Bedeutung für gewöhnlich nicht klar ist. Und zwar schwingt in unserem Bild von improvisierter Musik wohl zunächst eine Vorstellung der absoluten Freiheit mit, als ob die Musikerin im Moment der Ausführung „ganz spontan“ drauflosspiele und so (spielend, spielerisch) ein Kunstwerk erschaffe. Diese diffuse Sicht könnte eine unkritische Analyse auch bei der Betrachtung vieler Volksmusiken aufgreifen, wo sie zunächst gut zu passen scheint. Die Ausführenden musizieren ja ohne Noten, teilweise während sie anderen Tätigkeiten nachgehen, und Länge sowie Form der Musikstücke machen ebenfalls keinen festgelegten Eindruck.

Zusätzlich zur Betrachtung fixierter Parameter wäre in diesem Kapitel also zu untersuchen, ob tatsächlich freie Elemente in der Doina-Praxis nachzuweisen sind. Denn eine schlichtweg „freie“ Improvisation kann man für die Volksmusikpraxis

wie gesagt nicht annehmen. Gewisse Regeln müssen bestehen – schon allein aufgrund der Tatsache, dass eine Unterscheidung zwischen verschiedenen musikalischen Genres der Volkstradition ohne Weiteres möglich ist. Solche Regeln müssen zum Teil sogar sehr präzise sein, denn geübte Hörer werden unterscheiden können, ob eine bestimmte Doina zum Beispiel aus der Region Oltenien stammt oder aus dem Kreis Maramureş – auch wenn ein solch differenziertes Urteil vielleicht nicht in allen Fällen allein aufgrund des Höreindrucks zu realisieren ist. Trotzdem scheinen bereits die Begriffe „Form“ und „Gattung“ gewisse Beschränkungen mit sich zu bringen, die die Musikpraxis – bewusst oder unbewusst – beeinflussen. Bezüglich eventueller Freiheiten in der Ausführung stellt sich also die Frage, worin diese genau bestehen, auf welche Parameter der Musik sie sich beziehen, wie sie gegen fixierte Elemente abzugrenzen sind, ob man aus der Gestaltung variierender Passagen in der Musik eventuelle Regelmäßigkeiten ableiten kann und ob schließlich den Ausführenden selber solche Vorschriften vielleicht sogar bewusst sind.

Wenn man sich von den romantisierenden Klischeebildern des alles festlegenden Tonsetzers auf der einen und des absolut freien Improvisators auf der anderen Seite verabschiedet, kann man sich auf eine differenziertere Suche nach den Entstehungsbedingungen einer Musik begeben. Genau das soll in diesem Abschnitt in Bezug auf die rumänische Doina geschehen. Dieser Anspruch bringt es mit sich, dass die standardmäßige westeuropäische Auffassung von kreativen musikalischen Prozessen modifiziert werden muss, um die Grundlagen der rumänischen Folklore besser beschreiben zu können.

2.3.1 Fixiertheit in der Doina-Praxis?

Viele Musiktraditionen der Welt weisen – den Vorurteilen bezüglich ihrer Freiheit zum Trotz – viel stärkere Fixierungen auf, als man zunächst annehmen könnte. Diese sind normalerweise allerdings nicht schriftlich festgehalten, wie es in der westlichen klassischen Musikkultur der Fall ist. Stattdessen kann man die musikalischen Gepflogenheiten vielerorts unter den Begriff der Tradition subsumieren. Diese sorgt – vielleicht sogar effektiver als die schriftliche Notation – für Festlegungen, wie etwa „bestimmte kulturbedingte melodische Muster oder tonräumliche Bauprinzipien“¹⁶⁵, denen die einzelnen von einer Kultur hervorgebrachten Musikstücke unterliegen. Für diese Parameter kann man definitiv nicht von Improvisation sprechen. Doch auch der Begriff der Komposition wäre hier unangebracht, da viele Musikkulturen ohne Feder, Tinte oder Notenpapier auskommen, sondern ihre Musikstücke auf mündlichem Wege tradieren.

Genauere Untersuchungen von Volksmusik, die auf den ersten Blick vollkommen „improvisiert“ anmuten mag, fördern oft erstaunlich viele Konstanten im Vortrag zutage. Doch das bedeutet nicht, dass in solcher Musik kein Raum für freiere Prozesse gegeben wäre – im Gegenteil: Festgelegte und freie Passagen können nebeneinander in ein und demselben Stück vorkommen. Allerdings passen freie (oder

165 Artur Simon, *Improvisation, VIII. Musikethnologie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel u. Stuttgart 1996, S. 600.

besser: nicht genau festgelegte) musikalische Parameter nicht ins Konzept einer bestimmten westlich-orthodoxen Auffassung von Komposition, weshalb man variable Stellen in traditioneller Musik oft einfach pauschal – aber ebenso ungenau – als „Improvisationen“ bezeichnet hat. Bei genauerer Betrachtung verschiedener Parameter der Folklore wird deutlich, dass neben der Fixiertheit Raum für Freiheit besteht – weil beide Phänomene unterschiedliche Ebenen des musikalischen Geschehens betreffen können. So kann zum Beispiel das verwendete musikalische Material an sich vollkommen festgelegt sein (keine Mikro-Variationen), während für die Abfolge einzelner Baueinheiten innerhalb eines Stückes kein Prinzip der Fixierung auszumachen ist (Makro-Variationen).¹⁶⁶

Im Doina-Exemplar, das ich in dieser Arbeit untersucht habe, liegt der umgekehrte Fall vor: Die einzelnen elastischen Strophen sind außerordentlich starr (kaum Makro-Variation), während die jeweiligen Melodiezeilen, aus denen die elastischen Strophen zusammengesetzt sind, sich mehr oder weniger stark verändern (Betonung der Mikro-Variation). Diese Festlegungen sind jedoch nicht das Resultat einer „Komposition“, da der fixierte Charakter nicht durch schriftliche Notation erzielt wird. Mithilfe vergleichender Analysen lässt sich feststellen, dass in der Folklore bisweilen Verschiebungen auftreten können: Einstmals freie Elemente können mit der Zeit fixiert werden und umgekehrt. Allein anhand von Hörerfahrungen wird man allerdings nicht in jedem Falle in der Lage sein, zu entscheiden, ob musikalische Strukturen auf einer variablen oder auf einer festgelegten Basis beruhen.

2.3.2 Freiheit in der Doina-Praxis?

Man könnte also Phänomene der Freiheit in der Doina-Praxis mit dem Begriff „Improvisation“ belegen. Dabei muss dieser Terminus bedeutende Modifikationen erfahren, sofern er überhaupt geeignet sein sollte, das zu beschreiben, was in einer Doina geschieht. Eine langsame Annäherung an den Begriffsgehalt ist also von Vorteil: Das Wort „Improvisation“ entsteht durch eine Zusammensetzung des lateinischen Verbs „pro-videre“ (= „vorher-sehen“) und der verneinenden Vorsilbe „in“ (= „un“); grob gesprochen kann man das Improvisierte also als „das Unvorhergesehene“ oder „das Unvorhersehbares“ bezeichnen. Zur Ergänzung dieser etymologischen Herleitung soll die folgende, schon etwas speziellere Definition des Terminus „Improvisation“ dienen: „Improvisation bedeutet im allgemeinen Sprachgebrauch unvermutetes, unvorbereitetes, [...] unvorhergesehenes Handeln, genauer: eine Handlung (u.U. auch das Ergebnis einer Handlung), die in wesentlichen Aspekten als unvorhergesehen [...] erscheint – und zwar nicht nur für die von der Handlung betroffene(n) Person(en), sondern auch für die handelnde(n) Person(en).“¹⁶⁷

Dabei sind für den Fall der Doina einige Einschränkungen vorzunehmen. Und zwar ist zunächst einmal zu bemerken, dass handelnde und betroffene Person für gewöhnlich identisch sind, da die Doina in ihrer Ausführung nicht für ein Publikum

166 Vgl. Simon, *Improvisation*, S. 601.

167 Rudolf Frisius, *Improvisation, I. Zur Terminologie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel u. Stuttgart 1996, S. 538 f.

bestimmt ist.¹⁶⁸ In Frage steht weiterhin, inwieweit die Ausführenden selber das aus ihrem Gesang entstehende Musikstück als „unvorhergesehen“ bezeichnen würden. Die Tatsache, dass die rumänische Folklore rein intuitiv ausgeführt wird,¹⁶⁹ deutet nämlich darauf hin, dass die Folklore-Künstler nicht über die Grundlagen ihrer Musik sprechen oder darauf reflektieren – was jedoch keineswegs heißt, dass solche Grundlagen nicht existierten.

Die vorgestellte Standarddefinition der Improvisation liefert also in Bezug auf die rumänische Volkskunst wenig brauchbare Ergebnisse. Ich ziehe deshalb eine weitere Einschätzung hinzu, die speziell auf diejenigen „improvisatorischen“ Phänomene gemünzt ist, die nicht im Kontext der westeuropäischen Klassik stattfinden. Eine solche Ausweitung des Themengebiets führt jedoch zu einer starken Verallgemeinerung der Aussagen: „Improvisation setzt grundsätzlich dort ein, wo den Ausführenden Alternativen bei der musikalischen Gestaltung zur Verfügung stehen.“¹⁷⁰ Eine derart pauschale Freiheit in der Ausgestaltung kann man, wenn man denn will, natürlich auch in der Doina auffinden. Also führt auch diese Definition nicht zum Ziel, denn wenn man sie auf die Doina anwenden will, muss man noch weiter differenzieren: Wie ich in der Analyse gezeigt habe, unterscheiden sich die einzelnen Melodiezeilen des untersuchten Exemplars durch filigrane Mikro-Variationen voneinander, und auch in der Makro-Variation der einzelnen elastischen Strophen des Musikstücks scheint die Ausführende, trotz weitgehender Fixiertheit, zumindest über verschiedene Alternativen verfügt zu haben.¹⁷¹

Im Falle solcher Makro-Varianten ist ohne eine umfassendere Untersuchung nicht zu entscheiden, ob die Auswahl tatsächlich frei und spontan erfolgt oder von ungeschriebenen Gesetzmäßigkeiten geregelt ist; hier kann man also nicht ohne Weiteres von Improvisation reden. Die Mikro-Variationen jedoch sind so unterschiedlich und zahlreich, dass sie in dieser Form nicht im Vorhinein feststehen konnten. Vielmehr ist die Annahme sinnvoll, dass zwar der Gestus bestimmter Mikro-Variationen innerhalb eines kulturellen Kontextes ähnlich sein kann, aber nicht immer zu identischen Ausgestaltungen führen muss; somit würde hier eine gewisse Freiheit in der Ausführung herrschen.

Doch im Gegensatz zur Jazz-Improvisation ist anscheinend nicht diese Freiheit selber das Ziel des Musizierens: Vielmehr singen die Menschen Folklore einfach so, wie sie sie singen, ohne dass der Anlass dafür in theoretischen Konstrukten oder abstrakten Konzepten gesucht werden müsste. Der genaue Grad der Veränderungen variiert mit Sicherheit je nach Musikkultur, sodass jeweils verschiedenen musikalischen Parametern unterschiedliches Gewicht zugesprochen wird und jeweils andere Parameter entsprechend fixierter beziehungsweise freier ausfallen. Für die rumänische Doina-Tradition (und besonders für die oltenische Doina) könnte man folgendes Hauptmerkmal annehmen: „[D]ie Ausgestaltung der melodischen Linie [besitzt]

168 Siehe dazu auch Kap. 3.3, *Psychosoziale Funktion der Doina*, S. 104.

169 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 595.

170 Simon, *Improvisation*, S. 601.

171 Siehe dazu Kap. 2.2.2, *Eine Doina aus Oltenien*, S. 36.

eine herausragende Bedeutung, was zu immer größeren Verfeinerungen der melodischen Erfindung und Verzierungs- wie Phrasierungstechniken geführt hat¹⁷².

2.3.3 Zwischen Freiheit und Fixiertheit

Trotz der vorsichtigen Anwendung des Begriffs der Improvisation ist deutlich geworden, dass auch dieser Terminus die Prozesse der Doina-Ausführung nicht erschöpfend beschreibt. Und obwohl es gerechtfertigt erscheint, innerhalb eines gewissen Rahmens von freien und fixierten Merkmalen in der Doina zu sprechen, bleibt die genaue Abgrenzung dieser verschiedenen Prinzipien als Problem erhalten. Wie kann man also entscheiden, welche Elemente eines Musikstücks in einer vorher festgelegten Form vorliegen und welche als Ergebnis eines mehr oder weniger spontanen Variationsprozesses entstanden sind? Die Freiheit beziehungsweise Fixiertheit kann jedenfalls unterschiedliche musikalische Parameter einer Form betreffen und variieren, je nachdem welchen Blickwinkel man einnimmt.¹⁷³

Welche freien Elemente eine Doina enthält, könnte man psychologisch untersuchen im Hinblick auf die Erwartungen, die die Hörschaft an das Stück stellt. Denn auch wenn eine Doina normalerweise nicht für ein Publikum aufgeführt wird, findet sie nicht außerhalb der Welt statt: Andere Personen als die ausführende können eine Doina sehr wohl hören, und auch der Musizierende selber wird gewisse Erwartungen an sein eigenes Musizieren stellen. Mit Frisius könnte man also sagen, dass Improvisation in der Musik mit Vorerwartungen an ein Stück zusammenhängt: Freie Elemente liegen dort vor, wo die Vorerwartungen nicht alle Parameter beziehungsweise nicht alle Passagen eines Musikstücks umfassen.¹⁷⁴ Sicherlich herrschen in der Doina-Praxis mehr oder weniger ausgeprägte Vorerwartungen (die dann für die Fixierung bestimmter Teile des Musikstücks sorgen). Solche Erwartungen betreffen jedoch nicht unbedingt alle musikalischen Parameter (die nicht betroffenen würden somit den „freien“ Teil einer Doina darstellen). Auf diese Weise können sich Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit, Fixiertheit und Freiheit auf zahlreichen Ebenen der Doina-Praxis miteinander verbinden.

Wie wäre man dann in der Lage, zu entscheiden, ob ein bestimmter Teil einer Doina (etwa eine Melodiezeile) frei oder fixiert ist? Existieren nicht doch Kriterien jenseits der subjektiven Kategorie der „Hörerwartungen“? Die Unterscheidung könnte einerseits möglich sein aufgrund der musikalischen Strukturen selber: Wenn man weiß, welche Merkmale die freien Teile einer Doina aufweisen können, ist man unter Umständen in der Lage, diese Stellen im musikalischen Kontext zu identifizieren. Andererseits könnte das Vorwissen über das Genre hier weiterhelfen: Wenn man weiß, welche Teile einer Doina überhaupt variiert werden können, wird es möglich, diesen Passagen besondere Beachtung zu schenken.¹⁷⁵ „Freiheit“ könnte also identifizierbar (und definierbar) werden anhand der Form einer Doina oder anhand der Form bestimmter Passagen der Musik.

172 Simon, *Improvisation*, S. 601.

173 Vgl. Frisius, *Improvisation*, S. 539.

174 Vgl. Frisius, ebd., S. 539 f.

175 Vgl. ebd., S. 541.

In der Praxis ist eine solche Unterscheidung oft nicht einfach zu realisieren und stellt selbst Spezialisten vor große Schwierigkeiten. So geht Artur Simon davon aus, dass gerade für freirhythmische Gesangsvorträge (zu denen die Doina zu rechnen ist) eine Differenzierung zwischen freien und fixierten Teilen normalerweise nur auf der Basis einer breit angelegten vergleichenden Studie durchzuführen ist.¹⁷⁶ Man muss in solch einem Falle nämlich zunächst den kulturellen Untergrund bestimmen, auf dem eine bestimmte Folklore gattung beruht; nur so kann man herausfinden, wo – selbst in äußerst „improvisiert“ anmutenden Passagen – lediglich die gemeinsame Basis wirkt (die stark fixiert sein kann) und wo tatsächlich von einer individuellen „Freiheit“ der ausführenden Person die Rede sein kann. Man müsste also erheblichen Aufwand treiben und mit der untersuchten Musikkultur in all ihren Schattierungen vertraut und doch gleichzeitig in der Lage sein, die Einzelphänomene zu einer Gesamtschau zusammenzufassen. Nur so könnte man zu einer Differenzierung freier und fixierter Merkmale gelangen, also zu einer Unterscheidung, die über subjektive Impressionen hinausgeht und objektive Verbindlichkeit besitzt. Der bloße Höreindruck wird als Methode einer solchen Untersuchung jedoch nicht ausreichen.

176 Vgl. Simon, *Improvisation*, S. 603 f.

3 Thematik der Doina

Bisher habe ich die Doina aus drei verschiedenen Perspektiven betrachtet und eingegrenzt; diese Beobachtungen betrafen musikalische Aspekte des Genres. Nach der ausführlichen Besprechung dieser Merkmale ist es nun an der Zeit, den Blick auf die Doina-Verse zu richten. Eine vokale Doina wird nämlich nicht vorgetragen, um reine Stimmakrobatik zu vollführen. Vielmehr stehen auch die filigransten und virtuosesten Verzierungen im Dienste des Ausdrucks – und einen Teil dieses Ausdrucks vermittelt der Text, über den jede vokale Doina verfügt. Deswegen beschäftige ich mich in diesem Kapitel einerseits mit den Formen der Lyrik, welche die Doina begleitet; andererseits untersuche ich die unterschiedlichen Inhalte dieser Lyrik.

Um Missverständnissen von Anfang an vorzubeugen: Das Verhältnis zwischen Musik und Text ist in der Folklore Rumäniens keineswegs ein festes, wie etwa in der Kunstmusik oder in vielen Formen der westeuropäischen Volksmusik. Vielmehr herrscht eine große Flexibilität, welche dazu führt, dass Text und Musik zu einem hohen Grade austauschbar sind. Es kann also zu einer Doina-Melodie (die sowieso nie zweimal in identischer Art und Weise ausgeführt wird) ein beliebiger Text treten; dabei existiert kein formaler Unterschied zwischen Doina-Texten und den Texten anderer Genres der rumänischen Volksmusik. Auch die Schöpfung beliebig vieler neuer Verskombinationen ist ohne Weiteres möglich: „Aus der Tatsache, dass die Poesie der rumänischen Landbevölkerung einerseits die Strophe nicht kennt und andererseits nichts als den trochäischen Achtsilbler – sowie, in einem geringeren Ausmaß, den Sechssilbler – verwendet, folgt, dass Texte und Melodien mit gleichem Schnitt und mehr oder weniger ähnlichem Ausdruck sich ganz nach dem Geschmack der Singenden zusammenfügen können. Es bilden sich jedoch ‚melodische Strophen‘ durch die Aufspaltung des Gedichtes im Laufe der Wiederholungen der musikalischen Phrase in fester Form.“¹ Um dieses Phänomen angemessen zu behandeln, werde ich zunächst den Aufbau des gesungenen Verses vorstellen, wie er in der rumänischen Folklore Verwendung findet. Diese Untersuchung vertiefe ich anschließend, indem ich die Forschungen Ciobanus zu den „Superstrukturen“ im rumänischen Vers vorstelle und abschließend auf das wichtige Phänomen der Einleitungsverse eingehe.²

Die Doina-Lyrik weist nicht nur erzählenden Charakter auf – dieser tritt oftmals sogar in den Hintergrund. Wichtig ist vielmehr, dass der Text zahlreiche Emotionen ausdrückt. In diesem Zusammenhang ist die Frage zu klären, ob die Texte gewisse

1 « La poésie des campagnards roumains ignorant, d'une part, la strophe et n'usant, d'autrepart, que de l'octosyllabe trochaïque, et, dans une moindre mesure, de l'hexasyllabe, il s'ensuit que textes et mélodies de même coupe et d'expression plus ou moins semblable peuvent s'accoupler selon le bon plaisir des chanteurs. Des « strophes mélodiques » se forment, cependant, par le fractionnement du poème au cours des répétitions de la phrase musicale à forme fixe. » Brăiloiu, *La musique populaire roumaine*, S. 151 f.

2 Siehe dazu Kap. 3.1, *Form der Doina-Lyrik*, S. 82.

Gemeinsamkeiten haben, die eventuell auf eine für alle Produkte der Volkskunst gültige (und spezifisch rumänische) Weltanschauung zurückzuführen sind. Dieses Thema ist deswegen von besonderem Interesse, weil viele rumänische Theoretiker die Folklore als Ausgangspunkt einer Analyse der rumänischen Mentalität gewählt haben. Des Weiteren beschäftige ich mich mit der Tatsache, dass in Rumänien verschiedene Typen von Doine existieren, die nach der Thematik ihrer Lyrik unterschieden werden. So gibt es Doine, die von der – oft unglücklichen – Liebe handeln (Doine „de dragoste“), außerdem Doine „de dor“ oder „de jale“ (diese handeln von einer bestimmten Qualität des Schmerzes, welche ebenfalls zu thematisieren sein wird) und schließlich jene Doina-Typen, die vom Leben der Gesetzlosen im Wald und in den Bergen erzählen (Doine „de haiducie“). Im Zusammenhang mit diesen Gattungsbezeichnungen stelle ich die Phänomene vor, auf denen diese Benennungen basieren.³

Schließlich sind in diesem Kapitel die näheren Umstände der Doina-Praxis Thema, vor allem die verschiedenen Faktoren, die Anlass zum Singen geben können. Für gewöhnlich wird die Doina in einem privaten Rahmen ausgeführt: Man musiziert für sich alleine – zum Zeitvertreib oder aus einem bestimmten inneren Drang heraus. Dabei erfüllen sowohl Text als auch Musik eine bestimmte Funktion, die oftmals im Ausdruck trauriger Gefühle liegt: „Die Schaffenden der Volksdichtung sind die großen Anonymen des Volkes: Sie sind es, die eine profunde Qual in ihrer Seele spüren und die dieser, infolge einer unausweichlichen Notwendigkeit, einen objektiven Ausdruck verleihen.“⁴ Auch auf den Themenkomplex, der mit diesem Ausdruck zusammenhängt, gehe ich näher ein.⁵

3.1 Form der Doina-Lyrik

Hier analysiere ich die formale Struktur der Verse, die zu Doina-Stücken gesungen werden. Dazu gebe ich einen allgemeinen Überblick über die Eigenart und die wichtigsten Phänomene der rumänischen Volkslyrik, um dann zwei speziellere Themen zu behandeln: erstens die Verteilung der Hauptakzente im gesungenen Vers⁶ und zweitens die Einleitungsformeln in der rumänischen Folklore (unter besonderer Berücksichtigung ihres Vorkommens in der Doina).⁷

3.1.1 Formaler Aufbau der Doina-Lyrik

Wie bereits erwähnt, besteht kein Unterschied im Aufbau der Lyrik zwischen der Doina und anderen Formen der rumänischen Volksmusik. Der Rhythmus folgt stets dem als trochäisch bekannten Muster aus einer betonten Silbe, auf die eine unbe-

3 Siehe dazu Kap. 3.2, *Emotionaler Gehalt der Doina-Lyrik*, S. 93.

4 « Les créateurs de la poésie populaire sont les grands anonymes du peuple: ce sont eux qui sentent un profond tourment en leur âme et qui, à la suite d'une nécessité impérieuse, lui donnent une expression objective. » Liviu Rusu, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine (Der Sinn der Existenz in der rumänischen Volkslyrik)*, Paris 1935, S. 18.

5 Siehe dazu Kap. 3.3, *Psychosoziale Funktion der Doina*, S. 104.

6 Siehe dazu Kap. 3.1.2, *Superstrukturen*, S. 85.

7 Siehe dazu Kap. 3.1.3, *Einleitungsformeln*, S. 87.

tonte folgt. (Wie Bartók anmerkt, stellt die Bezeichnung des Versfußes als „trochäisch“ eine Konvention dar, die der Einfachheit der Nomenklatur entgegenkommt; der Begriff „Trochäus“ bezeichnet hier aber keinen metrischen Versfuß im strengen Sinne, da diese klassische Einteilung auf die rumänischen Volkstexte nicht zutrifft.⁸) Normalerweise bilden vier solcher Versfüße eine Verszeile;⁹ neben dieser achtsilbigen Verszeile kann aber – wesentlich seltener – auch eine sechssilbige vorkommen. Sowohl in der hexa- als auch in der oktosyllabischen Verszeile kann die letzte (stets unbetonte) Silbe entfallen.

Stattdessen werden hier häufig Füllsilben eingesetzt. Je nach Region finden verschiedene Laute Verwendung, die normalerweise aus ein bis zwei Silben bestehen, bisweilen aber auch drei Silben aufweisen können; zur Vielzahl der möglichen Silben („hei“, „și“, „că“, „zice“ etc.) zählen bezeichnenderweise auch „daina“, „doina“, „dainale“ und Ähnliche.¹⁰ Bartók formuliert einige Regeln, die – zumindest in der von ihm untersuchten Doina aus Maramureș – der Verwendung der Füllsilben zugrunde liegen: So würden die Silben „u“, „mä“ und „măi“ nach konsonantischer Endung der vorangehenden Silbe verwendet, während „le“ oder „re“ zum Einsatz kämen, wenn die vorausgehende Silbe auf einem Vokal endet. Des Weiteren spricht er von einer möglichen Verlängerung der achtsilbigen Verszeile um drei oder fünf Füllsilben, welche in solch einem Falle „lai, li, li“ bzw. „lai, li, li, li, li“ lauteten.¹¹

Der trochäische Wechsel von betonter und unbetonter Silbe ist als struktureller Grundsatz der rumänischen Volksliedtexte anzusehen. Von diesem wird – wie Bartók feststellt – auch dann nicht abgewichen, wenn die Sprechakzente der verwendeten Wörter nicht in dieses Schema passen, sodass ein- und dasselbe Wort in der Deklamation eines Textes je nach Versstruktur auf unterschiedlichen Silben betont werden kann.¹² Eine Ausnahme von dieser Regel stellt nur der Akzent dar, der sich am Ende einer Verszeile befindet (also in einer achtsilbigen Verszeile auf der siebten Silbe): Dieser fällt normalerweise mit dem Sprechakzent des dort platzierten Wortes zusammen.¹³ Eine Erklärung für dieses Phänomen gibt Margaret Beissinger: „Die Schlussbetonung ist das herausstechendste rhythmische Merkmal des Verses. Die Übereinstimmung von metrischem und gesprochenem Akzent auf der Schlussbetonung bestimmt in einem hohen Ausmaß die syntaktische Struktur der Zeile. Die singende Person muss durch ihre Wahl der Syntax sicherstellen, dass diese metrische Bedingung erfüllt wird. Darüber hinaus ist das letzte Wort einer Zeile für gewöhnlich ein Schlüsselwort in Bezug auf die Bedeutung. Folglich regelt in der

8 Bartók, *Maramureș*, S. IX f.

9 Zu meiner Verwendung des Begriffes „Verszeile“ siehe die Begriffsklärung auf S. 30.

10 Bartók, *Maramureș*, S. XI.

11 Béla Bartók, *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke. III. Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe București 1913, hrsg. v. D[enijs] Dille, Budapest 1967, S. 367 f.

12 Vgl. Bartók, *Maramureș*, S. X.

13 Vgl. Gheorghe Ciobanu, *Sur le rapport structural entre le vers et la mélodie dans le chant populaire roumain (Über das strukturelle Verhältnis zwischen dem Vers und der Melodie im rumänischen Volksgesang)*, in: Ders., *Etudes de musique ancienne roumaine (Studien zur alten rumänischen Musik)*, București 1984, S. 13.

Tat das Wort in der Schlussposition die Anordnung der anderen sprachlichen Einheiten im Vers.“¹⁴

Ein weiteres Phänomen der Lyrik der rumänischen Volksmusik, die Verwendung der oben bereits angesprochenen Füllsilben, ist vor allem in der Doina sehr prominent. Hier kann den Füllpartikeln in der Musik eine Vielzahl verschiedener Melismen entsprechen. Das bekannteste davon stellt wohl der – ebenfalls zuerst von Bartók beschriebene – Gesang mit Glottisschlag dar, welcher unter dem deutschen Namen „schluchzender Laut“ in die Musikethnologie eingegangen ist. In der folgenden Textstelle wird dieses Phänomen von Bartók zum ersten Mal beschrieben: „[I]m zweiten Teil wird der Selbstlaut einer Silbe in ein langgezogenes *â*, *i* oder *u* verändert und mittels desselben ein wiederholt mit *h* unterbrochener, wie schluchzender Laut (*hâ*, *hâ*, *hâ*) gebildet. Außerordentlich charakteristisch sind für diesen zweiten Teil die sich rhythmisch wiederholenden glucksenden Vorschläge – meist in oftmalig wiederholten Motiven, [...] –, deren Nachahmung für Fremde sozusagen unmöglich ist.“¹⁵

Solche Füllsilben und Melismen können aber nicht nur am Ende einer Verszeile vorkommen, sondern auch mittendrin (darüber hinaus müssen die Melismen nicht zwangsweise auf den Füllsilben gesungen werden: Silben des eigentlichen Textes können ebenso melismatisch ausgestaltet werden). Dies führt dazu, dass das Versmaß im Doina-Gesang des Öfteren auseinandergerissen und zerstört wird. Je mehr Melismen eine Doina aufweist, desto unwichtiger wird das ursprüngliche Versmaß des zugrunde liegenden Textes, und umso deutlicher tritt der freie, improvisatorische Charakter der Gattung hervor. Sehr schön ist dieses Phänomen in der Doina *Tot pe vale și pe grui...* zu betrachten, die Gottfried Habenicht in Siebenbürgen aufgezeichnet hat. Hier kommen die langgezogenen und sehr uniformen Verzierungen stets auf der ersten und der siebten Silbe vor – unabhängig davon, ob der Vers sieben oder acht Silben aufweist. Als Füllsilben kommen *u* und *măi* am Zeilenende sowie *n* und *m* am Anfang des Verses vor; auf diesen findet jedoch interessanterweise im gesamten Verlauf des Stückes keinerlei Melismatik statt.¹⁶ Der Norden Siebenbürgens stellt vielleicht diejenige Region dar, in der die reichhaltigsten Verzierungen überhaupt vorkommen. Constantin Brăiloiu sah jedenfalls als freieste Gesangsform der rumänischen Musik die von Bartók dokumentierte Horea lungă aus Maramureș an: „Die Fülle und der Umfang der Vokalisieren sorgt hier für eine solche Ausbreitung parasitärer Silben, dass es oftmals nicht ohne Schwierigkeiten gelingt,

14 “[T]he final stress is the most prominent rhythmic feature in the verse. The agreement of metrical and spoken accent on the final stress determines to a great extent the syntactic structure of the line. The singer must ensure, through his choice of syntax, that this metrical condition be met. Moreover, the last word in the line is usually a key word in terms of meaning. Thus, the word in the final position effectively governs the arrangement of the other lexical units in the verse.” Margaret H. Beissinger, *The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania (Die Kunst des Lăutar. Die epische Tradition Rumäniens)*, New York 1991, S. 84.

15 Hervorhebungen v. Béla Bartók. Bartók, *Maramureș*, S. XI.

16 Vgl. Gottfried Habenicht, *Tot pe vale și pe grui... Un cântec nou al Mărioarei Precup din Leșu-Năsăud (Tot pe vale și pe grui... Ein neues Lied von Mărioara Precup aus Leșu-Năsăud)*, in: *Revista de folclor* 8 (1963), H. 1–2, S. 94–96.

die verstreuten Überreste der Verse wiederzufinden, die von den Vokalisen durchdrungen sind.“¹⁷

Trotzdem folgen auch hier die zugrunde liegenden Texte letztendlich der einheitlichen Matrix der rumänischen Volkslyrik, der oktosyllabischen Verszeile. Das heißt, dass auch in einer sehr melismatischen Doina die verschiedenen Texte lediglich eine abweichende Füllung dieses Grundschemas darstellen. Diese Tatsache bedingt wesentlich die Austauschbarkeit von Text und Musik in der rumänischen Volksmusik.¹⁸ Es können also verschiedene Texte zu ähnlichen Doina-Melodien gesungen werden, wobei die Ausführenden diese Varianten stets als voneinander verschiedene Stücke empfinden und ihnen daher auch je einen eigenständigen emotionalen Ausdruck verleihen. Außerdem versetzt das identische formale Gerüst der rumänischen Folklore-Dichtung die Ausführenden in die Lage, einen Text nicht immer nur zu ein und derselben Musikform (wie etwa der Doina) zu singen; vielmehr kann ein Text ebenso im Rahmen anderer Gattungen (vor allem zu Liedern „im eigentlichen Sinne“) erklingen.¹⁹

3.1.2 Superstrukturen

Die in der Musikethnologie weit verbreitete Sichtweise, dass zu den wesentlichen Merkmalen der gesungenen rumänischen Volkslyrik die Austauschbarkeit von Text und Musik gehört, versucht Ciobanu in einer seiner Studien zu relativieren.²⁰ Er behauptet nämlich, dass das Text-Musik-Verhältnis keineswegs völlig frei sei, sondern von sogenannten Superstrukturen abhängt. Indirekt hatte bereits Emilia Comișel eine relativ ausgeprägte Verbindung von Text und Musik angenommen – zumindest für die Doina: „Da die Doina ein synthetisches Genre ist, werden die Ausdrucksmöglichkeiten der musikalischen Elemente natürlich durch die organische Verbindung mit dem poetischen Text akzentuiert und koordiniert.“²¹

Die dafür maßgeblichen Strukturen kommen nach Ciobanu durch die Verteilung der Hauptakzente in einem Vers zustande. Wie bereits dargestellt, herrscht in der Forschung Einigkeit über die Tatsache, dass eine achtsilbige Verszeile in der rumänischen Volkslyrik aus vier „Trochäen“ besteht, also vier betonte und vier unbetonte Silben aufweist. Nun behaupten die meisten Gelehrten, dass jeweils zwei der betonten Silben in einem Vers stärker betont werden als die beiden anderen und somit die besagten Hauptakzente tragen. (Laut Ciobanu stellte Brăiloius Meinung die Aus-

17 « [L]’abondance et la longueur des vocalises y provoque une telle prolifération de syllabes parasites, qu’ on ne parvient souvent pas sans mal à retrouver les débris épars des vers qu’elles envahissent. » Constantin Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté (Der gesungene Vers des rumänischen Volkes)*, in: *Problèmes d’ethnomusicologie (Probleme der Musikethnologie)*, hrsg. v. Gilbert Rouget, Genève 1973, S. 262 f.

18 Vgl. Bartók, *Maramureș*, S. XIX.

19 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 54.

20 Ciobanu, *Sur le rapport structural*, S. 11–29.

21 „Doina fiind un gen sintetic, desigur că potențele expresive ale elementelor muzicale sînt accentuate și coordonate prin legătura organică cu textul poetic.” Comișel, *Preliminarii*, S. 156.

nahme dar, da dieser – zumindest zeitweilig – die Existenz solcher stärker betonten Akzente in Zweifel gezogen hatte.)²²

Ciobanu versucht die Theorie der Hauptakzente zu konsolidieren, indem er diese mit bestimmten Charakteristika der entsprechenden Melodiezeile identifiziert.²³ Text und Musik werden so wieder stärker als Einheit betrachtet. Dabei findet Ciobanu heraus, dass die Hauptakzente des Textes mit spezifischen Akzentuierungsmöglichkeiten der Musik zusammenfallen – genauer gesagt, dass die Hauptakzente der Verszeile normalerweise dadurch entstehen, dass den entsprechenden Silben die höchsten Töne der Melodiezeile zugeordnet werden. Durch diese Verschmelzung textlicher und musikalischer Betonungen entsteht das, was Ciobanu als Superstruktur bezeichnet.

Ausgehend von dieser Hypothese identifiziert Ciobanu verschiedene Verteilungen der Hauptakzente und sieht so die Annahmen anderer Forscher – unter anderem Bartóks – bestätigt und auf eine solidere Basis gestellt. Neben der sehr häufig auftretenden Lage der Hauptakzente auf der ersten und der fünften Silbe einer Verszeile (die Ciobanu mithilfe der oft vorkommenden Teilung der Melodiezeile in zwei Abschnitte von gleicher Länge erklärt) werden andere Verteilungsmuster vorgestellt: Die Superstrukturen können die dritte und die siebte Silbe betonen; eine Betonung der ersten und der siebten Silbe ist möglich; ebenso können drei Hauptakzente vorkommen, und zwar auf der ersten, dritten und fünften Silbe; auf der ersten, dritten und siebten Silbe; schließlich auf der ersten, fünften und siebten Silbe.

In der hexasyllabischen Verszeile identifiziert Ciobanu zwei mögliche Verteilungen, und zwar eine mit den Hauptakzenten auf der ersten und der fünften Silbe sowie eine weitere, in der die erste und die dritte Silbe besonders betont sind.²⁴ Wichtig ist die Einsicht, dass die Aufteilung in Hauptakzente immer der Verteilung der Versfüße folgt. Es kann also nur eine sowieso schon betonte Silbe eines Versfußes den Hauptakzent tragen. (Dieser kann demnach nur auf der ersten, dritten, fünften oder siebten Silbe vorkommen, aber niemals auf der zweiten, vierten, sechsten oder achten, da diese Silben in den Verszeilen der rumänischen Volkslyrik stets unbetont bleiben.)

Ciobanu geht weiterhin davon aus, dass die von ihm aufgefundenen Superstrukturen ursprünglich aus dem Text und nicht aus der Melodie hervorgegangen sind. Diese Annahme begründet er damit, dass die Superstrukturen in allen traditionellen Musiken gleich sein müssten, wenn sie aus der Melodie hervorgegangen wären, da der binäre Rhythmus (welcher in den traditionellen Musiken am häufigsten vorkommt) notwendigerweise alle aus der Musik entstandenen Superstrukturen vereinheitlicht hätte. Da dies aber nicht der Fall ist, folgert Ciobanu, dass die Superstrukturen vom Vers abhängen müssen und letztendlich aus den spezifischen Qualitäten der jeweils für die Lyrik verwendeten Sprache gewachsen sind: „Wie erklärt sich also diese enge Verbindung zwischen der Versstruktur und der Melodiestructur? Woher kommt

22 Vgl. Ciobanu, *Sur le rapport structural*, S. 11–15.

23 Zu meiner Verwendung des Begriffes „Melodiezeile“ siehe die Begriffsklärung auf S. 30.

24 Ciobanu, *Sur le rapport structural*, S. 15–19.

diese Macht des Verses, der Melodie eine bestimmte Struktur aufzuzwingen, welche sich von einem Volk zum anderen unterscheidet? Wir denken, dass die Antwort in letzter Zeit von den Linguisten und den Musikwissenschaftlern gegeben wurde, nämlich dass das Versifikationssystem direkt aus der Sprache kommt und dass seine Bestandteile auf deren grammatischen und phonetischen Besonderheiten basieren.²⁵

Diese These steht interessanterweise in enger Beziehung zu einer Behauptung Viorel Cosmas. Dieser nimmt nämlich an, dass ebenso die Organisation der Intervalle in den Melodien der rumänischen traditionellen Musik „auf die phonische Organisation der rumänischen Sprache zurückzuführen“ sei.²⁶ In beiden Fällen, also sowohl für die Melodie als auch für den Text, müsste aber noch genauer geklärt werden, wie man sich die von der Sprache ausgehende Beeinflussung im Einzelnen vorzustellen hat, das heißt, welche sprachlichen Phänomene welche melodischen beziehungsweise lyrischen Strukturen hervorgebracht haben. Während Ciobanu hier auf linguistische und musikwissenschaftliche Forschungen verweist, lässt Cosma seine Hypothese unbegründet.

Aus den Beobachtungen über die Superstrukturen und das Verhältnis von Vers und Melodie folgt aber auch für Ciobanu nicht, dass die Austauschbarkeit von Text und Musik in der rumänischen Folklore überhaupt nicht gegeben wäre. Vielmehr geht Ciobanu davon aus, dass man das Phänomen des Austauschs nicht generell behaupten darf, sondern auf Fälle beschränken muss, in denen die Superstruktur des Verses mit derjenigen der Melodie übereinstimmt. Dann sei ein Austausch ohne Probleme möglich. Da ein guter Teil der rumänischen Volksmusik und -lyrik auf einer Superstruktur basiert, deren Hauptakzente auf der ersten und der fünften Silbe liegen, negieren die Beobachtungen Ciobanus also keineswegs den Austausch und die Assoziation unterschiedlicher Texte und Melodien, sondern ordnen dieses Phänomen vielmehr in einen größeren Rahmen ein.²⁷

3.1.3 Einleitungsformeln

Bevor ich die Betrachtung der formalen Eigenheiten der rumänischen Volkslyrik abschließe und mich deren emotionalem Ausdruck zuwende, muss ein letztes wichtiges Phänomen diskutiert werden: die überaus häufige Verwendung von Einleitungsformeln vor dem eigentlichen Text. Diese Erscheinung ist nicht auf die Gattung der Doina begrenzt; vielmehr kommen typische Einleitungen auch in anderen Genres, wie etwa der Ballade, vor. Eine Einleitung besteht für gewöhnlich aus einer kompletten achtsilbigen Verszeile. Inhaltlich hat sie oft nichts mit dem restlichen Text eines Musikstücks gemein; vielmehr stellt sie eine feste Formel dar, die vor

25 « Comment s'explique dès lors cette liaison étroite entre la structure du vers et celle de la mélodie ? D'où vient cette force du vers d'imposer à la mélodie une structure donnée, différente d'un peuple à un autre ? Nous pensons que la réponse a été donnée ces derniers temps par les linguistes et les musicologues, à savoir que le système de versification dérive directement du langage, ses éléments constitutifs se fondant sur les particularités grammaticales et phonétiques de celui-ci. » Ciobanu, *Sur le rapport structural*, S. 27.

26 Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 24.

27 Ciobanu, *Sur le rapport structural*, S. 21–28.

verschiedenen Texten in ähnlicher oder identischer Art vorkommen kann. Eine Eigenschaft, die praktisch alle Einleitungen gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass sie sich mit der darauffolgenden Verszeile reimen. So leiten die Einstiegsformeln zum eigentlichen Text eines Stückes über. Die Motive, die in den Eingangs-Verszeilen verwendet werden, ähneln sich oft, und manche Formulierungen sind zu festgegossenen Formeln geworden, die sich vor vielen – auch thematisch verschiedenen – Musikstücken finden.

Die allermeisten Einleitungen weisen als Gemeinsamkeit auf, dass sie entweder einen Bezug zur Natur herstellen (zu Tieren, Pflanzen und Ähnlichem) oder eine bestimmte (emotional bedeutsame) Person ansprechen. Das vielleicht am häufigsten verwendete Motiv ist der Verweis auf ein grünes Blatt („foaie verde“ oder „frunză verde“); seltener kommen Koseformen als direkte Anrede von Personen vor, die sowohl in der männlichen Form (etwa „mândru“) als auch in der weiblichen Version („mândră“) benutzt werden können („mândru“ bedeutet eigentlich „stolz“). Dabei existieren zahlreiche Varianten dieser Namen (z. B. „dragă“ oder „puică“ als Kosenamen für Frauen, was in etwa „Liebling“ beziehungsweise „Kleines“ bedeutet), die manchmal auch als direkte Anreden formuliert sind (wie etwa „mândro“, Vokativ Femininum). Noch seltener werden Tiere genannt, vor allem Vögel („pasăre“ [„Vogel“], „cucu“ [„Kuckuck“], „ciocărlie“ [„Lerche“], „pitulice“ [„Zaunkönig“) und so fort). Des Weiteren finden sich bisweilen Verweise auf Naturkräfte, wie etwa den Wind („vânt“), oder auf besondere Orte, zum Beispiel Quellen („izvoare“).

Obwohl die Einleitungsformeln zu klischeehaften Wendungen erstarrt sind, lassen sie oftmals noch eine gewisse Flexibilität zu: Vor allem am Ende der Verszeile können sie variieren, zweifelsohne aus dem Grund, dass dort ein Wort stehen muss, welches sich mit dem letzten Wort der darauffolgenden Verszeile reimt. Um diese Technik der Verskomposition zu erklären, gebe ich die Ausführungen Margaret Beissingers zum epischen Gesang in Rumänien wieder. Auch wenn die Doina als Gattung nicht viele Gemeinsamkeiten mit der epischen Ballade aufweist,²⁸ denke ich, dass man die Techniken der Verskomposition (zumindest für die Einleitung) vergleichen kann.

Beissinger geht davon aus, dass nach dem Ausdruck des essentiellen Inhalts in einer Verszeile des Öfteren noch freie Silben verfügbar sind, da noch nicht alle acht möglichen Silben mit Wörtern gefüllt wurden (die dadurch entstehenden Leerstellen nennt sie „Slots“); an diesen Stellen am Versende muss also ein Füllwort eingefügt werden, etwa ein Adjektiv.²⁹ Wie Beissinger darstellt, kommt dabei häufig ein sogenanntes Epitheton zum Einsatz, also ein Adjektiv, welches keine semantische Bereicherung des Verses darstellt, sondern eher aus Gewohnheit oder als Silbenfüller gebraucht wird: „Bei gewissen Adjektiven (oder, seltener, anderen Attributen) bildet sich im Geist der singenden Person eine Assoziation mit bestimmten Substantiven, normalerweise aus Gründen, die mit der Semantik, der Metrik und der Akustik zu tun haben. Durch wiederholte Verwendung dieser Wortkombinationen etablieren

28 Siehe Kap. 2.1.1, *Unterscheidung anhand des Anlasses*, S. 24.

29 Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 85.

sich feststehende Epitheta. Das gebräuchlichste Substantiv-Epitheton-Slot in einem Verssatz zählt vier Silben; weniger häufig sind Slots mit fünf oder drei [Silben].³⁰

Wenn man nun die drei typischsten Einleitungsformeln der rumänischen Doina betrachtet, muss man feststellen, dass alle drei eine Länge von vier Silben aufweisen; die beliebteste unter diesen Einleitungsfloskeln („frunză verde“ bzw. „foaie verde“) stellt bereits in sich selbst eine Substantiv-Epitheton-Formel dar. Die beiden anderen Wendungen dagegen („și-am zis verde“ [„und ich habe ‚grün‘ gesagt“] und „când oi zice“ [„wenn ich sagen werde“]) enthalten das Verb und den Hinweis auf die handelnde Person (welcher im Rumänischen – wie in fast allen romanischen Sprachen – bereits in der Verbform enthalten ist). Alle diese Formeln lassen also noch einen Freiraum von drei bis vier Silben in der Verszeile (je nachdem, ob die letzte Silbe ausfällt – beziehungsweise durch eine Füllsilbe ersetzt wird – oder nicht). Welche Strategien werden nun verwendet, um diese Lücke zu schließen und gleichzeitig eine Verbindung zur folgenden Verszeile herzustellen?

Hier ist es wichtig, sich wieder von der rumänischen Epik zu distanzieren. So sinnvoll deren Betrachtung für die Begriffsbildung war – in der Untersuchung der Doina-Einleitung kann man nicht alles anhand der Gesetzmäßigkeiten des epischen Gesanges erklären. In den Texten der Epik wird nämlich ein einheitlicher Zusammenhang ausgebreitet, während die Einleitung der Doina nur im Reim, nicht aber im Inhalt mit dem Rest des Textes verknüpft ist. Aus diesem Grunde ist der semantische Gehalt der Einstiegsfloskel in der Doina nebensächlich; die hauptsächliche Aufgabe lautet hier vielmehr, die Verszeile mit einem angemessenen Reimwort abzuschließen. Am häufigsten wird zu diesem Zweck ein Pflanzennamen herangezogen – wahrscheinlich da ein solcher vom Sinn her gut mit dem ersten Teil der Einleitungsformel zusammenpasst (welcher ja ebenfalls häufig Pflanzennamen verwendet). Da das gesamte Spektrum der rumänischen Flora in den Einleitungsformeln der Volkslieder vorzukommen scheint, beschränke ich mich hier auf einige Beispiele.

Die Formel, die in meinen Quellen³¹ am häufigsten vorkam, war die Wendung „grünes Blatt, Saubohne, Kichererbse“.³² Diese repräsentiert die oft genutzte Möglichkeit, die Verszeile nach der Wendung „grünes Blatt“³³ mit einem oder mehreren Pflanzennamen (also Substantiven) aufzufüllen, wobei oftmals kein grammatischer Zusammenhang zwischen den Wörtern besteht. Eine andere, identisch konstruierte

30 “Certain adjectives (or more rarely, other modifiers) come to have an association in the singer’s mind with particular nouns, usually for reasons having to do with semantics, metrics, and acoustics. Through repeated usage of these word combinations, fixed epithets are established. The most common noun-epithet slot in a verse-sentence contains four syllables; less frequent are slots for five or three.” Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 85.

31 Ich habe die Einleitungsformeln der Doina in fünf verschiedenen Folkloresammlungen untersucht: Gheorghe Ciobanu u. Vasile D. Nicolescu, *200 cîntece și doine (200 Lieder und Doine)*, București 1962; Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine (Epische Gesänge und Doine)*, București 1967; Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel u. Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea (Folklore aus der Dobrukscha)*, București 1978; Bucescu, Ciubotaru u. Birleanu, „Bătrîneasca“; Octav Păun u. Silviu Angelescu, *Basmе, cîntece bătrînești și doine (Märchen, epische Gesänge und Doine) (Folclor din Oltenia și Muntenia, Bd. 10)*, București 1989.

32 „Foaie verde bob năut“. Zum Beispiel in Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 419.

33 „Foaie verde“ oder „frunze verde“.

Formulierung ist „grünes Blatt, kleiner Weidenbaum“³⁴. Obwohl Beissinger diese Formel als das Paradebeispiel des rumänischen Einleitungsverses schlechthin anführt, habe ich sie in meinen Quellen nur zweimal gefunden.³⁵ (Dies sagt allerdings nichts über die tatsächliche Häufigkeit dieses spezifischen Typs aus, da ich für meine Untersuchung keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebe, sondern nur die schönsten und aussagekräftigsten Beispiele für Einleitungs-Verszeilen der Doina zusammengetragen habe.)

In der Häufigkeit des Vorkommens folgen dicht auf die „grünen Blätter“ die beiden Wendungen „und ich habe ‚grün‘ gesagt“ (wie etwa in „und ich habe ‚grüner Jaspis‘ gesagt“³⁶) sowie „wenn ich sagen werde“³⁷; letztere Wendung habe ich aber nur in den Transkriptionen jener Doine gefunden, die von der rumänischen Minderheit der serbischen Region Timočka Krajina gesungen werden.³⁸ Nun ist es natürlich leicht vorstellbar, dass verschiedene Formeln ein und dasselbe Wort (wie etwa einen Pflanzennamen) benutzen, um den Platzhalter in der Verszeile zu füllen. Tatsächlich existiert sowohl die Formel „grünes Blatt, Strohlume“³⁹ als auch „wenn ich ‚Strohlume‘ sagen werde“⁴⁰. (Die dritte Möglichkeit, „und ich habe ‚grüne Strohlume‘ gesagt“, ist ebenfalls denkbar, kam aber in den von mir analysierten Quellen nicht vor.)

Die freien Silben müssen aber nicht immer durch ein einzelnes Substantiv gefüllt werden – hier sind zahlreiche andere Lösungen möglich: Es kann eine Substantiv-Adjektiv-Formel diesen Platz einnehmen (wie in „grünes Blatt, kleine Blätter“⁴¹, wo sogar zwei Verbindungen von Substantiv und Adjektiv direkt nebeneinander stehen). Eine solche Konstruktion kann selbstverständlich auch ein weiteres Farbadjektiv aufweisen, welches nicht „grün“ ist (so in „grünes Blatt, schwarzes Gras“⁴²). Des Weiteren kann der erste Teil der Einleitungsfloskel durch eine Präposition mit dem nachfolgenden Substantiv verbunden sein, was der Verszeile eine größere semantische Geschlossenheit verleiht (zum Beispiel „Blatt, grün wie Spinat“⁴³ oder „grünes Blatt der Borstenhirse“⁴⁴). Als einsilbiges Füllwort kann die Zahl Drei vorkommen (so in „grünes Blatt, drei Maulbeeren“⁴⁵); da die Drei das einzige Zahlwort darstellt, welches in diesen Formeln verwendet wird, erfüllt sie hier ebenfalls

34 „Foaie verde sălcioară”.

35 Nämlich bei Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, S. 34, sowie bei Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 442.

36 „Și-am zis verde” bzw. „ș-am zis verde matostat”. Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, S. 32.

37 „Când oi zice”.

38 Vgl. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*.

39 „Foaie verde siminoc”. Păun u. Angelescu, *Basme, cîntece bătrînești și doine*, S. 335.

40 „Cînd oi zice siminic”. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 376.

41 „Frunză verde foi mărunte”. Păun u. Angelescu, *Basme, cîntece bătrînești și doine*, S. 328.

42 „Foaie verde iarbă neagră”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 442.

43 „Foaie verde ca spanacu”. Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, S. 37.

44 „Frunză verde de mohor”. Păun u. Angelescu, *Basme, cîntece bătrînești și doine*, S. 325.

45 „Foaie verde trei agude”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 441.

die Funktion eines Epithetons (der an einer Stelle aufgefundene Vers „grüne Blätter von zwei Disteln“⁴⁶ ist als Ausnahme anzusehen).

Zahlreiche weitere Variationen der Eingangsfloskeln ergeben sich durch die Verwendung von Diminutiven, an denen die rumänische Sprache ein besonders reichhaltiges Repertoire besitzt. So ist statt der üblichen Formel „foaie verde“ vor allem die Verwendung der – ebenfalls viersilbigen – Verniedlichungsformen „frunzuliță“ und „frunzuleană“ festzustellen (wie in „in fünf Teile zerrissenes Blättchen“⁴⁷). Die Naturdinge werden nicht immer bloß aufgezählt, sondern bisweilen direkt angesprochen, wie im folgenden Beispiel, welches den Vokativ verwendet, und zwar unter Einbeziehung der Verkleinerungsform („Wald! Wäldchen!“⁴⁸). Eine weitere Möglichkeit, die Verszeile zu füllen, besteht in der Verwendung nicht eines, sondern zweier Substantive, die auch ohne grammatischen Bezug nebeneinander stehen können (so in „Blättlein, Weizen, Roggen“⁴⁹).

Die bisher betrachteten Einleitungsformeln hatten stets die Pflanzenwelt zum Gegenstand; dies ist zwar ein sehr häufig auftretendes Phänomen, aber bei Weitem nicht die einzige Möglichkeit. Vielmehr können die Ausführenden auf einen reichen Schatz an dichterischen Bildern zurückgreifen (diese sind tatsächlich stets Naturbilder, beschränken sich aber nicht auf Flora oder Fauna). Zu den Motiven gehört zum Beispiel die Erwähnung einer Quelle, vor allem in dem sehr typischen Vers „kleiner Quell mit kühlem Wasser“⁵⁰ (eine interessante Variante stellt hier „Bächlein mit kühlem Wasser“⁵¹ dar). Möglich ist weiterhin die Evokation der Kraft des Windes (wie in „der Wind peitscht die Wipfel“⁵²). Alle aus der Natur entnommenen Motive können untereinander kombiniert werden (einen Bezug zur oben abgehandelten Flora stellt zum Beispiel der Vers „vom Wind geschütteltes Blatt“⁵³ her). Und natürlich lässt sich eine einleitende Verszeile auch konstruieren, indem man das Prinzip der Wiederholung benutzt, um die nötige Silbenanzahl zu erlangen (zum Beispiel in „es fegt der Wind, es fegt der Wind“⁵⁴). Zu guter Letzt sei das Stilmittel der Ortsangabe erwähnt, bei dem ein Motiv einem charakteristischen Platz in der Umgebung zugeordnet wird (so etwa „Vögelchen von der Quelle“⁵⁵ oder „grünes Blatt unter der Brücke“⁵⁶).

Diese (und viele ähnliche) Einleitungsformeln habe ich in allen fünf untersuchten Volksliedsammlungen ausmachen können; aus der Tatsache, dass die Fülle dieser

46 „Frunzi verdi di doi scai(u)”. Bucescu, Ciubotaru u. Bîrleanu, „*Bătrîneasca*”, S. 180.

47 „Frunzuliță ruptă-n cinci”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 438.

48 „Codrule, codruțule”. (Eine adäquate Wiedergabe des Vokativs ist im Deutschen leider unmöglich.) Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 440.

49 „Frunzuleană griu secară”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 497.

50 „Izvoarăș cu apă rece”. Zu finden zum Beispiel in Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, S. 39; Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 452; Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 446.

51 „Părăuaș cu apă reși”. Bucescu, Ciubotaru u. Bîrleanu, „*Bătrîneasca*”, S. 177.

52 „Bate vîntul vîrfurile”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 495.

53 „Frunză bătută de vînt”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 484.

54 „Bate vîntul, bate vîntul”. Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cîrșmariu, *Folclor din Dobrogea*, S. 485.

55 „Pășărică de la izvor”. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 424.

56 „Foaie verde de sub punte”. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, S. 386.

Kollektionen Material aus allen Teilen Rumäniens bereitstellt, lässt sich schließen, dass die floskelhaften Einleitungen, die ich in diesem Kapitel dargestellt habe, auf dem gesamten rumänischen Territorium verbreitet sind.⁵⁷ Bei näherer Betrachtung der vorgestellten Formeln fällt auf, dass siebenschilbige Verszeilen und solche mit acht Silben etwa gleich häufig vorkommen. Wenn die achte Silbe fehlt, kann stattdessen eine Füllsilbe eingeschoben werden (wie das „u“ im oben angeführten „Frunzi verdi di doi scai(u)“⁵⁸); stattdessen kann jedoch auch eine ausgeprägte Melismatik die siebte Silbe in die Länge ziehen (wie es beispielsweise bei der von Ciobanu und Nicolescu gesammelten Doina *Cît este satu de larg* geschieht, in deren erster Verszeile „Ș-am zis verde matostat“ sich die siebte und letzte Silbe über eine Gesamtlänge von drei Zählzeiten erstreckt, während die anderen Silben der Verszeile entweder nur eine oder sogar lediglich eine halbe Zählzeit lang sind).⁵⁹

Warum in den Einleitungs-Verszeilen notorisch dieselben Motive vorkommen, ist schwer zu erklären. Der fortwährende Bezug auf die lokale Flora und Fauna sowie auf die Natur als das gewohnte Lebensumfeld des Menschen deckt sich mit dem Bild vom traditionellen und einfachen Dasein der rumänischen Landbevölkerung – diese Feststellung alleine bedeutet jedoch noch keinen Erkenntnisgewinn. Deswegen möchte ich in Betracht ziehen, dass zumindest einige der am Liedanfang vorkommenden Formeln ursprünglich eine magische Funktion hatten. Die heutzutage benutzten Motive und Wendungen könnten also Überbleibsel beziehungsweise Abwandlungen alter animistischer Zaubersprüche oder dergleichen darstellen, die mit der Zeit ihren ursprünglichen Sinn als Beschwörungsformeln verloren haben und nur noch aus Gewohnheit am Liedanfang vorkommen. Eine solche Entwicklung ist jedenfalls in anderen Bereichen der rumänischen Volksmusik zu beobachten: So schildert zum Beispiel Georgescu, dass viele Signale des rumänischen Alphorns (Bucium, Tulnic oder Trâmbiță, je nach Typ und Region) früher einmal eine magische Funktion hatten (etwa die Schafherden vor bösen Geistern zu beschützen); dieser Volksaberglaube hat sich im modernen Leben nicht gehalten und gerät immer mehr in Vergessenheit.⁶⁰

Wenn meine Hypothese des magischen Ursprungs der Einleitungsformeln stimmen sollte, so würde sie wohl nur für die Formeln mit Naturbezug zutreffen, da die anderen Einleitungen (welche Personen ansprechen) stärker in den Rest des Textes eingebunden sind und somit besser als textimmanente lyrische Phänomene erklärt

57 Die Beispiele in Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, stammen aus Muntenien (Süd-Rumänien) und der Bukowina (Nord-Rumänien); Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, erforschte die Timočka Krajina, welche zwar auf serbischem Staatsgebiet gelegen ist, deren rumänische Minderheit kulturell aber mit dem nahegelegenen Südwest-Rumänien identifiziert werden muss; Brăiloiu, Comișel u. Gălușcă-Cirșmariu, *Folclor din Dobrogea*, sammelten die Folklore der Dobrukscha (Südost-Rumänien); die Sammlung von Bucescu, Ciobotaru u. Bîrleanu, „*Bătrîneasca*“, entstand ebenfalls in der Bukowina (Nord-Rumänien); das Material in Păun u. Angelescu, *Basme, cîntece bătrînești și doine*, schließlich stammt auch aus Muntenien (Süd-Rumänien); darüber hinaus kommen Einleitungsformeln auch in den von Bartók zusammengestellten Volksliedern vor, welche in den Kreisen Bihor – vgl. Bartók, *Bihar* – und Maramureș – vgl. Bartók, *Maramureș* – gesammelt wurden, die beide in Siebenbürgen (Nordwest-Rumänien) liegen.

58 Bucescu, Ciobotaru u. Bîrleanu, „*Bătrîneasca*“, S. 180.

59 Ciobanu u. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, S. 31 f.

60 Georgescu, *Semnale de bucium*, S. 22 f.

werden können. Die Formeln, die Naturthemen zum Inhalt haben, müssten außerdem älter sein als die übrigen Modelle, um die Behauptung vom Zauberspruch-Charakter plausibel zu machen. Ein erstes Indiz für ein hohes Alter der Natur-Motive stellt die stärker ausgeprägte Versteinerung besonders dieser Formeln dar; sie kommen an verschiedenen Stellen immer wieder in exakt demselben Wortlaut vor. Dies könnte dafür sprechen, dass es einst wichtig war, diese Verse stets auf ein und dieselbe Art und Weise auszusprechen, damit sie den erhofften Effekt nicht verfehlten. Für die Hypothese des magischen Ursprungs spricht ebenfalls die auffällig häufige Verwendung der Zahl Drei in vielen Einleitungsversen (während andere Zahlen so gut wie gar nicht vorkommen). Wenn eine Antwort auf die hier aufgeworfene Frage nach dem Ursprung der Einstiegsfloskeln in der rumänischen Volksmusik möglich sein sollte, erforderte sie eine Abhandlung, die sehr viel intensiver sein müsste, als sie an dieser Stelle zu leisten ist.

Einfacher zu beantworten ist die Frage nach dem praktischen Nutzen einer Einleitungszeile. Diese bietet nämlich am Anfang des Gesangs ein bekanntes Element, welches den Einstieg erleichtert. Die Formelhaftigkeit der Einleitung erfüllt mnemotechnische Zwecke, hilft also aufgrund des Reims mit der nächsten Zeile dabei, sich an die nachfolgenden Verse zu erinnern. Ebenso könnte die einleitende Verszeile dazu dienen, emotionale Barrieren zu überwinden: Da Doina-Texte oft sehr gefühlsbetont sind, könnte die Einleitung den Einstieg in den Gesang erleichtern, ohne dass man sofort die emotional bedeutsamen Passagen aussprechen muss. Einen Denkanstoß in diese Richtung gibt wiederum Beissinger. Obwohl sie in ihrem Werk über die *Lăutari* die Einleitungsformeln nur in Bezug auf den Vortrag der rumänischen Epik vor Publikum thematisiert, ist ihre Feststellung bedeutsam, dass sich die Zuhörenden durch die Verwendung von Einstiegsfloskeln besser auf den musikalischen Vortrag einstellen können.⁶¹ Wenngleich die Doina gewöhnlich nicht für ein Publikum gesungen wird, ist es denkbar, dass die Sängerinnen und Sänger die Einstiegsformeln zu einem ähnlichen Zweck benutzen, indem sie zwar keine Zuhörer, wohl aber sich selbst auf das jeweilige Musikstück vorbereiten.

3.2 Emotionaler Gehalt der Doina-Lyrik

Ich habe die Lyrik der rumänischen Volksmusik im vorangegangenen Abschnitt einer formalen Analyse unterzogen; im Folgenden behandle ich deren Ausdruckskraft. In der Forschung zur Doina wird dieser Aspekt oft thematisiert, da unsere Gattung seit Langem das Ansehen genießt, eine der zentralen Säulen der Volkskunst Rumäniens darzustellen. Bei einer genaueren Betrachtung der einzelnen Theorien zur Expressivität der Doina wird schnell deutlich, dass die Ergebnisse voneinander abweichen. Dabei ist es weniger der Ausdruck der Doina an sich, der unterschiedlich interpretiert wird; vielmehr suchen verschiedene Gelehrte den Grund für die spezifische Expressivität der populären Dichtung Rumäniens an jeweils anderen Stellen. Einigkeit herrscht allerdings in der Betonung der großen Bedeutung, welche bestimmten Phänomenen zuzuschreiben ist, die in dieser Lyrik ihren Ausdruck finden; so kommt der größte Stellenwert einerseits dem besonderen Gefühl des

61 Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 106 f.

„Dor“ zu,⁶² andererseits spielt die Figur des Heiducken eine zentrale Rolle.⁶³ Deshalb sind – nach einer allgemeineren Betrachtung – diese beiden Begriffe im Detail zu untersuchen.

3.2.1 Rumänische Weltanschauung

Ebenso wie viele andere Wissenschaftler geht Alexandru davon aus, dass sich die Weltsicht der Rumänen in ihrer Volkskunst widerspiegelt: „Es mag sein, dass das Gemüt des rumänischen Volkes nirgendwo besser zum Ausdruck kommt, als in seiner Poesie, seinen Liedern und Tänzen, ein lebendiges Bild der Gedanken und Gefühle, die es beleben.“⁶⁴ Ich nehme Alexandrus Hinweis als Leitlinie für dieses Unterkapitel auf. Die Fragen, die sich daraus für meine Arbeit ergeben, sind folgende: Erstens – wie genau kann man die Weltsicht charakterisieren, die in der Kunst des rumänischen Volkes zum Ausdruck kommen soll? Und zweitens – welche Rolle spielt in diesem Kontext die besondere Expressivität der Doina?

Zunächst zur zweiten Frage: Der Doina wird von mehreren Gelehrten eine zentrale Funktion im Ausdruck des rumänischen Gemüts zugeordnet. So kann die Doina-Lyrik laut Alexandru die ganze Bandbreite der menschlichen Gefühlszustände wiedergeben, vom exaltierten Lob der Liebe und der Natur bis zum Ausdruck von Enttäuschung, Bitterkeit und Härte des Lebens in unserer Welt. Gleichzeitig finde sich aber die Hoffnung auf Erlösung, auf ein Aufgehen in der Natur – so kenne die Doina auch positive, optimistische oder ironische Elemente.⁶⁵ In eine ähnliche Richtung geht die Ansicht Comișels, dass in den zur Doina gesungenen Versen die ganze Fülle des rumänischen Seelenlebens Ausdruck finde. Die Doina-Lyrik habe das alltägliche Leben des Volkes als Ursprung und gebe daher mit einem typischen Realismus die Gefühlswelt des Einzelnen und der Gemeinschaft in der traditionellen rumänischen Lebensweise wieder.⁶⁶

Eine Theorie, die diese verschiedenen – und teils widersprüchlichen – Gefühlszustände umfasst und jedem von ihnen einen bestimmten Platz und Sinn zuordnet, entwickelt Liviu Rusu in seiner Arbeit *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*. Rusu nimmt als Grundtendenz der rumänischen Volkslyrik eine harmonische und pazifistische Weltsicht an. Eine Begründung für diese Behauptung sieht er unter anderem darin, dass die Dichtung des Volkes von Beschreibung und Kontemplation geprägt sei und kaum aktive Elemente enthalte: „Der rumänische Volksdichter neigt eher zur Kontemplation als zu einer aktiven Haltung. Anstatt selbst zu handeln, bevorzugt er es, die Handlung festzustellen.“⁶⁷ Diese Tendenz wird laut Rusu durch die ausufernde Naturbeschreibung in den Werken der rumäni-

62 Siehe dazu Kap. 3.2.3, *Der Dor*, S. 102.

63 Siehe dazu Kap. 3.2.2, *Die Figur des Haiduc*, S. 100.

64 “It may be that nowhere is the temper of the Romanian people better revealed than in its poetry, its songs and dances, a living image of the thoughts and feelings that enliven it.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 5.

65 Alexandru, ebd., S. 6 u. S. 53 f.

66 Comișel, *Genurile*, S. 89.

67 « [...] le poète populaire roumain est porté plutôt vers la contemplation que vers une attitude active. Il préfère constater l'action qu'agir lui-même. » Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 35.

schen Volksdichtung verstärkt. Der Hang zur Harmonie komme dabei nicht nur in der Doina zum Ausdruck, sondern auch in den Heldenballaden: Diese kämen stets zu einem Ende, welches die bereits existierende Ordnung bestätige und so als notwendig charakterisiere; die Helden der rumänischen Volksdichtung wagten es nicht, gegen diesen Lauf der Dinge zu rebellieren, sondern unterwürfen sich ihm.⁶⁸

Diese Theorie der positiven Emotionen in der Volksdichtung Rumäniens würde für sich alleine genommen aber zu kurz greifen, da sie manche Phänomene nicht erklären könnte – besonders die oft äußerst traurigen und schmerzvollen Doina-Texte stellen einen Widerspruch zur Annahme der ausschließlichen Harmonie dar. Deshalb muss Rusu mit seiner Analyse weitergehen. Dies tut er, indem er klarstellt, dass die Harmonie und die Tendenz zur Idealisierung an der Oberfläche der rumänischen Volkslyrik zu finden seien, während der Schmerz und die negativen Gefühle eine darunterliegende, dunklere Schicht darstellten. Vor allem die Einsamkeit macht für Rusu den zentralen Aspekt der populären Dichtung aus, wobei es bezeichnend sei, dass fast nie eine Auflehnung gegen dieses Gefühl zu vernehmen ist, sondern das Leiden – im Sinne der oben ausgeführten Neigung zur Kontemplation – als notwendige Emotion ertragen wird. Überhaupt ist es laut Rusu diese Innenschau und Lethargie, die dafür gesorgt hat, dass geschichtliche Ereignisse in der rumänischen Volkslyrik fast gar nicht verarbeitet wurden.⁶⁹

Die Ursache für die auffällig häufige Thematisierung der Einsamkeit sucht Rusu in der Lebenssituation der rumänischen Landbevölkerung, welche seiner Meinung nach dazu führt, dass sich als einer der hauptsächlichen Wesenszüge des rumänischen Bauern das Gefühl der Einsamkeit herausbildet. Genau dies habe dafür gesorgt, dass die Doina für das rumänische Volk zum bevorzugten Sologesang werden konnte: „Das Gefühl der Einsamkeit hat seine schönsten Balladen zur Welt gebracht und auch seinen typischen und bevorzugten Gesang, die Doina“.⁷⁰ Daraus zieht Rusu den Schluss, dass das Harmoniebedürfnis und die Tendenz zur Idealisierung, die in der rumänischen Volkslyrik vorkommen, nicht als tiefste weltanschauliche Überzeugung anzusehen sind, sondern eher als eine Zuflucht oder ein Gegengewicht, um sich gegen das Unbekannte und die Zweifel zu schützen, die mit der normalen Lebenssituation in der Einsamkeit untrennbar verbunden sind.⁷¹

Rusu begnügt sich aber nicht damit, den Optimismus als oberflächliches Phänomen anzusehen, welches sich auf einen tiefen Pessimismus und tiefe Resignation gegenüber einem erdrückenden Schicksal gründet. Vielmehr vereint er beide seelischen Zustände, indem er einen ihnen gemeinsamen Grund in der rumänischen Weltsicht annimmt. Diesen Grund findet er in der für ihn evidenten Überzeugung, dass der Weltenlauf und die Weltordnung absolut notwendig und determiniert seien und dass das menschliche Handeln überhaupt keine Veränderung im Weltgeschehen

68 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 27–44.

69 Ebd., S. 54–61.

70 « [...] le sentiment de la solitude a donné naissance aux plus belles de ses ballades, ainsi qu'à sa chanson spécifique et préférée, à la *doïna* ». Hervorhebung v. Liviu Rusu. Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 62.

71 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 74.

bewirken könne. Diese Interpretation sieht Rusu durch die trochäische Versstruktur gestützt, die im rumänischen gesungenen Vers praktisch ausschließlich vorkommt.⁷² Die ewig gleiche Abfolge betonter und unbetonter Silben interpretiert er als Zeichen der inneren Notwendigkeit.⁷³

Die eigentliche Tragik des menschlichen Schicksals aber, welche in der rumänischen Volksdichtung laut Rusu besonders intensiv empfunden wird, liege in der Unausweichlichkeit des Todes, die erst in der Einsamkeit in ihrer ganzen Intensität zum Vorschein komme. Erst wenn ihm die Endlichkeit seiner Existenz bewusst werde, spüre der Mensch das volle Gewicht seines Schicksals: „Sein einziger Trost ist, dass er nach seinem Tod im Schoße der Natur ruhen wird.“⁷⁴ In der rumänischen Volkslyrik werde letztendlich also niemals eine Revolte gegen das menschliche Schicksal versucht – dieses werde vielmehr als notwendig hingenommen. Der Mensch habe angesichts dieser Übermacht des Schicksals überhaupt keine Handlungsoptionen und könne am ehesten noch versuchen, sich über die Grausamkeit der Weltordnung hinwegzutrusten: „Sein Trost ist die Doina voller Melancholie, so wie der Mensch in den Momenten heftigen Schmerzes keinen anderen Trost hat als seine Tränen.“⁷⁵ Im Singen Trost zu finden, das geht nach Rusus Ansicht mit der versöhnlichen Vorstellung einher, dass der Mensch nach seinem Tode in der Natur aufgeht und ein Teil von ihr wird.⁷⁶ Die Erklärung der Naturverbundenheit als Resultat der Schicksalsergebenheit stellt die letzte Kernthese in Rusus Ausführungen dar, die viele Motive der rumänischen Volkslyrik zusammenfasst. So werden die ausgedrückten positiven Gefühle, die Harmonie und die Naturverbundenheit erst in Bezug auf die ebenfalls thematisierten Emotionen des Schmerzes, der Verzweiflung und der Einsamkeit in ihrer Funktion und in ihrer ganzen Tiefe verstanden – indem alle Facetten zu einer Gesamtbetrachtung zusammengeführt werden.

Eine ähnlich vollständige, aber noch weiter greifende und kulturphilosophisch verankerte Begründung der Phänomene der rumänischen Volksdichtung führt Lucian Blaga durch in seinem äußerst einflussreichen Werk *Der mioritische Raum*.⁷⁷ Den Namen dieses Raummodells leitet Blaga von der berühmtesten rumänischen Volksballade, *Miorița*, ab. Die in diesem Stück zum Ausdruck kommende Raumauffassung determiniert nämlich für Blaga nicht nur den emotionalen Ausdruck der rumänischen Volksgesänge, sondern das gesamte Wesen und die spezifische Weltsicht des rumänischen Menschen. Blagas Untersuchung ist besonders nützlich und aufschlussreich, weil sie als Paradebeispiel für den Ausdruck des „mioritischen“ Raumverständnisses in der rumänischen Kultur die Doina anführt. Interessanter-

72 Siehe dazu Kap. 3.1.1, *Formaler Aufbau der Doina-Lyrik*, S. 82.

73 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 76 u. S. 81.

74 « Sa seule consolation, c'est qu'après sa mort il reposera au sein de la nature ». Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 84.

75 « Sa consolation, c'est la *doîna* pleine de mélancolie, de même que dans les moments de douleur intense, l'homme n'a pas d'autre consolation que ses larmes. » Hervorhebung v. Liviu Rusu. Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 106.

76 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 108–110.

77 Ich zitiere im Folgenden die italienische Übersetzung dieses Werkes: Lucian Blaga, *Trilogia della cultura. Lo spazio mioritico (Trilogie der Kultur. Der mioritische Raum) (Testi Letterari Stranieri, Bd. 4)*, Übersetzung u. Anmerkungen v. Riccardo Busetto u. Marco Cugno, Alessandria 1994.

weise behandelt Blaga im Wesentlichen dieselben Phänomene wie Rusu, ordnet diesen jedoch aufgrund seiner eigenen Betrachtungsweise ganz andere Funktionen und Wertigkeiten zu. Ich möchte der Reihe nach vorgehen und zunächst einen kurzen Abriss der grundlegenden theoretischen Überlegungen Blagas geben.

Sicherlich stellt die Theorie des mioritischen Raumes nicht die erste Abhandlung dar, die versucht, kulturelle Phänomene auf die spezifische Landschaft zu beziehen, in der ein Volk lebt. (Auch Blaga selbst nennt die kulturmorphologischen Arbeiten von Leo Frobenius und Oswald Spengler als Bezugspunkte.) Blagas Theorie geht einen Schritt weiter, indem sie das Unbewusste als wichtigen Vermittlungsfaktor mit einbezieht. Blaga geht keineswegs davon aus, dass die Landschaft direkt und unmittelbar auf die Kultur eines Volkes wirkt; vielmehr abstrahiert er dieses Verhältnis in zwei wesentlichen Punkten: Zum einen nimmt er an, dass nicht eine unmittelbare und konkret gegebene Landschaft eine Wirkung ausübt, sondern nur die für eine solche Landschaft charakteristische Grundstruktur. Zweitens hat eben das Unbewusste für Blaga eine wichtige Vermittlerrolle zwischen der abstrakten Struktur der Landschaft und den kulturellen Produkten inne, indem die „strukturelle Matrix“ der Landschaft das Unbewusste, das Gemüt (oder – wenn man so will – die Weltanschauung) eines Volkes beeinflusst. Die Korrelation zwischen Landschaft und Kultur ist für Blaga also von einer indirekten Art, und aufgrund dieser Mittelbarkeit muss die strukturelle Matrix, die einer bestimmten Kultur zugrunde liegt, auch nicht notwendig mit den Attributen genau derjenigen Landschaft identisch sein, in der jene Kultur beheimatet ist.⁷⁸

Die Matrix ist demnach abstrakter Natur, und Blaga versucht, sie anhand des räumlichen Begriffs des Horizonts zu verdeutlichen: „Es handelt sich nicht um eine in ihrer Ganzheit betrachtete Landschaft, sondern eher um einen Horizont, in dem die räumliche Struktur als solche das Wesentliche ist, ohne andere Zusätze und ohne das Füllsel des Pittoresken“.⁷⁹ Dieser Horizont sei in der Musik am deutlichsten spürbar, und zwar im Falle der rumänischen Kultur in der Doina, welcher laut Blaga die strukturelle Matrix des Plai (der typisch rumänischen hügeligen Karpatenlandschaft) zugrunde liegt: „Hören wir eine unserer Doine mit derselben Absicht, einen geistigen Horizont in Worte zu übersetzen. Nachdem man Vertrautheit gewonnen hat mit der Chiromantie der versteckten Hintergründe, ist es nicht schwer, zu erahnen, dass sich auch hinter der Doina ein völlig eigener Horizont öffnet. Dieser Horizont ist der Plai, also eine hoch gelegene, offene Ebene auf dem grünen Gipfel eines Berges, die sanft ins Tal abfällt. [...] Die Doina evoziert einen spezifischen Horizont: den erhöhten Horizont, bestehend aus einem rhythmischen und unbegrenzten Aufeinanderfolgen von Hügel und Tal.“⁸⁰ Für Blaga verspürt das rumänische Ge-

78 Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 51–54.

79 “[N]on si tratta di un paesaggio visto globalmente, ma piuttosto di un orizzonte, in cui l’essenziale è la struttura spaziale come tale, senza altre aggiunte e senza il riempitivo del pittoresco”. Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 51.

80 “Ascoltiamo una delle nostre *doine*, con il medesimo intento di tradurre in parole un orizzonte spirituale. Dopo aver preso dimestichezza con la chiromanzia dei fondali nascosti, non è difficile intuire che anche dietro la *doină* si apre un orizzonte del tutto particolare. Questo orizzonte è il *plai*, ossia un pianoro elevato, aperto, sulla verde sommità di un monte, che digrada dolcemente a valle. [...] [L]a *doină* evoca un orizzonte specifico: l’orizzonte elevato, costituito da un ritmico e indefi-

müt also eine tiefe Solidarität mit der Person, die auf den Plaiuri lebt. Dieses Gefühl sei sogar so stark, dass der Schicksalsglaube der Rumänen von der wellenförmigen Struktur des Plai determiniert sei, sodass ein wechselvolles Leben (gleichsam mit viel Auf und Ab) den Normalzustand für diese Kultur darstelle.

Daher sieht Blaga im spezifisch rumänischen Verständnis des Schicksals weder Fatalismus noch übermäßiges Vertrauen vorherrschen; vielmehr dominiere eine kontinuierliche und monotone Wellenbewegung. Besonders schön und rein komme dieses Bewegungsmuster in der Doina zum Ausdruck, nämlich im fortwährenden Auf und Ab ihrer Melodielinie.⁸¹ Genau wie Rusu geht Blaga also von einem stark widerstreitenden emotionalen Gehalt der rumänischen Volkskunst (und speziell der Doina) aus. Die beiden Denker verbinden diese widersprüchlichen Gefühle jedoch auf ganz unterschiedliche Art und Weise: Rusu nimmt eine hierarchische Ordnung vor, indem er die harmonischen, positiven Äußerungen an die Oberfläche des gemeinschaftlichen Lebens stellt und den Fatalismus sowie die Verzweiflung dem Untergrund der Einsamkeit zuordnet. Blaga dagegen stellt in seinem mioritischen Modell alle Gefühlsäußerungen gleichwertig nebeneinander und geht somit eher davon aus, dass diese sich abwechseln und mal die eine, mal die andere Emotion vorherrscht.

Nun ist es allerdings so, dass die Doina auch in denjenigen Regionen Rumäniens vorkommt, die gar nicht hügelig sind. Diese Tatsache stellt für Blaga jedoch keine Widerlegung seiner Theorie dar, sondern bestärkt ihn noch in seiner Annahme, da er glaubt, dass der wellenförmige Gesang die Sehnsucht nach dem Leben auf dem Plai ausdrücke, welche tief im rumänischen Gemüt vorhanden sei: „Das rumänische Flachland ist angefüllt mit Sehnsucht nach dem Plai. Und aufgrund der Tatsache, dass die Menschen im flachen Land den Plai nicht um sich haben können, erzeugt sich ihr Gemüt auf andere Art seine Atmosphäre: Der Gesang ersetzt ihnen den Plai.“⁸²

Entstehungsgeschichtlich setzt Blaga die Genese des mioritischen Raumes mit dem Zeitpunkt der Geburt des rumänischen Volkes und der rumänischen Sprache gleich. Genauer gesagt geht er davon aus, dass sich die Urahnen des rumänischen Volkes nach der Zeit der römischen Besetzung in das hügelige Karpatenland zurückzogen und über Jahrhunderte hinweg nicht an der Weltgeschichte teilnahmen, sondern die verschiedenen Invasoren und fremden Herrscher kommen und gehen ließen – ohne dabei ihre spezifische Kultur einzubüßen. Vielmehr seien es oft die Besetzer gewesen, die von der rumänischen Kultur beeinflusst wurden.⁸³ So erklärt sich für Blaga auch der Zusammenhang zwischen der rumänischen Raummatrix und den tatsächlichen landschaftlichen Gegebenheiten, welche in jener Zeit der Herausbildung des mioritischen Raumes nämlich genau in der wellenförmigen Struktur der Karpaten-

nito susseguirsi di colle e valle.” Hervorhebungen v. Lucian Blaga. Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 50 f.

81 Blaga, ebd., S. 55–58.

82 “Le pianure romene sono piene della nostalgia del *plai*. E dal momento che l’uomo della pianura non può avere intorno sé [sic] il *plai*, il suo animo si crea, per altra via, la sua atmosfera: il canto per lui sostituisce il *plai*.” Hervorhebungen v. Lucian Blaga. Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 56.

83 Siehe dazu auch Kap. 5.1.2, *Die dunkle Zeit*, S. 134.

landschaften bestanden hätten.⁸⁴ Für diese Jahrhunderte der Geschichte der rumänischen Kultur spricht Blaga von einem „Boykott“ des Weltgeschehens durch die Rumänen: „Für gewöhnlich hüteten sich die Rumänen mit Gleichgültigkeit davor, an einer Geschichte teilzunehmen, die nicht Ausdruck ihrer Natur war.“⁸⁵

Es ist also klar geworden, dass die Doina für viele rumänische Gelehrte das zentrale Genre der Volkskunst ihres Vaterlandes darstellt. Anhand des Beispiels der Doina versuchen sie, die speziellen Charakteristika der rumänischen Weltanschauung zu verdeutlichen. Im Verlaufe dieses Unterkapitels habe ich verschiedene Theorien zu dieser Weltsicht vorgestellt. Einige grundlegende Aspekte kamen jedoch in keiner dieser Abhandlungen vor, weshalb ich sie zum Schluss kurz ansprechen möchte – auch wenn es nicht meine Absicht ist, die daraus resultierenden Fragen abschließend zu beantworten. Zunächst einmal: Ist es wirklich möglich, eine für alle Rumäninnen und Rumänen gleichermaßen gültige Weltsicht vorauszusetzen? Nun – dieser Gedanke war in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, als Rusu und Blaga schrieben, naheliegend, und zwar vor allem aufgrund der damals in Rumänien vorherrschenden geistigen Strömungen, namentlich des Semănătorismus und des Poporanismus. Diese beiden Denkrichtungen kritisierten entschieden die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vonstatten gehende Erneuerung der rumänischen Gesellschaft und prangerten die Gegensätze des modernen Lebens an.⁸⁶ Den historischen Entwicklungen stellten sie das Modell der traditionellen Lebensverhältnisse in der rumänischen Dorfgemeinschaft gegenüber, deren Werte sie als höchstes Ideal ansahen, welches es unbedingt zu bewahren gelte. Zwar erlebten die ursprünglichen semănătoristischen und poporanistischen Organe (namentlich Literatur- und Kulturzeitschriften) ihren Höhepunkt bereits vor dem Ersten Weltkrieg – doch auch in der Zwischenkriegszeit besaßen ihre Ideen große Wirkmächtigkeit, weshalb Mihai-Răzvan Ungureanu für jenen Zeitraum von einer Bewegung der „Neosemănătoristen“ spricht, in deren Nähe er auch die Arbeiten von Lucian Blaga rückt.⁸⁷

Die Vorstellung des Dorfes als heiler Welt muss man allerdings als naiv bezeichnen, und hier setzt für gewöhnlich die Kritik an den wertkonservativen Positionen des Poporanismus und des Semănătorismus an: „Eines der zentralen Themen des Semănătorismus wie auch des Poporanismus ist die Vorstellung der ländlichen Welt als Bewahrerin der authentischen Werte des rumänischen Volkes, der reinen rumänischen Seele. Gewissermaßen als Konsequenz dieser Bewertung der ländlichen Welt wurden die Stadt und das städtische Leben zur Vorstellung eines Orts des Verderbens und der Zerstörung der authentischen rumänischen Symbole. Die romantische Kritik der kapitalistischen Gesellschaft und ein vergangenheitszentriertes Bild

84 Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 59–62 u. S. 169–173.

85 “In genere, i romeni si guardarono, con indifferenza, dal partecipare a una storia che non era espressione della loro natura.” Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 180.

86 Die Namen dieser beiden Denkrichtungen leiten sich ab von den rumänischen Begriffen „popor“ [= Volk] beziehungsweise „a semăna“ [= säen].

87 Mihai-Răzvan Ungureanu, *Die Modernisierung der rumänischen Gesellschaft*, in: *Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband)*, hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 269–273.

wurden begleitet vom Gefühl des Bedauerns über die Zerstörung alter, für die patriarchalische Gesellschaft charakterischer Strukturen, die in undenklichen Vorzeiten existierten, da es noch kein städtisches Leben gab, sondern das Dorf die komplexeste Organisationsform der Gesellschaft darstellte. Trotz aller Verformungen, die das ländliche Leben durch den Import von fremden, dem Westen entliehenen Organisationsformen erlitten hatte – ein Phänomen, von dem angenommen wurde, dass es seit der 1848er Revolution zu wirken begann –, werden hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Spuren der rumänischen Tradition und des rumänischen Geistes, die tradiert und entwickelt werden müssen, bewahrt.“⁸⁸ Da sich Rumänien nach dem Zweiten Weltkrieg immer weiter zu einer Industrienation nach westlichem Vorbild entwickelt hat, muss man – zusätzlich zur Kritik an den theoretischen Positionen – auch das praktische Programm der rumänischen Traditionalisten als gescheitert ansehen. Aber sind die Arbeiten von Blaga und Rusu dann heute überhaupt noch aktuell? Welchen Wert könnten sie für eine jüngere Untersuchung noch besitzen?

Nur eine ernsthafte Analyse der vergangenen und der aktuellen Verhältnisse der rumänischen Kultur wird uns in die Lage versetzen, die traditionalistischen Theorien in ihrem Kontext zu betrachten und so herauszufinden, ob und inwiefern sie in der Betrachtung der Folklore heutzutage noch gewinnbringend eingesetzt werden könnten. Dabei darf die ideologiekritische Betrachtung der hier vorgestellten Gedanken keineswegs unterbleiben; es wird nämlich bereits aus den kurzen Passagen, die ich wiedergegeben habe, deutlich, dass sowohl Rusu als auch Blaga im Sinne einer Aufwertung der rumänischen Kultur schreiben – einer Aufwertung, welche leicht in Romantisierung oder gar Verherrlichung umschlagen kann. Beide Forscher mögen gute Gründe gehabt haben, die sie zu einer derartigen Darstellung veranlassten (und das eben geschilderte ideologische Klima Rumäniens zwischen den Weltkriegen zählt sicherlich hierzu); diese Motive sind jedoch kritisch zu hinterfragen.

3.2.2 Die Figur des Haiduc

In der rumänischen Volksdichtung kommt also eine Vielzahl verschiedener Gefühlszustände zum Ausdruck. Obwohl die soeben vorgestellten Autoren Rusu und Blaga deren Verknüpfung und somit einen all diese unterschiedlichen emotionalen Gehalte erreichenden Erklärungsansatz anstreben, thematisiert in der Praxis nicht jede einzelne Doina das ganze Spektrum an Emotionen. Vielmehr lässt sich unsere Gattung in verschiedene Ausprägungen unterteilen, je nachdem welchen Gefühlszustand die Lyrik ausdrückt. So handelt beispielsweise die Doina „de dragoste“ – wie der Name schon sagt – von der Liebe (auch in ihrer körperlichen Form); die Doina „haiducească“ dagegen thematisiert das Leben der Heiducken, der „gesetzlosen“ Volkshelden, die in der rumänischen Geschichte gegen die Unterdrückung der Landbevölkerung durch die Feudalherren kämpften.^{89 90} Die Darstellung dieses

⁸⁸ Ungureanu, *Modernisierung*, S. 272.

⁸⁹ Dies ist die primäre rumänische Bedeutung des Wortes „Haiduc“ und darf also nicht mit dem im deutschen Sprachraum verbreiteten „Heiduck“ verwechselt werden, welches eher einen Söldner oder Freischärler im Dienste Österreich-Ungarns meint.

⁹⁰ Zu diesen beiden Doina-Arten siehe auch Kap. 4.1.3, *Repertoire der Lăutari*, S. 115.

Heldentypus verdient eine gesonderte Betrachtung, da dieser in der rumänischen Volksdichtung ausgesprochen oft vorkommt (nicht nur in der Doina haiducească, sondern auch in sehr vielen Balladen); darüber hinaus sind auf die Figur des Haiduc einige Theorien zur rumänischen Volksdichtung gegründet, die ich im Folgenden vorstellen möchte.

Zunächst einmal könnte man meinen, dass schon die Figur des Gesetzlosen an sich der Theorie Rusu widerspricht, dass die rumänische Volksseele von großem Pazifismus und ausgesprochener Schicksalsergebenheit bestimmt sei.⁹¹ Ein Verbrecher, der gegen die Unterdrückung kämpft und somit aktiv versucht, Lebensumstände zu verändern, passt nicht gut in dieses Bild. Für Rusu ist aber auch die Grundstimmung der Heiduckengesänge durch eine kontemplative Haltung charakterisiert.⁹² So seien die Helden normalerweise nur aus der Not heraus vom Pfad des Gesetzes abgewichen, zum Beispiel da sie zu Unrecht angeklagt oder verfolgt wurden. Charakterlich könne man ihnen dagegen normalerweise keine Verfehlungen nachweisen – vielmehr seien ihr Auftreten und ihre Taten von Güte und Gerechtigkeitssinn geprägt. Als weiteren Beweis für seine Theorie des harmonischen Universums in der rumänischen populären Dichtung sieht Rusu die Tatsache an, dass die Helden der Heiduckenballaden für gewöhnlich das gesetzlose Leben wieder aufgeben, sobald das ihnen widerfahrene Unrecht gesühnt oder getilgt ist, sobald also die notwendige Harmonie der Welt wiederhergestellt wurde.⁹³ Letztendlich sieht Rusu einen wichtigen Teil seiner Theorie vor allem in den Heiduckengesängen bestätigt: die Einsamkeit und die daraus entstehende profunde und schmerzvolle Kontemplation. Der rumänische Heiduck stelle nämlich eine zutiefst einsame Figur dar, und genau dieser Zustand habe Anlass gegeben zu den ausdrucksstärksten und bewegendsten Gesängen.⁹⁴

Für Alexandru hingegen ist die Ursache der negativen Gefühle, die in der Doina zum Ausdruck kommen, ganz anderer Art: „Für die Folkloreschaffenden ist die soziale Ungerechtigkeit offensichtlich, und das Lied stellt eine Möglichkeit dar, sie dem öffentlichen Tadel zu überantworten. Daher die Stimme der Revolte, bisweilen der schrecklichen Wut, die in die Verse der Doine eingedrungen ist. Der Klassenkampf bricht vehement hervor in den Heiducken-Doine. Grausame Unterdrückung und Arbeit ohne Ruhe oder Hoffnung auf einer kargen Scholle treiben den Rächer die Straße entlang in den Wald.“⁹⁵

Diese Interpretation des Heiducken als Klassenkämpfer ist zeitbedingt von der kommunistischen Ideologie geprägt. Es stellt sich die Frage, inwieweit es im Rumänien Ceaușescus überhaupt möglich war, ein Buch über rumänische Volksmusik

91 Siehe dazu Kap. 3.2.1, *Rumänische Weltanschauung*, S. 94.

92 Vgl. Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 34 f.

93 Ebd., S. 40 f.

94 Ebd., S. 60 f.

95 “For the folk creator, social injustice is obvious, and song is a way of presenting it for public opprobrium. Hence the accents of revolt, sometimes of terrible anger, that have penetrated the verses of the doinas. The class struggle bursts out vehemently in the doinas of outlawry. Cruel oppression and work without rest or hope on a barren soil impel the avenger along the road to the forest.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 53.

zu veröffentlichen, ohne diese vor dem Hintergrund der kommunistischen Parteiideologie zu interpretieren. Zwar muss Alexandrus Darstellung nicht völlig abwegig sein, wenn man bedenkt, dass die rumänische Landbevölkerung tatsächlich viele Jahrhunderte lang unter der Feudalherrschaft zu leiden hatte. Ob die zeitweilig auftretende Revolte gegen diese Lebensumstände allerdings wirklich als Klassenkampf im marxistischen Sinne gedeutet werden kann, mag offen bleiben. Ich bin jedenfalls der Meinung, dass die Theorien Rusus und Blagas größere Erklärungsmacht besitzen, da diese beiden Denker sich nicht auf eine universelle Theorie nach Art des historischen Materialismus beziehen, sondern viel stärker eine spezifisch rumänische Situation herausarbeiten.

Blaga geht seinerseits davon aus, dass die verschiedenen Gesänge und Balladen über die Heiducken dem rumänischen Volk die Geschichten des Epos ersetzen. (Zwar existieren in Rumänien epische Gesänge, aber Blaga hatte wahrscheinlich Werke vom Ausmaß eines Homer im Sinn, die in der rumänischen Überlieferung tatsächlich nicht vorkommen.⁹⁶) Der von der Figur des Gesetzlosen ausgeübte Einfluss gehe sogar so weit, dass nicht nur jeder Rumäne, sondern jeder Mensch auf dem Balkan sich insgeheim mit ihr identifiziere. Während Rusu dem Idealbild des Heiducken ganz präzise Eigenschaften zuschreibt, die er mit seiner Theorie des emotionalen Gehalts der rumänischen Volkslyrik verbindet, vollführt Blaga also die umgekehrte Bewegung, indem er den Gesetzlosen als Vorbild für eine ganze Kultur annimmt. Er will damit zwar sicher nicht behaupten, dass die Vorbildfunktion im Zustand der Gesetzlosigkeit an sich bestünde – doch eine genauere Charakterisierung des Heiducken (und eine damit einhergehende präzisere Darlegung des angenommenen Einflusses) fehlt bei Blaga.⁹⁷ Somit bleibt das Problem bestehen, dass bestimmte Eigenschaften pauschal für alle Menschen eines Kulturkreises angenommen werden, ohne individuelle Unterschiede zuzugestehen. Wie gesagt könnte eine Kritik an Blagas und Rusus Sichtweisen hier ansetzen.

3.2.3 Der Dor

Neben den speziellen Doina-Typen, wie der eben besprochenen Doina haiducească, existieren verschiedene Formen, die auf allgemeinere Art und Weise den Schmerz thematisieren (wie die Doine „de jale“ oder „de dor“).⁹⁸ Besonders das Wort „Dor“ verdient eine gesonderte Betrachtung, da es wie kein anderes für ein bestimmtes Gefühl steht, welches beim Singen der Doina zum Ausdruck kommt. Auch in diesem Fall wird sofort deutlich, dass viele den Dor als typisch und exklusiv rumänischen Seelenzustand ansehen.

So geht Blaga in seiner Analyse des Dor davon aus, dass das wichtigste Charakteristikum des rumänischen Volksschaffens in einer Art „Abtönung“ oder „Schattierung“ besteht. Diese sieht er einerseits gegeben in den alterierten oder nicht genau festgelegten Tonstufen, wie sie in der Doina oft vorkommen, andererseits im Begriff des Dor (welcher die Stimmung vieler Doine generell charakterisiert, aber

96 Vgl. Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 179.

97 Vgl. Blaga, ebd., S. 191 f.

98 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 52–55.

auch in den Doina-Texten selbst auftaucht). Die verschiedenen Schattierungen, die das Wort Dor annehmen kann, machen für Blaga die Universalität dieses Terminus in der rumänischen Sprache aus – woraus auch seine Unübersetzbarkeit in andere Idiome resultiere: „Den Begriff Dor mit Sehnsucht zu übersetzen, bedeutet nicht, zu übersetzen, sondern eine Unmöglichkeit zu umschreiben. Wörter von einer solchen Natur bilden die Undurchlässigkeit einer Sprache. Der Zustand des Dor ist so besonders und so mit Schattierungen durchwirkt, dass von ihm sogar der Vokal und die Konsonanten des Wortes Dor selbst abhängen. Solche Wörter ‚bedeuten‘ nicht lediglich etwas, sondern sie haben – mit ihrer eigenen Klanglichkeit – Anteil an dem, was sie bedeuten.“⁹⁹

Der geniale Zug der rumänischen Volkskunst besteht für Blaga darin, dass der Dor nicht auf das Objekt oder die Umstände bezogen wird, die ihn auslösen, sondern dass er für sich alleine dasteht. Diese „Hypostasierung“ des Dor, wie Blaga sich ausdrückt, Sorge dafür, dass der Dor nicht so sehr als Gemütszustand vorgestellt werde (was banal wäre, da es nichts Normaleres gibt, als über Gemütszustände zu singen); vielmehr erhalte der Dor in der rumänischen Volkslyrik eine ganz besondere Stellung, er erfahre gewissermaßen eine Personifizierung. Dadurch, dass der Dor oft wie eine eigenständige Person behandelt werde, entstehe ein besonderes Verhältnis zwischen Sängerin und Dor, welches vielfach in eine Art Dialog münde.¹⁰⁰

Einen Schritt weiter in diese Richtung geht Dumitru Caracostea, indem er nicht nur eine Personifizierung, sondern sogar eine Mythologisierung des Dor annimmt. Diese führe dazu, dass die gesamte Landschaft für die traditionellen Rumänen den Dor in sich trage, was sich an vielen Ortsnamen ablesen lasse: „Unser gesamtes Gebiet ist durchzogen vom Dor, von Vârful cu dor im Gebirge [= Gipfel mit Dor, ein Berg in den Südkarpaten] bis Dor mărunt im Bărăgan [= Kleiner Dor, eine Ortschaft in der ostrumänischen Tiefebene].“¹⁰¹ Blaga merkte an, dass der Begriff Dor oft – ungenauerweise – mit dem deutschen Wort „Sehnsucht“ in Verbindung gebracht wird; wie Blaga behaupten auch andere rumänische Gelehrte schlichtweg die Unübersetzbarkeit des Terminus. Caracostea beispielsweise geht davon aus, dass der Begriff Dor (ebenso wie das Wort Doina) zu denjenigen Ausdrücken gehört, die nur aus der jeweiligen Kultur heraus wirklich zu verstehen sind: „Sie können nicht verstanden werden, wenn sie nicht auf die Lebensweisen bezogen werden, aus denen sie hervorgegangen sind und sich entwickelt haben.“¹⁰² Eine Analyse des Dor in diesem Sinne findet sich wiederum bei Liviu Rusu, der im Gegensatz zu Blaga we-

99 “[T]radurre il termine *dor* con *Sehnsucht* non significa tradurre, ma circoscrivere un’impossibilità. Parole di tal natura costituiscono l’impermeabilità di una lingua. Lo stato di *dor* è così particolare e così tramato di sfumature che da esso dipendono persino la vocale e le consonanti stesse della parola *dor*. Tali parole non soltanto ‘significano’ qualcosa, ma fanno parte, con la loro stessa sonorità, di ciò che significano.” Hervorhebungen v. Lucian Blaga. Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 160.

100 Blaga, *Lo spazio mioritico*, S. 160–162.

101 „Întregul nostru spațiu este străbătut de dor, de la *Vârful cu dor* al muntelui pînă la *Dor mărunt* al Bărăganului.” Hervorhebungen v. Dumitru Caracostea. Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română. Balada poporană și doina (Die rumänische traditionelle Dichtung. Die Volksballade und die Doina)*, hrsg. v. D. Șandru, Bd. 2, București 1969, S. 557.

102 „Ele nu pot fi înțelese decît raportate la formele de viață din care s-au născut și s-au dezvoltat.” Caracostea, *Poezia*, S. 451.

niger die ästhetischen Gesichtspunkte der Darstellung des Dor im Blick hat, sondern eher auf den spezifisch rumänischen emotionalen Gehalt eingeht, welcher in diesem Begriff mitschwingt.

Rusu geht davon aus, dass die kreative Kraft der Dichtkunst des rumänischen Volkes im Gefühl des Dor begründet liegt, einem Gefühl, welches er als „Produkt der Einsamkeit der Seele“ bezeichnet.¹⁰³ Diese Einsamkeit identifiziert auch Rusu mit der Sehnsucht, indem er die Heimatverbundenheit vieler Rumänen betont und behauptet, dass der Dor aus dem Verlassen der gewohnten Umgebung und der dort lebenden Menschen entstehe.¹⁰⁴ Wie bereits dargestellt, ist die Einsamkeit für Rusu eines der Hauptmerkmale im Wesen der rumänischen Landbevölkerung,¹⁰⁵ und als besonderen Gefühlszustand dieser Einsamkeit sieht Rusu den Dor an: „Es ist diese Einsamkeit, die [...] den Dor gebiert, ein Gefühl, welches gleichzeitig das Verlangen, die Melancholie, das Bedauern, den Kummer, die Nostalgie umfasst, mit einer Spur von Hoffnung.“¹⁰⁶ An anderer Stelle definiert Rusu den Dor folgendermaßen: „[D]as bald helle, bald düstere Gefühl, das den Liebenden zu seiner Geliebten drängt, das den Menschen zu dem Ort seiner Herkunft treibt, das ihn zutiefst mit den Menschen verbindet; es ist das Gefühl, das ihn mit der Natur verschwistert, ein Gefühl warmer Sympathie, die das All durchströmt.“¹⁰⁷ Das Resultat des Dor ist für Rusu die Resignation, welche seiner Meinung nach an der Basis aller Schöpfungen der rumänischen Volkskunst steht.¹⁰⁸

3.3 Psychosoziale Funktion der Doina

In der formalen und inhaltlichen Analyse der Doina-Lyrik habe ich schon des Öfteren eine Thematik angesprochen, welche ebenso untrennbar mit der Doina verbunden ist wie der Dor oder die Einleitungsformeln: Die Rede ist vom Zweck, den das Singen dieser Gattung erfüllt. Wie bereits dargelegt, wird die Doina in den meisten Fällen privat und nur für die ausführende Person selbst gesungen oder gespielt. Eine publikumsbezogene Form stellt die Ausnahme dar und soll an dieser Stelle nicht thematisiert werden.¹⁰⁹ Der Zweck der Doina ist also nicht in erster Linie sozialer Natur (wie es etwa bei einem Tanz der Fall wäre); vielmehr kann man für unser Genre von vornherein von einer Funktionalität in Bezug auf das Individuum ausgehen. Tatsächlich ist die Doina aufgrund der intimen Art ihrer Ausführung diejenige Form der rumänischen Musik, welche ganz besonders dazu geeignet ist, persönliche Gefühle auszudrücken und die eigenen Lebensumstände zu thematisieren. Andere den Gefühlsausdruck betonende Gattungen verfügen – sobald sie sozial

103 « [...] produit de la solitude d'âme ». Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 59.

104 Rusu, ebd., S. 38.

105 Siehe dazu Kap. 3.2.1, *Rumänische Weltanschauung*, S. 94.

106 « C'est cette solitude qui fait naître [...] le dor, sentiment qui comprend en même temps le désir, la mélancolie, le regret, le chagrin, la nostalgie, avec une nuance d'espérance. » Hervorhebung v. Liviu Rusu. Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 63.

107 *Doina, doina... Eine Anthologie rumänischer Literatur aus Vergangenheit und Gegenwart*, hrsg. v. Kurt Schebesch, mit einer Einleitung u. nach Textvorschlägen v. Liviu Rusu, Leer 1969, S. 12.

108 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 64–66.

109 Siehe dazu Kap. 4, *Professionelle Formen der Doina*, S. 109.

eingebunden sind – über eigenständige Musikformen (so zum Beispiel die Totenklage). Obwohl solche Genres durchaus Gemeinsamkeiten mit der Doina aufweisen können, sind sie aus verschiedenen Gründen nicht mit ihr identisch.¹¹⁰ Daher ist die psychosoziale Funktion jener von der Doina verschiedenen Gattungen nicht Thema dieses Kapitels.

Diese Trennung ist sinnvoll, weil die Doina als solistische, nicht rituelle und für den privaten Gefühlsausdruck bestimmte Musikform eine Sonderrolle in der rumänischen Folklore einnimmt. Zwar hält Sandu fest, dass die Funktion nicht das Hauptmerkmal der nicht-rituellen Gesänge darstellt; hier ist allerdings von der sozialen Funktion die Rede, denn wenn man Sandus Darstellung weiter folgt, wird klar, dass er sehr wohl davon ausgeht, dass die Doina – neben ästhetischen Gesichtspunkten – vor allem die Erforschung der intimen Emotionswelt zum Ziel hat.¹¹¹ Nun sind die Gefühle, denen beim Singen der Doina Ausdruck verliehen wird, nicht selten schmerzhafter Natur, auch wenn prinzipiell alle nur erdenklichen Themen aufgegriffen werden können. Alexandru schreibt es dem spezifischen „Melos“ der Doina zu, dass diese Form in der Praxis hauptsächlich dafür genutzt werde, die negativen Seiten des Lebens zu beschreiben und zu beklagen. Der Grundtenor des Doina-Ausdrucks ist aber kein Pessimismus: Vielmehr dienen (wie von Rusu und Blaga dargestellt) die dunklen Farben der Doina einer Verarbeitung und Überwindung der Widrigkeiten der menschlichen Existenz.¹¹² Und auch ein gewisses Augenzwinkern kann – zumindest als mögliche Lesart in der Interpretation eines Doina-Textes – vorkommen, wie die Verse der in dieser Arbeit analysierten Doina aus dem subkarpatischen Oltenien zeigen.

Oftmals schreibt man der Doina dennoch hauptsächlich klagenden Charakter zu. So etwa Viorel Cosma, der feststellt: „Durch den Gesang vermochte der Bauer seine Gedanken, seine Wünsche, vor allem aber seine Nöte frei zu äußern“.¹¹³ Cosma erläutert die psychosoziale Funktion des Singens überhaupt am Beispiel der Doina; er geht sogar so weit, die Funktion der Doina etymologisch zu begründen, indem er anführt, dass das rumänische Verb „a doini“ soviel wie „klagen“ oder „sich sehnen“ bedeute.¹¹⁴ Als Arbeitshypothese für den weiteren Verlauf dieses Abschnitts ist also festzuhalten, dass die Doina normalerweise praktiziert wird, um negativen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und diese durch eine Katharsis zu lindern. Das bestätigt die Analyse von Liviu Rusu, der ebenfalls genau hierin die Funktion des traditionellen Gesanges sieht: „Es ist infolge einer inneren Unruhe, dass das Volk singt, und seine Gesänge sind nichts als Haltungen, die durch die Sorge am Grund seines Daseins bestimmt sind.“¹¹⁵

110 Siehe dazu Kap. 2.1, *Unterschied zwischen Doina und anderen Gattungen*, S. 22.

111 Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 84 f.

112 Vgl. Alexandru, *La doina roumaine*, S. 44.

113 Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 8.

114 Ebd.

115 « C'est à la suite d'un trouble intérieur que le peuple chante, et ses chants ne sont que des attitudes déterminées par l'inquiétude au fond de son être. » Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 9.

3.3.1 Doina als Katharsis

Um die psychosoziale Funktion der Doina zu erläutern, ist wiederum ein Blick auf Rusus Theorien sinnvoll. Rusu geht nämlich generell davon aus, dass jegliche künstlerische Inspiration aus einer „tiefen Sorge der Seele“¹¹⁶ entstehe. Sie stelle das Resultat einer Erforschung der tieferen Schichten des menschlichen Selbst dar: Im Anblick des Chaos, welches in seinem Inneren herrsche, werde der Mensch von einer tiefen Angst ergriffen, die er nur dadurch lindern könne, dass er seine inneren Zustände im Kunstwerk ausdrückt und so in eine Ordnung bringt. Für Rusu ist das Kunstwerk deshalb nicht nur ein Ausdruck der seelischen Verfassung eines Menschen, sondern auch ein Mittel zum Überleben, welches der Künstler benutzt, um seine Existenz zu verstehen und zu bestätigen. Das trifft Rusus Meinung nach ganz besonders auf die traditionelle Volkskunst zu: Da diese sich in einer „niedrigeren Phase der Kultur“¹¹⁷ befinde, gehe es ihr nie um die Exaktheit der Fakten, auf die sie sich eventuell bezieht, sondern stets nur um den Ausdruck des Innenlebens der kunstschaaffenden Personen.¹¹⁸

Dieser Standpunkt wird verständlicher, wenn man sieht, wie Rusu seine allgemeine Theorie des künstlerischen Ausdrucks auf die Phänomene der rumänischen Volkspoesie anwendet.¹¹⁹ Eines der bestimmenden Gefühle, das die traditionelle Lyrik der Rumänen ausdrückt, sei das der Einsamkeit; diese sei unter anderem für das Gefühl des Dor verantwortlich – beide Emotionen führten zum Anwachsen der Verzweiflung und zu einem immer stärker werdenden inneren Druck. Dieser müsse abgebaut werden, und ein solcher Abbau geschieht laut Rusu niemals in einer aggressiven Form, sondern aus einer Position der Schicksalsergebenheit: „Es ist natürlich, dass in diesem vagen und beklemmenden Gemütszustand Verzweiflung wächst. Beim rumänischen Poeten nimmt diese aber niemals die Form einer Revolte an, sie manifestiert sich vielmehr in Form einer schmerzvollen und resignierten Sehnsucht.“¹²⁰ Das Singen der traditionellen Musik – und besonders der Doina – ist demnach als Ventil zu verstehen, mit dem der Druck der Verzweiflung abgebaut werden kann. Die negativen Gefühle, die den Menschen auf Dauer zerstören könnten, müssen hinausgelassen werden, und da dies normalerweise nicht in einer aggressiven Weise geschieht, bleibt nur der Ausdruck des Innenlebens im kathartischen Prozess des Singens.¹²¹

Da die rumänische traditionelle Lyrik normalerweise keine Änderung der herrschenden Zustände zum Thema hat, geht Rusu davon aus, dass die Volkskünstler in ihren Werken niemals die Hoffnung auf eine Wiedergutmachung des irdischen Leidens ausdrücken. Eben darin bestehe das hohe spirituelle Niveau der Volkskunst

116 « [...] profonde inquiétude de l'âme ». Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 12.

117 « [...] phase inférieure de la culture ». Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 14.

118 Rusu, ebd., S. 12–15.

119 Diese Phänomene selber habe ich bereits besprochen in Kap. 3.2, *Emotionaler Gehalt der Doina-Lyrik*, S. 93.

120 « Il est naturel que dans cet état d'âme oppressant et vague, naisse le désespoir. Mais, chez le poète roumain il ne prend jamais la forme d'une révolte, il se manifeste sous la forme d'un regret douloureux et résigné. » Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 66.

121 Rusu, ebd., S. 66 f.

Rumäniens: Das Leiden werde zwar thematisiert, aber niemals als Folge der menschlichen Handlungen dargestellt. Vielmehr sei es als notwendiger Bestandteil des irdischen Daseins einfach vorhanden und müsse ertragen werden. Dieses „desinteressierte“ Leiden stellt demgemäß den Kern des künstlerischen Ausdrucks dar – eine Interpretation, die als psychosoziale Funktion der Doina die Linderung der Schmerzen begreift, welche die menschliche Existenz notwendig mit sich bringt.¹²²

3.3.2 Geburt der Doina aus der Psychohygiene

Rusu steht mit seiner Sicht auf die Funktionalitäten der rumänischen Folklore nicht alleine da. Wie er geht auch Dumitru Caracostea davon aus, dass die Formen des poetischen Ausdrucks eng mit der Lebensweise der Menschen verbunden sind und dass der Zweck der Volksdichtung nur anhand sozialer Phänomene angemessen erklärt werden kann: „Wo immer wir in der Dichtung eine Anzahl an Tatsachen finden, die eine große Unruhe, eine besondere Aufregung und starke Anzeichen der Verzweiflung zeigen, ist das ein Signal, dass dort eine gesellschaftliche Situation vorlag, in der Umwandlung, Unruhe und Aufruhr herrschten, welche eine detaillierte Erforschung verlangen.“¹²³

In diesem Zusammenhang erwähnt auch Caracostea die Doina und hält ihre kathartische Funktion fest. Genauer gesagt behauptet er, dass das Volk in Bezug auf seine Dichtung eine eigene Form der „Literaturkritik“ entwickelt habe, welche die Doina für ihre befreiende Funktion besonders lobe.¹²⁴ Um Caracosteas Gedanken weiterzuführen, könnte man davon ausgehen, dass die Katharsis für das rumänische Volk über einen langen Zeitraum seiner Geschichte absolut notwendig war, da seine traditionelle Lebenssituation stets genügend Anlässe zur Klage bereithielt: Die Menschen waren von vielen Nöten geplagt, das Land war teilweise recht unwirtlich und die Arbeit für den Lebensunterhalt beschwerlich. Hinzu kamen zahlreiche Kriege, Unterdrückung durch Fremdherrschaft, aber auch durch despotische Landesfürsten und ausbeuterische Grundbesitzer.

Diese Grundbesitzer waren es auch, die laut Caracostea den Hauptstoß zur Entwicklung der Doina gaben.¹²⁵ An ihren Höfen waren nämlich zahlreiche Ammen beschäftigt, die den Status von Leibeigenen hatten und somit vollständig von den Feudalherren abhängig waren. Da jedes Kind bei Hofe über eine eigene Amme verfügte (welche später, wenn das Kind älter war, auch die Funktion des Kindermädchens übernahm), fristeten in der Vergangenheit viele junge Rumäninnen ein einsames und verzweifertes Dasein in völliger Abhängigkeit von den jeweiligen Machthabern.¹²⁶ Caracostea geht davon aus, dass jene Herrschaftsstrukturen ein kathartisches Element notwendig machten – und eben dieses Element sieht er in der Doina: „Der Seufzer, der Oftat, wie es in einigen Liedern heißt, die Sehnsucht, die

122 Rusu, *Le sens de l'existence*, S. 118.

123 „Oriunde vedem în poezie un număr de fapte care arată o mare neliniște, o deosebită frământare și accente puternice de deznădejde, avem un semn că acolo a fost o situație socială de prefaceri, de frământări și de zbucium, care cer să fie urmărite.” Caracostea, *Poezia*, S. 548.

124 Caracostea, *Poezia*, S. 557.

125 Für weitere Theorien zur Genese der Doina siehe Kap. 5.1, *Der Ursprung der Doina*, S. 130.

126 Vgl. Caracostea, *Poezia*, S. 560–562.

Melancholie und ebenso der beherrschte Schmerz sind besondere Formen, durch die in der Seele der Sänger – in Situationen, die jedem einzelnen Schicksal entsprechen – jene Katharsis, jene Befreiung erreicht wird, die der Volksdichtung eigen ist. Diese Reflexe sind notwendig, um die Ruhe und das Gleichgewicht des Lebens wiederherzustellen.“¹²⁷ Emilia Comișel bestätigt – zumindest indirekt – diese These, indem sie referiert, dass die Doina besonders oft beim Wiegen des Kindes gesungen wurde und dass die Frauen diese oftmals lang anhaltende Tätigkeit zum Anlass nahmen, ihrem Seelenleben in endlos fortgesponnenen Gesängen Ausdruck zu verleihen.¹²⁸

Diese Funktion der Doina wird ebenfalls hervorgehoben in der Bewerbung zur Aufnahme der Doina in die UNESCO-Liste des immateriellen Weltkulturerbes: „Der Charakter und die lange Tradition der Doina verleihen ihr eine kathartische Funktion, die die menschliche Solidarität stärkt.“¹²⁹ Im Vergleich zum Gesang in der Gruppe stelle die Doina in der Entwicklung des populären Musikschaffens eine neue Stufe dar: Die Solidarität werde nicht mehr gestärkt durch Gruppenerlebnisse (wie gemeinsames Singen), sondern durch eine individuelle und ganz persönliche Innenschau; deren kathartische Elemente bewirkten, dass jedes Mitglied der Gesellschaft in der Ausübung der Doina für sich allein die negativen Seiten des Daseins überwinden und die Kraft zum Leben wiederfinden könne.¹³⁰

In diesem Kapitel ist deutlich geworden, dass die Doina sich in der Form ihrer Lyrik nicht von anderen rumänischen Folklore-gattungen unterscheidet, wohl aber in der Funktion, die Musik und Poesie für das Individuum annehmen (es lässt sich also eine Funktion des Doina-Ausdrucks nachweisen, obwohl die Doina an sich nicht brauchungsgebunden ist). Der oft verzweifelt anmutende emotionale Ausdruck der Doina kann als notwendiger Faktor eines Reinigungsprozesses interpretiert werden. Eine solche Sicht gipfelt in der Hypothese Dumitru Caracosteas, der sogar die Geburt der Doina als eigenständiger Gattung der rumänischen Folklore auf ihre kathartische Funktion zurückführt. Dieser innovative Ansatz ist jedoch bei Weitem nicht der einzige Versuch, die Herkunft und die Genese der Doina zu erklären, wie im abschließenden Kapitel dieser Arbeit noch deutlich werden wird.

127 „Suspinul, ofatul cum zic unele cîntece, nostalgia, duișoia, la fel și îndurerarea stăpînită sînt forme deosebite prin care se realizează în sufletul cîntăreților, în situații corespunzătoare fiecărui destin, acel catharsis, acea liberare proprie poeziei populare. Sînt reflexe necesare pentru a restabili liniștea și echilibrul vieții.” Caracostea, *Poezia*, S. 523 f.

128 Comișel, *Genurile*, S. 89.

129 “The character and long tradition of the *doina* lend it a cathartic function that strengthens human solidarity.” Hervorhebung v. Convention [...]. Convention [...], *Nomination*, S. 3.

130 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 151.

4 Professionelle Formen der Doina

Im Folgenden steht zunächst eine Betrachtung derjenigen Ausprägungen der Doina an, welche für ein Publikum, also in einem professionellen Rahmen, vorgetragen werden. Solche Formen erklingen nicht im ursprünglichen Doina-Kontext: Sie werden nicht von der rumänischen Landbevölkerung ausgeführt, sondern für diese, was aber nicht zwangsläufig bedeuten muss, dass die Berufsmusiker ganz außerhalb jener Landbevölkerung stehen. Die professionellen Spielarten der Doina zeigen, dass jenseits der nicht rituellen und nicht für ein Publikum bestimmten Doina weitere Kontexte möglich sind, in denen das Genre andere Funktionen ausfüllen kann. Solche Kontexte kommen sowohl im modernen und urban geprägten Lebensstil Rumäniens als auch im traditionelleren Landleben vor.

Die Doina kann also in bestimmten Zusammenhängen in eine Musikform umgedeutet werden, welche für die Darbietung vor Publikum geeignet ist. Die Hauptrolle in diesem Umformungsprozess spielen die Lăutari, die professionellen Folklore-Musiker Rumäniens. Die Angehörigen dieses Berufsstandes rekrutieren sich zu einem bedeutenden Anteil aus den Rängen der Roma, wobei die Verteilung hier in Rumänien nicht ganz einheitlich ist und durchaus auch Nicht-Roma dem Lăutari-Beruf nachgehen. Die Lăutari spielen rumänische traditionelle Musik zu verschiedenen Anlässen und haben im Verlaufe der Jahrhunderte ihren eigenen Stil kultiviert. Dieser basiert vor allem auf einer Amalgamierung zahlreicher musikalischer Stilelemente unterschiedlicher Provenienz. Die von den Spielleuten dargebotene Form der Doina stellt den ersten zu behandelnden Themenkomplex dar.¹

Zu den professionellen Musikern Osteuropas gehörten lange Zeit auch Juden, und zwar vor allem in Nordrumänien und dem daran angrenzenden Gebiet der heutigen Republik Moldawien sowie in der südlichen Ukraine. Wie die Lăutari spielten auch die jüdischen Berufsmusiker, die Klezmerim, vor allem bei Hochzeiten – sowohl bei jüdischen Feiern als auch bei denen anderer Glaubensgemeinschaften. Das Berufsfeld der beiden Gruppen von professionellen Spielleuten in Rumänien ist dabei derart ähnlich, dass sich in Bezug auf den gewerblichen Rahmen kaum Unterschiede zwischen Klezmerim und Lăutari auffinden lassen. Und da die Klezmer-Musiker – genau wie die Lăutari – vielfach Einflüsse aus den traditionellen Musikstilen der Landbevölkerung übernahmen, stellt die Doina („Doyne“ auf Jiddisch) eine der zentralen Formen des südosteuropäischen Klezmer dar. Diese Doyne – die inzwischen vor allem im Kontext der US-amerikanischen Klezmer-Revival-Bewegung erklingt – basiert auf der rumänischen Doina, aber nicht auf der Doina der Bauern, sondern auf der professionell vorgetragenen Doina aus dem Lăutari-Repertoire. Im musikalischen Kontext der Klezmerim hat die Doina im Laufe der Jahrhunderte einen erneuten Evolutionsprozess durchgemacht, was dazu geführt hat, dass sich die aktuelle Klezmer-Doyne stilistisch deutlich von der ursprünglichen rumänischen Doina unterscheidet – und zwar sowohl von deren professionellen Ausprägungen

1 Siehe dazu Kap. 4.1, *Die Doina der Lăutari*, S. 111.

als auch von denjenigen Varianten, die unter der Landbevölkerung verbreitet sind. Die speziellen Merkmale dieser Sonderform der Doina und die wechselvolle Geschichte der Klezmerim in Osteuropa sind Gegenstand einer näheren Betrachtung.²

Abgesehen von diesen beiden Hauptformen der Berufsmusik existieren in Rumänien noch andere Ausprägungen des professionellen Vortrags von Volksmusik. So spricht zum Beispiel Bartók davon, dass beim Begräbnisritual in der von ihm erforschten Region Maramureş „zwei oder mehrere bestellte *Bucium*-Spieler [...] während des Leichenzuges die Totenklage ‚*după morții*‘ [spielen]“;³ auf solche in unserem Zusammenhang marginalen Phänomene gehe ich nicht weiter ein, auch weil diese nicht direkt mit der Doina zu tun haben.

Kurz erwähnt werden müssen aber die rumänischen Folklorensembles und Laiengruppen.⁴ Wie ich darstellen werde, erlebte die Laienbewegung der rumänischen Volksmusik in der Periode der kommunistischen Herrschaft extreme Förderung, sodass zahllose Folklorensembles entstanden: „Während der kommunistischen Periode existierten im ganzen Land immerhin hunderttausend Amateurgruppen, professionelle Kammerorchester, zivile und Militärkapellen, Chöre, Jazzbands, Pop- und Rockgruppen sowie professionelle Volksmusiker.“⁵ Was die Berufsmusik in Rumänien angeht, ist die Tatsache bedeutsam, dass in den Folklorensembles zahlreiche *Lăutari* organisiert waren, die hier eine stabilere Möglichkeit des Broterwerbs fanden als in ihrem ursprünglichen professionellen Rahmen.⁶

Ich verzichte weitgehend auf eine detaillierte musikalische Analyse der professionellen Doina-Formen. Innerhalb der einzelnen Kategorien (Doina der *Lăutari*, Doina der Klezmerim und so weiter) besteht nämlich wiederum eine derartige Vielfalt an verschiedenen Stilrichtungen, regionalen Varianten und entwicklungsbedingten Veränderungen, dass man bereits mit der genauen Untersuchung einer dieser Untergattungen genügend Material zusammentragen könnte, um eine eigenständige Studie zu bestreiten. Aufgrund des Überblickscharakters der vorliegenden Arbeit gehe ich dagegen vor allem auf die generellen Aspekte der berufsmäßig ausgeübten Musik Rumäniens ein. Als musikalische Analyse einer Doina muss die Beschäftigung mit dem oltenischen Exemplar genügen,⁷ und auch auf eine vergleichende Betrachtung von professionellen und nicht-professionellen Doine habe ich verzichtet.

2 Siehe dazu Kap. 4.2, *Die Doina in der Klezmer-Musik*, S. 120.

3 Hervorhebungen v. Béla Bartók. Bartók, *Maramureş*, S. XXVI.

4 Siehe dazu auch S. 158 f. in Kap. 5.3.3, *Zentrifugale und zentripetale Kräfte*, u. S. 146 f. in Kap. 5.2.3, *Das 20. Jahrhundert: die Doina und die Musikethnologie*.

5 “During the communist period, as many as one hundred thousand amateur groups, professional chamber orchestras, military and civilian bands, choruses, jazz bands, pop and rock groups, and professional folk musicians existed throughout the country.” Apan, *Romania*, S. 883.

6 Vgl. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român (Die Musikinstrumente des rumänischen Volkes)*, Bucureşti 1956, S. 152 f.

7 Siehe dazu Unterkapitel 2.2.2, *Eine Doina aus Oltenien*, S. 36.

4.1 Die Doina der Lăutari

Ich widme mich zunächst einer Darstellung derjenigen Berufsmusiker, die in Rumänien unter dem Namen „Lăutari“ bekannt sind. Diese Bezeichnung geht auf das rumänische Wort „Lăută“ zurück, den Namen für das Musikinstrument Laute.⁸ Der Name deutet darauf hin, dass die Lăutari bereits im Mittelalter die Rolle professioneller Spielleute einnahmen, als noch die Laute das am häufigsten verwendete Instrument der rumänischen Folklore war und nicht die spätere Cobză (allerdings auch eine Lautenart).

4.1.1 Geschichte der Lăutari

Eine genauere zeitliche Einordnung lässt sich vornehmen, wenn man die Geschichte der Roma in Rumänien betrachtet. Zwar darf man nicht den Fehler begehen, Lăutari und Roma einfach gleichzusetzen, doch zumindest die geschichtlichen Aspekte der professionellen Musikausübung in Rumänien sind seit dem Mittelalter recht eng mit der Geschichte der Roma in Rumänien verknüpft. Der Roma-Anteil unter den Lăutari soll dabei (zumindest in den 1960er-Jahren) bei etwa achtzig Prozent gelegen haben, wobei die Werte von Region zu Region schwankten: Während in Nord-siebenbürgen, etwa in Maramureș, nur ungefähr die Hälfte der Lăutari sich aus den Roma rekrutierte, waren südlich der Karpaten fast alle Lăutari auch Roma.⁹

Die Roma kamen ab dem 14. Jahrhundert (wahrscheinlich aus Nordindien) nach Rumänien, wo sie bald nach ihrer Ankunft von den Feudalherren versklavt wurden. Als Sklaven führten sie verschiedene Tätigkeiten aus (so mussten sie sich zum Beispiel als Diener oder Handwerker verdingen), wobei die häufigsten Berufe offenbar verschiedene Formen des Schmiedens und eben die professionelle Musikausübung darstellten. Die Berufsbezeichnung „Lăutar“ bezog sich zunächst auf Roma-Sklaven, welche bei rumänischen Fürsten als Hofmusiker gehalten wurden; die Rolle dieser Musiker im höfischen Leben muss dabei bedeutend gewesen sein: „Was Festivitäten bei Hofe anging, waren die Lăutari unabkömmlich.“¹⁰ Da sie Sklaven waren, wurden die Lăutari wie Waren gekauft und verkauft, und so ist es wohl kein Zufall, dass die erste schriftliche Erwähnung der Lăutari (damals noch als „Alăutari“ bekannt) in einer slawischen Urkunde von 1570 geschieht, in der angegeben wird, dass drei bestimmte Lăutari auf dem Markt die höchsten Preise erzielt hätten.¹¹

Neben der Sklaverei stellte die Leibeigenschaft („Iobăgie“ auf Rumänisch) eine Institution dar, die im feudal organisierten Rumänien lange Zeit bestand und der ebenfalls viele Roma unterworfen waren. Für manche Leibeigene bestand die Möglich-

8 Vgl. Bernard Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar (Der Beruf des Lăutars)*, in: *Dialogue: revue d'études roumaines et des traditions orales méditerranéennes* 12–13 (1984), S. 13.

9 Vgl. Carol Silverman, *Rom (Gypsy) Music (Roma [Zigeuner] Musik)*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music. Europe*, hrsg. v. Timothy Rice, James Porter u. Chris Goertzen, Bd. 8, New York 2000, S. 277.

10 “Where festivities in the courts were concerned, lăutari were indispensable.” Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 19.

11 Vgl. Petre Brâncuși, *Muzica românească și marile ei primeniri (Die rumänische Musik und ihre großen Veränderungen)*, Bd. 1, București 1978, S. 171.

keit, sich durch die Zahlung einer jährlichen Abgabe an ihren Herrn von der unmittelbaren Unterdrückung freizukaufen. Einige dieser indirekt abhängigen Roma zogen in Ausübung ihrer Tätigkeit von Ort zu Ort, aber viele ließen sich fest an einem bestimmten Platz nieder. Da die Roma stets am unteren Ende der sozialen Leiter standen, blieb denen, die nicht direkt bei einem Feudalherrn lebten, oft nichts anderes übrig, als in die Slum-ähnlichen Vororte von Städten und Dörfern, die sogenannten Mahalale, zu ziehen. Mit den Jahrhunderten verbesserte sich die Situation der Roma in Rumänien geringfügig: Ab dem 18. Jahrhundert war den Lăutari die Organisation in Gilden erlaubt, und 1856 wurden Sklaverei und Leibeigenschaft in Rumänien abgeschafft. Jedoch mussten viele Lăutari, von denen es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht wenige in die Städte und die sozialen Ballungsräume zog, nach wie vor damit Vorlieb nehmen, ein marginalisiertes Dasein in den Mahalale zu führen.¹² Aus dem allgemeinen Elend ragen aber einige bedeutende, stilbildende (und vermutlich auch wohlhabende) Lăutari-Figuren hervor, wie etwa Niculae Picu, Năstase Ochialbi, Nica Iancu-Iancovici und vor allem der legendäre Barbu Lăutaru.¹³

Bis heute stellen die Lăutari die Hauptvertreter des Berufszweigs der professionellen Musiker dar. Geändert hat sich allerdings der finanzielle Rahmen, in welchem man diese Tätigkeit heutzutage noch ausüben kann: Während es bis etwa in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts möglich gewesen zu sein scheint, eine Familie ausschließlich durch den Lăutari-Beruf zu ernähren, müssen die rumänischen Berufsmusiker laut Margaret Beissinger spätestens ab den 80er-Jahren fast immer eine weitere Arbeit (zum Beispiel in einer Fabrik) annehmen und die Musikausübung als Nebenverdienst an den Wochenenden weiterführen.¹⁴ Auch Gheorghe Ciobanu führt in seiner Studie über die Lăutari aus der südrumänischen Stadt Clejani an, dass die meisten Musiker den Lăutari-Beruf eher als zusätzlichen Broterwerb wahrnahmen, da sie hauptsächlich in der Feldarbeit tätig seien.¹⁵

4.1.2 Professioneller Rahmen der Lăutari

Die Klärung der historischen Wurzeln der Lăutari hat deutlich gemacht, dass deren Berufsfeld im Wandel begriffen ist und insofern keine Ausnahme im Vergleich zu den anderen Aspekten des traditionellen Lebens in Rumänien darstellt.¹⁶ Nehmen wir diese Feststellung zum Anlass, die Rahmenbedingungen des Lăutari-Berufes näher zu betrachten. Dieser ist normalerweise erblich: Die Kunst der Lăutari wird in einem familiären Rahmen weitergegeben, und zwar am häufigsten vom Vater an den Sohn, denn die Ausübung des Musikerhandwerks ist gewöhnlich ausschließlich Männern vorbehalten. Bisweilen kann es vorkommen, dass Lăutari aus Familien hervorgehen, in denen es bis dahin keine Vertreter dieses Berufsstandes gab.¹⁷

12 Vgl. Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 16–23.

13 Vgl. Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 64.

14 Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 23–26.

15 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 8.

16 Siehe dazu Kap. 5.3, *Die Doina heute*, S. 148.

17 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 8.

Die jungen Musiker lernen früh durch Imitation ihres Vorbilds die Stücke und Spieltechniken, die sie für ihren späteren Beruf brauchen werden. Noten oder Musiktheorie werden nicht vermittelt. Die Ausbildung geht zügig vonstatten, damit der angehende Lăutar möglichst rasch im Taraf, dem Ensemble der Lăutari, mitspielen kann. Das Musizieren in der Gruppe verschafft einerseits den Lernenden praktische Erfahrung und sorgt andererseits für die Sicherung des Familieneinkommens, da junge Musiker meist dem Taraf ihres Vaters oder eines nahen Verwandten beitreten. Einzig die Ausbildung der Lăutari-Sänger ist langwieriger, was daran liegt, dass der Gesang zusätzlich zu einem Instrument gelernt wird (oft sind die Sänger auch Geiger und Kapellmeister des Taraf). Außerdem ist das Erlernen der epischen Gesänge, die die Lăutari vortragen, sehr zeitintensiv – allein schon aufgrund der immensen Anzahl an Textzeilen, die sie sich merken müssen.¹⁸

Der frühe Einstieg in die Lăutari-Praxis und die ununterbrochene Ausübung dieser Tätigkeit – wenn auch vielleicht nicht als ausschließliche, sondern als zusätzliche Beschäftigung –¹⁹ führt dazu, dass in der Biografie vieler Lăutari der Zeitraum der professionellen Musikausübung fast identisch ist mit der Lebenszeit als ganzer. So kann ein Lăutar bereits im Alter von etwa zehn Jahren in ein Taraf einsteigen, und nicht selten spielt er vor Publikum bis zu seinem Lebensende.²⁰ Es scheint sogar besonders ehrenvoll zu sein, als Lăutar auf der Bühne zu stehen, wenn einen der Tod ereilt, so wie Beissinger es vom Lăutar Costică Staicu berichtet.²¹ Selbst wenn dies eine mythische Erzählung sein sollte – die Geschichte vermittelt eine tiefe Botschaft und sagt viel über die Mentalität der Lăutari aus.

Wie sehen nun die konkreten Arbeitsmöglichkeiten aus, die sich für ein Taraf ergeben? Generell werden die Lăutari vom Organisator einer bestimmten Veranstaltung engagiert, um auf dieser zu spielen. Die Gelegenheiten dazu sind vielfältig: Neben öffentlichen Anlässen, wie Dorffesten oder Tanzveranstaltungen an Sonn- und Feiertagen, begleiten die Lăutari oft private Feste (Taufen, Geburtstage, Namenstage und so weiter) mit ihrer Musik. Ebenso ist auf dem Marktplatz traditionell ein Fleckchen für das Taraf reserviert.²²

Die Haupteinnahmequelle der Berufsmusiker, die Veranstaltung, die ihnen am meisten Prestige einbringt, ist jedoch die traditionelle rumänische Hochzeit. Die zentrale Rolle der Lăutari auf dem Hochzeitsfest ist sprichwörtlich: „Es ist allgemein bekannt, dass keine Hochzeit ohne Lăutari stattfinden kann“.²³ Den Musikern obliegt die Ausgestaltung der Feierlichkeiten: Sie müssen zum Beispiel verschiedene Situationen im Ablauf des Festes (wie etwa das Rasieren des Bräutigams, die Präsentation der Hochzeitstorte et cetera) mit der jeweils passenden Musik untermauern. Des Weiteren gehört es zu ihren Aufgaben, auf die Musikwünsche der Hochzeitsgäste angemessen zu reagieren, weshalb es nicht selten vorkommt, dass sich

18 Vgl. Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 61–65.

19 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 8.

20 Vgl. Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 8–10.

21 Beissinger, ebd., S. 162.

22 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 11–13 u. Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar*, S. 14.

23 “[I]t is well known that no wedding can take place without lăutari”. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 5.

ein Taraf (zumindest für gewisse Phasen einer Hochzeit) in zwei kleinere Ensembles teilt, um gleichzeitig modernere Tanzstücke für die jüngeren Gäste und traditionellere Musik für die älteren Teilnehmer spielen zu können. Im Zeremoniell der Hochzeit sind die Lăutari nicht in die Feierlichkeiten integriert – als Berufsmusiker erledigen sie ihre Arbeit und mischen sich nicht unter die übrigen Anwesenden. Bei denjenigen Lăutari, die der Ethnie der Roma zuzurechnen sind, scheint diese Zugehörigkeit zudem an ihrem Verhalten, ihrem Kleidungsstil und an anderen äußeren Merkmalen erkennbar zu sein, sodass auch von da aus häufig ein Unterschied zwischen Musikern und Hochzeitsgesellschaft erkennbar wird.²⁴

Da schon mehrmals von den Tarafuri, den Ensembles der Lăutari, die Rede war, soll auch dieser Begriff näher erläutert werden: Ein Taraf besteht normalerweise aus etwa einer Handvoll an Musikern und ist mit verschiedenen Instrumenten besetzt. Das Paradeinstrument schlechthin ist die Geige, die in einem Taraf doppelt vorkommen kann. Ansonsten sind vor allem das Akkordeon und das Țambal (eine Art Hackbrett) verbreitet. Gitarre, Kontrabass und Cobză (eine Lautenart, die vor dem Siegeszug der Geige das wichtigste Instrument der Lăutari darstellte) kommen nur noch selten vor.²⁵ Weitere mögliche Instrumente sind verschiedene Schlaginstrumente wie kleine oder große Trommeln (oder sogar das Schlagzeug); außerdem sind Blasinstrumente recht häufig in diesen Ensembles anzutreffen, so etwa Flöten, Klarinetten, Saxophone oder die Torogoată (eine rumänische Klarinettenart), aber auch Blechblasinstrumente wie Trompeten oder Posaunen; ein besonderes Blasinstrument, die Panflöte, welche in Rumänien eine lange Tradition hat, kann ebenfalls in einem Lăutari-Ensemble mitspielen; auch die übrigen Instrumente aus der Streicherfamilie, also Bratsche und Cello, kommen manchmal vor.²⁶ Die genaue Besetzung eines Taraf mit verschiedenen Instrumenten variiert von Region zu Region: So berichtet Ciobanu, dass er im Zuge seiner Studien in Clejani nur die Instrumente Geige, Cobză, Țambal, Kontrabass, Akkordeon und Gitarre in Gebrauch gesehen hat.²⁷ Das Țambal scheint in Siebenbürgen nicht verbreitet gewesen zu sein, während das Akkordeon zuerst in urbanen Kontexten auftaucht.²⁸

Geleitet wird ein Taraf von einem Kapellmeister (der auf Rumänisch *Primaș* heißt). Dieser spielt immer ein wichtiges Melodieinstrument, normalerweise die Geige; außerdem fungiert er beim Vortrag der *Baladă*-Gattung als Sänger des Ensembles. Abgesehen von seiner außergewöhnlichen Musikalität, die es ihm ermöglicht, seine Rolle auszufüllen, muss der *Primaș* auch eine Reihe anderer Fähigkeiten mitbringen: So ist es für gewöhnlich, der die Engagements des Taraf organisiert, die Höhe der Bezahlung aushandelt, das Geld innerhalb der Gruppe verteilt und auf der Hochzeit selbst (oder bei den jeweiligen anderen Engagements) den Überblick behält, indem er die Wünsche des Publikums entgegennimmt, seine Formation nach

24 Vgl. Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar*, S. 20–23.

25 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 8–11.

26 Vgl. Georgescu, *Improvisation*, S. 24.

27 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 8.

28 Vgl. Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 167 f.

außen repräsentiert und – nicht zuletzt – entscheidet, welche Stücke gespielt werden sollen.²⁹

Im Gegensatz zur nicht professionell vorgetragenen rumänischen Folklore, die stets streng monodisch ist und auch in rein vokaler Form ausgeführt werden kann, spielen die Lăutari ihre Musik in einer mehr oder weniger polyphonen Gestalt, wobei die Gesangsstimme stets von Instrumenten begleitet wird. Die Verfügbarkeit der Instrumente hat außerdem zur Kultivierung besonderer Stilmittel unter den Lăutari geführt; es sticht vor allem die instrumentale Einleitung ihrer Stücke heraus, welche zahlreiche Varianten aufweisen kann. Das Spiel in der Instrumentalformation des Taraf stellt somit eine charakteristische, in Rumänien ausschließlich den Lăutari eigene Musikpraxis dar.³⁰ Genauer gesagt erfolgt die Begleitung der Solostimme beziehungsweise des Soloinstruments durch das Taraf in mehr oder weniger stark festgelegten Mustern, die „Țiituri“ genannt werden (nach dem rumänischen Verb „a ține“, welches soviel wie „halten“ bedeutet). Typisch für die Begleitung von Doina-Stücken ist ein Begleitmuster, welches „Goana“ („die Flucht“, „die Jagd“) oder „Țiitura mărunță“ („die kleine Țiitura“) genannt wird. Letztere Begleitform zeichnet sich vor allem durch die häufige Verwendung eines geraden Rhythmus und einiger kurzer melodischer Durchgangspassagen aus.³¹

4.1.3 Repertoire der Lăutari

Die Aufführungspraxis der Lăutari ist also durch das Musizieren in der Gruppe gekennzeichnet. Hierin unterscheidet sich ihre Musik von den meisten anderen in Rumänien existierenden Ausprägungen (abgesehen von einigen traditionellen Ritualen wie Colinde oder Totenklage, wo auch die nicht-professionelle rumänische Folklore in der Gruppe ausgeführt wird). Das Repertoire der Lăutari besteht aus traditioneller rumänischer Musik, wenn auch in der durch die besondere Musikpraxis dieser professionellen Musiker entstehenden Art und Weise. Aus diesem Grund stellt auch die Doina einen wichtigen Teil des Lăutari-Repertoires dar, vor allem bei Hochzeitsfesten.³² Die besondere Form der Doina, die unter den Lăutari verbreitet ist, trägt in Rumänien zunächst ganz allgemein den Namen Doina lăutărească (also „Lăutari-Doina“). Ciobanu unterteilt diese in vier Gruppen, die bei den von ihm erforschten Lăutari des Ortes Clejani vorkommen; die Doina haiducească und die Doina de dragoste stellen die beiden wichtigsten dieser Subgattungen dar. Der Text der ersteren besteht aus dem Lob der zu Helden stilisierten Gesetzlosen (Haiduci), die in der Vergangenheit gegen die Unterdrückung der einfachen rumänischen Landbevölkerung durch die Feudalherren kämpften.³³ Musikalisch weist diese Variante Ähnlichkeiten zu bestimmten Formen der traditionellen Doina auf – abgesehen von der mehrstimmigen Spielweise der Lăutari. Der Parlando-Stil, der rezitativische Charakter der Ausführung, die Entstehung von Pseudo-Strophen durch variierte Wiederholungen und eine gewisse Vorliebe für ein „dorisches“ Toninventar

29 Vgl. Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar*, S. 24 f.

30 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 58 ; Ciobanu, *Lăutarii*, S. 89–91.

31 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 96–98.

32 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 30.

33 Siehe dazu Kap. 3.2.2, *Die Figur des Haiduc*, S. 99.

mit mobiler vierter Stufe kommen nämlich nicht nur in der Doina haiducească der Lăutari vor, sondern auch in einigen nicht-professionellen Varianten unserer Gattung.³⁴

Anders verhält es sich mit der Doina de dragoste: Während der Text erwartungsgemäß von erotischen Motiven in verschiedenen Spielarten handelt, sind manche Aspekte der musikalischen Organisation nicht ohne Weiteres typisch für rumänische Verhältnisse. So besteht das Kernstück zwar auch in der Doina de dragoste aus Passagen mit rezitativischem Charakter, doch kommen sowohl zwischen diesen Teilen als auch in der Einleitung ausgedehnte melodische Abschnitte vor, die melismatisch ausgestaltet sind – stärker vielleicht als in vielen anderen Formen der Doina (wenngleich es in der nicht-professionellen Doina-Ausführung ebenfalls zu ausufernden Melismen kommen kann).³⁵ Außerdem treten in der Doina de dragoste häufig bestimmte Formen von chromatischen Modi auf, deren Hauptcharakteristikum in der Verwendung der übermäßigen Sekunde besteht. Sie können zwar in der rumänischen Folklore auch vollkommen ohne Lăutari-Einfluss vorkommen, jedoch nicht derart häufig und variantenreich wie im Vortrag der professionellen Spielleute. Des Weiteren werden viele Doine de dragoste auch nicht streng rubato vorgetragen, sondern sind, zumindest in der Begleitung, metrisch recht klar strukturiert – ein origineller Effekt, der das Zusammenspiel des Taraf fördert (oder sich aus diesem Zusammenspiel entwickelt hat).

Die Verwendung all dieser für die rumänische Folklore einigermaßen fremden Stilmittel veranlasst Ciobanu zu der Vermutung, dass die Doina de dragoste unter dem starken Einfluss orientalischer Formen entstanden sein muss.³⁶ Diese Behauptung sorgt jedoch leider nicht für Klarheit, sondern wirft eine Vielzahl neuer Fragen auf. Die Diskussion um den orientalischen Einfluss auf die rumänische Musik besteht in der Folkloreforschung nämlich schon seit langer Zeit, und Ähnlichkeiten der Doina mit verschiedenen Genres der traditionellen Musik des Nahen Ostens haben eine Debatte entfacht über gemeinsame Ursprünge dieser – zumindest heutzutage – deutlich voneinander verschiedenen Volksmusiken. Alexandru stellt in diesem Zusammenhang fest, dass bloße Übereinstimmungen mancher Charakteristika nicht unbedingt Verwandtschaft, ja noch nicht einmal gegenseitigen Einfluss bedeuten müssen. Ebenso sei nämlich eine Polygenese sich ähnelnder Musikstile ohne Weiteres möglich.³⁷ Wie man sieht, öffnet sich mit dem Chromatismus in der rumänischen Musik ein Problemfeld, welches hier nur erwähnt, aber nicht weiter behandelt werden kann.

Die Doina de dragoste hat sich übrigens von ihrem Status als Sonderform befreit und ist vor allem in Muntenien ins Repertoire der örtlichen Landbevölkerung übergegangen, wobei die Assimilierung dieser Form, welche früher nicht in einer derartig komplexen Ausprägung zur traditionellen rumänischen Musik gehörte, wahr-

34 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 23–27.

35 Beispielhaft sei hier die von Gottfried Habenicht im nordrumänischen Kreis Leșu-Năsăud aufgezeichnete Doina *Tot pe vale și pe grui* genannt. Vgl. Habenicht, *Tot pe vale și pe grui...*, S. 94–96.

36 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 23–30; Sandu, *Stabilitate și spontaneitate*, S. 94 f.

37 Alexandru, *La doina roumaine*, S. 44 f.

scheinlich durch die muntenischen Lăutari vermittelt wurde. Der genaue Ursprung der Doina de dragoste aber liegt im Dunkeln, auch wenn Alexandru über eine mögliche Urform der Lăutari-Doina spekuliert: „Es scheint, dass diese lokale Unterart von typischen Doina-Formeln abstammt, verwoben mit einigen orientalischen musikalischen Elementen.“³⁸

Es ist weiterhin davon auszugehen, dass diese Doina nicht immer so klang wie heute, da sich auch der Stil der Lăutari mit der Zeit verändert hat. Den gravierendsten Einschnitt in dieser stilistischen Entwicklung (wenn man von der modernen elektrisch verstärkten und elektronischen Musik absieht) muss man im Anschluss an Viorel Cosma in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts suchen. Cosma geht davon aus, dass sich in jenem Zeitraum das Repertoire der Lăutari stark verändert habe, da es ab etwa 1830 sehr viel häufiger Formen der westeuropäischen Unterhaltungs- und Tanzmusik umfasste. Diese Veränderung habe in der Folgezeit zur Schaffung des von da an als typisch angesehenen Lăutari-Stils geführt.³⁹ Worin die Merkmale des neuen Stils im Detail bestehen sollen, verrät Cosma allerdings nicht. Einen Anhaltspunkt zur Interpretation seiner Aussage von der stilistischen Veränderung liefert aber Ciobanu, der mitteilt, dass vor allem der Begleitstil der Lăutari sich im 19. Jahrhundert durch den zunehmenden Kontakt mit der westlichen Musik verändert habe. Seit damals sei ein stärkerer Hang zur tonalen Harmonisierung auszumachen, während die Begleitmuster des Taraf vorher hauptsächlich den rhythmischen Aspekt der Musik betont hätten.⁴⁰

Die verschiedenen Varianten der Doina stellen nicht die einzigen Musikstücke im Repertoire der Lăutari dar. Darüber hinaus besteht eines ihrer wichtigsten Aufgabengebiete im Vortrag der traditionellen rumänischen Heldenballade, welche sie in einer besonders elaborierten Form darbieten. Die Melodien der Balladenstücke sind oft aus verschiedenen Doine entlehnt (oder eventuell auf eine gemeinsame Urform von Doina und Baladă zurückzuführen). Die Balladen sind vor allem die Paradestücke des Primaș, des Ensembleleiters der Lăutari, welcher sowohl mit seiner Stimme als auch mit seinem Instrument als Solist hervortritt. Die Ausführung dieser Form erfordert die ganze Kunstfertigkeit der Lăutari: Das Taraf spinnt mithilfe durchlaufender Țiituri einen Teppich, auf dem sich der solistische Vortrag des Kapellmeisters ausbreitet. Letzterer benutzt neben dem Gesang auch eine raffinierte Mischung aus Parlato-Rezitativen (um die Handlung der Geschichte voranzutreiben) und instrumentalen Zwischenspielen (um die Erzählung aufzulockern oder die Spannung zu steigern). Während der Vortrag der epischen Gesänge früher einmal einen Teil des alltäglichen Lebens in Rumänien ausmachte, sodass man Balladen hören konnte, wo immer sich ein Publikum fand, ist mittlerweile die Hochzeit der einzige Anlass, zu dem diese Gattung noch erklingt. Auch in diesem Kontext wird ihre Funktion jedoch zunehmend von anderen Genres übernommen, sodass der epische Gesang

38 “It seems that this local type derives from typical doina formulas, interwoven with several oriental musical elements.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 55.

39 Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 54.

40 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 96.

in Rumänien – ebenso wie in vielen anderen Ländern – im Aussterben begriffen ist.⁴¹

4.1.4 Der Lăutari-Stil

Nachdem bis hierher schon einige Aspekte der Lăutari-Kunst verdeutlicht worden sind, soll nun der spezifische Stil dieser Musik genauer erörtert werden. Dieser weist als eines seiner herausragendsten Merkmale eine ausgeprägte Tendenz zum Eklektizismus auf. Auffällig ist dabei einerseits die oft ausufernde Verwendung von Verzierungen und reich ornamentierten melodischen Wendungen, andererseits aber auch die für rumänische Verhältnisse ungewöhnlich starke Strukturierung von Melodie und Harmonie. Ersteres Phänomen kann durch den orientalischen Einfluss auf die rumänische Musik erklärt werden, wohingegen letzteres wohl auf die Musik des Okzidents zurückgeht. Erstaunlich ist dabei, dass es den Lăutari gelingt, beide Stilrichtungen in ihrer Musik zu verknüpfen, wie es am Beispiel der Chromatik sehr schön zu sehen ist: Während die Verwendung chromatischer Modi auf türkische, arabische oder orthodox-byzantinische Vorbilder zurückzuführen sein könnte, zählen andere von den Lăutari eingesetzte chromatische Stilmittel, wie etwa die Halbtonrückung, eher zum stilistischen Repertoire der westlichen Musik.⁴² Die zeitweise Alterierung einzelner Töne stellt dagegen ein Charakteristikum dar, welches nicht eindeutig zuzuordnen ist: Sie kommt in zahlreichen verschiedenen Musiktraditionen des Westens und des Ostens vor, was es schwierig macht, sie als klaren Einfluss einer bestimmten Tradition zu definieren.

Interessant ist des Weiteren der Hang zu instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen, der bei den Lăutari stark ausgeprägt ist. So ist es – sowohl in der Heldenballade als auch in der Doina – üblich, dass der gesangliche Vortrag von instrumental gespielten Passagen unterbrochen wird, welche auch musikalisch einen anderen Charakter aufweisen können als die Gesangspassagen. Ebenso ist die Verwendung einer Einleitung normal, die aus dem thematischen Material des eigentlichen Stückes gesponnen sein kann; auch eine instrumentale Coda kann am Ende einer Lieddarbietung vorkommen.⁴³

Die große Bandbreite an Stilmitteln und Spieltechniken, die die Lăutari beherrschen, umfasst darüber hinaus ein ausgeprägtes Vibrato, die Verwendung des Parlando-Stils, die Intonation von Mikrintervallen, Triller, Glissandi – was zu einem den Lăutari eigenen und stark entwickelten Pathos führt. Viele dieser von den Lăutari benutzten Verzierungen (vor allem die Vierteltöne) haben ihren Ursprung wohl ebenfalls in der orientalischen Musiktradition. Dabei bleibt die Art der Ausführung frei genug, um all diese verschiedenen Spieltechniken nebeneinander zuzulassen und in den Vortrag mit einzubauen: „Generell gesprochen unterscheiden sich die Mittel und Verfahren der Ausführung, die wir bei den Lăutari finden, nicht von denen der klassischen Interpreten. Wir haben trotzdem sagen können, dass wir bei den Lăutari mehr davon finden als bei diesen [den Klassikern], da die klassischen Inter-

41 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 56–63.

42 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 111–113.

43 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 111.

preten – wie auch die klassischen Komponisten – mit der Zeit einigen Verfahren der Ausführung die Absage erteilt haben, was einerseits der schriftlichen Fixierung der Werke, andererseits aber auch den Gesetzen der Harmonie und der Temperatur geschuldet ist.“⁴⁴

Neben der Flut von Manierismen besteht ein weiteres auffälliges Charakteristikum der Lăutari-Musik in der Tatsache, dass sie normalerweise in einem sehr hohen Register vorgetragen wird. Dazu existieren verschiedene Erklärungsansätze: Cio-banu geht davon aus, dass die Lăutari in erster Linie hoch spielen und singen, weil die Musik auf diese Weise durchdringender ist und über weite Strecken vernommen werden kann.⁴⁵ Das allein würde jedoch nicht zwingend erklären, warum die Lăutari in geschlossenen Räumen keinesfalls vom Spiel im hohen Register ablassen. Deshalb könnte man die Ursache für diese Aufführungspraxis auch in der größeren theatralischen Wirkung suchen: Was bei nüchterner Betrachtung wie Effekthascherei wirken mag, verschafft dem Vortrag stärkere Ausdruckskraft. Dadurch sind die Zuhörer eher von der Musik gefesselt, und der Unterhaltungswert der Darbietung steigt, was zu einer positiven Bewertung der musikalischen Künste des entsprechenden Lăutar (beziehungsweise Taraf) und somit letztendlich zu einer besseren Bezahlung führen kann.

Ein weiteres wichtiges Element im Vortrag der Lăutari ist die Improvisation. Dies lässt sich sowohl im Vortrag des Textes als auch in der musikalischen Gestaltung eines Musikstücks beobachten. Wie ich bereits gezeigt habe, sind gerade die verschiedenen Formen der Doina in Bezug auf den verwendeten Text recht frei.⁴⁶ Diese Eigenart machen sich die Lăutari in ihrem Vortrag zunutze, da sie in der Lage sind, durch Assoziation mit dem generellen Thema der jeweiligen Doina immer neue, thematisch verwandte Strophen hinzuzufügen und das Stück auf diese Weise beliebig auszudehnen, wenn dies gewünscht oder notwendig ist.

Neben der poetischen ist auch die musikalische Improvisation in den Darbietungen der Lăutari viel stärker ausgeprägt als bei den meisten nicht-professionellen Ausführenden. So sind die Berufsmusiker laut Ciobanu oft in der Lage, aus nur wenigen Motiven oder lediglich aus einer gewissen Inspiration heraus eine ganz neue Melodie zu erfinden. In der Doina wird dieser Improvisationsprozess für gewöhnlich als eine Mischung aus freieren Passagen und geordneteren Zwischenspielen dargeboten. Die außergewöhnliche improvisatorische Kraft der Lăutari lässt sich wohl unter anderem darauf zurückführen, dass sie als Berufsmusiker über ein Repertoire verfügen, welches das der bäuerlichen Musikausübenden um ein Vielfaches übersteigt. Aus diesem Vorrat schöpfen die Lăutari, um bestehende Lieder neu zu formen oder um mit Versatzstücken aus anderen Weisen neue Kombinationen zu schaffen.⁴⁷

44 „În general vorbind, mijloacele și procedeele de execuție pe care le înțelnim la lăutari nu diferă de cele ale interpreților culți. Am putea spune totuși că la lăutari înțelnim mai multe decît la aceștia, întrucît, cu timpul, interpreții culți au renunțat, ca și creatorii culți, la unele procedee de execuție, datorită, pe de o parte, fixării în scris a creațiilor, iar pe de altă parte, legilor armoniei și temperării.” Ciobanu, *Lăutarii*, S. 115.

45 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 113.

46 Siehe dazu Kap. 3.1, *Form der Doina-Lyrik*, S. 82.

47 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 129–133.

4.2 Die Doina in der Klezmer-Musik

Nach der Lăutari-Doina betrachte ich nun eine weitere Sonderform des Genres, nämlich diejenige, welche die jüdischen Klezmerim unter dem Namen „Doyne“ aufführten. Ebenso wie die Lăutari waren die Klezmerim über Jahrhunderte hinweg als Berufsmusiker tätig, und zwar nicht nur in Rumänien, sondern in ganz Osteuropa und im nördlichen Teil Südosteuropas. Dort hat sich die moderne Form des Klezmer-Stils im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt, wobei der Ursprung dieser Musiktradition im Westeuropa des Hochmittelalters zu suchen ist. Das Verbreitungsgebiet der Klezmer-Musik reichte einst von der Ostseeküste bis in die historischen Regionen Moldawien (das heißt das alte Fürstentum Moldau), Bessarabien und die Bukowina, erfasste also – neben Polen, Weißrussland, der Ukraine und Russland – auch Teile des heutigen Nordrumäniens sowie die aktuelle Republik Moldawien.⁴⁸

4.2.1 Klezmer-Musik in Osteuropa: ein Produkt kultureller Assimilation

In diesen Gebieten siedelten sich vor allem Juden an, die – im Verlaufe der Kreuzzüge oder der Pestepidemien – aus Westeuropa (und besonders aus Deutschland) vertrieben wurden oder emigriert waren. Die eingewanderten Juden brachten ihre Kultur nach Osteuropa mit, und ihre Siedlungen, die sogenannten „Schtetlech“ (Singular „Schtetl“) stellten oft die kulturellen Zentren einer Region dar. Da es den Juden aufgrund lokaler Gesetzgebungen für gewöhnlich untersagt war, im Landbau oder im produzierenden Gewerbe tätig zu sein, übernahmen sie die Rolle von Händlern und Lieferanten. Daher war ein Schtetl normalerweise Marktort, und es konnte vorkommen, dass Handwerker sich ebenfalls dort ansiedelten. Dies führte dazu, dass den Schtetlech (selbst bei oft geringer Größe von wenigen hundert Einwohnern) eine wichtige wirtschaftliche Rolle zukam. Aufgrund dieser Bedeutung lebten nicht nur Juden im Schtetl, der Anteil der nichtjüdischen Bevölkerung konnte zwischen zwanzig und achtzig Prozent betragen. Die angesprochenen Einschränkungen in der Berufswahl, denen die Juden unterlagen, ist wahrscheinlich ein Grund dafür, dass viele von ihnen den Musikerberuf ergriffen.⁴⁹

Mit der Zeit nahmen diese jüdischen Klezmer-Musiker Einflüsse aus den Volksmusiken jener Länder auf, in denen sie ansässig waren. (Beweise für einen umgekehrten Einfluss der jüdischen Kultur auf die Bewohner der Aufenthaltsländer habe ich dagegen nicht gefunden. Zwar behauptet Stoljar, dass die Juden „eine wesentliche Rolle im kulturellen Prozeß ihrer Aufenthaltsländer“ spielten und außerdem „wahrnehmbare Spuren in deren Kultur“ hinterließen, vor allem auf dem Gebiet der Musik – eine weitere Begründung dieser Behauptung oder einschlägige Beispiele führt Stoljar allerdings nicht an.⁵⁰) Obwohl die osteuropäischen Juden in unterschiedlichen Staaten und Kulturkreisen lebten, teilten sie ein gemeinsames Substrat ihrer jüdischen Kultur, welche sich über die Jahrhunderte mit den lokalen Gegebenheiten

48 Vgl. Rita Ottens u. Joel Rubin, *Klezmer-Musik*, München u. Kassel 1999, S. 40.

49 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 66–69.

50 Zinovij Stoljar, *A yiddische Doyne (Eine jüdische Doyne)*, hrsg. u. ergänzt v. Isaak Loberan, Wien 2000, S. 11.

vermischte. Dabei ist der Einfluss der verschiedenen Kulturen Osteuropas auf die Klezmer-Musik unterschiedlich zu beurteilen. Abgesehen davon, dass dieser in den Gegenden, in denen sehr viele Juden gemeinsam lebten, weniger stark war, wiesen die übernommenen Charakteristika auch der Art nach Unterschiede auf: So war die russisch geprägte Kultur der weiter östlich lebenden Juden eine andere als die ihrer in Bessarabien beheimateten Religionsgenossen, welche eher von osmanischen Einflüssen geprägt war. Diese Vielzahl kultureller Eigenheiten schlug sich in der Musik nieder, sodass der über Jahrhunderte entstandene Klezmer-Stil eine Mischung vieler verschiedener regionaler Musikstile darstellt, die dann im Osteuropa des 19. Jahrhunderts in ihre endgültige Form gegossen wurde und besonders rege florierte.⁵¹

So kommt es, dass auch die Doina zum Repertoire der jüdischen Spielleute gehörte, ebenso wie andere Stücke rumänischen Ursprungs (etwa die Gattungen „Sirba“ und „Zhok“, bei denen die rumänischen Sârba und Joc sehr eindeutig als Urformen zu identifizieren sind). Dementsprechend stellen Ottens und Rubin in ihrem Werk über Klezmer-Musik fest, dass „aus der traditionellen bessarabischen Musik stammende Genres wie Doina, Bulgar, Honga, Sirba und Zhok seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der wichtigste nichtjüdische Einfluß auf die Klezmer-Musik gewesen“ sind.⁵² Die von den Klezmorim gespielte Variante der Doina bildete sich wohl in jenem Zeitraum auf dem Gebiet des nördlichen Rumäniens, der aktuellen Republik Moldawien und der südlichen Ukraine heraus, wobei die Einflüsse verschiedener Musikkulturen (vor allem der westlichen Schwarzmeerküste) zu dieser charakteristischen Form verschmolzen.

Ottens und Rubin sehen den Einfluss der Doina auf die Klezmorim vor allem von denjenigen Doina-Formen ausgehen, welche sich im Repertoire der Lăutari befinden. Ihre Darstellung verliert in diesem Punkt jedoch an Glaubwürdigkeit, weil offensichtlich wird, dass sich die beiden Autoren weder in der Geschichte der rumänischen Doina noch in der Geschichte Rumäniens gut auskennen. So behaupten sie, die Doine seien „Hirtenmelodien aus der Moldau-Wallachei [sic] und Bessarabien, ursprünglich auf Flöten gespielt“.⁵³ Zwar existiert diese auf dem Fluier gespielte Hirten-Doina durchaus, und auch Bartók ging davon aus, dass die vokale Doina auf eine instrumentale Urform zurückgehe.⁵⁴ Doch während Bartók seine Vermutung auf die von ihm durchgeführten umfangreichen musikalischen Analysen stützte, die den „instrumentalen Charakter“ der Doina-Melodie offenbarten, führen Ottens und Rubin keinerlei Argumente für ihre Behauptung an. Stattdessen stellen sie einfach eine nicht näher spezifizierte „Hirtenmelodie“ als Ausgangspunkt der Doina hin und lassen somit einen großen Bereich, nämlich den vokalen Ursprung der Gattung und die weiträumige Verbreitung ihrer vokalen Ausprägungen über das gesamte rumänische (und das angrenzende) Gebiet, unter den Tisch fallen.

51 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 69–73.

52 Ottens u. Rubin, ebd., S. 202.

53 Ebd.

54 Vgl. Bartók, *Maramureş*, S. XI.

Wenn man des Weiteren liest, dass „Moldawien und Bessarabien [...] sich ab dem 16. Jahrhundert unter osmanischer Herrschaft und griechischer Administration“ befanden,⁵⁵ wird offensichtlich, dass die Autoren aufgrund mangelnder historischer Kenntnisse einen kulturellen Schmelztiegel auf rumänischem Gebiet annehmen, der in der von ihnen beschriebenen Form nicht existiert hat. Vor allem im historischen Fürstentum Moldau – das fast nie unter direkter türkischer Herrschaft stand, sondern einen Vasallenstatus innehatte, gegen den es oft rebellierte – dürfte die Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich (auch in kultureller Hinsicht) recht groß gewesen sein. Dies ist unter anderem an den nordrumänischen Formen der Doina zu erkennen, die wesentlich weniger orientalische Einflüsse aufweisen als die Doine aus dem Süden. Darüber hinaus waren (und sind) viele typische Spielarten der Lăutari-Doina vor allem in Südrumänien verbreitet.

Nichtsdestotrotz kamen auch in nördlicheren Regionen Lăutari vor, und zwar vor allem auf dem Gebiet der heutigen Republik Moldawien sowie in den angrenzenden nordöstlichen Gebieten des aktuellen rumänischen Staates. Diese Spielleute waren den Klezmerim in mancherlei Hinsicht ähnlich, teilten doch beide Gruppen ein und denselben Broterwerb: die professionelle Musikausübung. Außerdem standen beide in einer ähnlichen gesellschaftlichen Position – als Außenseiter am unteren Ende der sozialen Skala. Manche Forscher gehen deshalb davon aus, dass die musikalischen Parallelen zwischen der Musik der nordöstlichen Lăutari Rumäniens und der Klezmer-Musik der osteuropäischen Juden tatsächlich auf gegenseitige Beeinflussung zurückzuführen sind.⁵⁶ Diese These von der weitgehenden Identität der Klezmerim mit den Lăutari, zumindest in Nordostrumänien und auf dem Territorium der heutigen Republik Moldawien, wird durch die Information erhärtet, dass ab 1835 in der Stadt Iași (welche zu jenem Zeitpunkt dem historischen Fürstentum Moldau angehörte, heute aber auf rumänischem Staatsgebiet liegt) eine Gilde der jüdischen Lăutari gegründet wurde, zu der sogar eine eigene Synagoge gehört haben soll.⁵⁷

So wird vor allem der professionelle Rahmen der Klezmerim dem der Lăutari nicht unähnlich gewesen sein. Die jüdischen Klezmer-Musiker waren ebenfalls in Ensembles (den sogenannten „Kapeljes“) organisiert, die normalerweise in einem bestimmten Shtetl fest ansässig waren und nur selten andersorts auftraten. Bestenfalls zählte noch das Umland ihres Shtetls zum Auftrittsgebiet hinzu, falls dort keine anderen Kapeljes ansässig waren. Reisende oder umherziehende Formationen stellten dagegen wohl eine Ausnahme dar. Es konnte durchaus vorkommen, dass ein Kapelje nicht ausschließlich aus jüdischen Musikern bestand, sondern außerdem Roma-Musiker oder lokal ansässige Rumänen, Ukrainer oder Angehörige anderer Nationalitäten beschäftigte.⁵⁸ Zahlenmäßig umfasste ein Kapelje für gewöhnlich vier bis fünf Musiker, wobei die Spieleranzahl um das Jahr 1870 anwuchs: Vor al-

55 Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 202.

56 Vgl. Joachim Braun, *On Jewish Music. Past and Present (Zur jüdischen Musik. Vergangenheit und Gegenwart)*, Frankfurt am Main 2006, S. 189.

57 Vgl. Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 21.

58 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 114–116.

lem in größeren Städten konnte eine Klezmer-Formation dann bis zu zwölf Mitglieder zählen.⁵⁹

Noch mehr als bei den Lütari beschränkten sich die Möglichkeiten des Broterwerbs für die Klezmerim auf Hochzeiten. Einnahmequellen für Klezmer-Musiker boten aber sowohl jüdische als auch nicht-jüdische Hochzeiten. Letztere waren vor allem zu den Zeiten des Jahres, in denen es den Juden verboten ist, zu heiraten, oft die einzige Einnahmequelle für jüdische Spielleute. (Das Heiratsverbot nimmt im jüdischen religiösen Kalender insgesamt etwa zwei Monate des Jahres ein.) Genau wie die Tarafuri der Lütari in erster Linie den lokalen Musikstil des zahlenden Publikums erklingen lassen, spielten auch die Kapeljes nicht nur Klezmer: „So hatten professionelle Klezmerim [...] auch für Hochzeiten und Festlichkeiten der verschiedenen örtlichen ethnischen Gruppen zu Diensten zu sein. Waren es Ukrainer, spielten sie ‚Kasatschoks‘, waren es aber Polen, wechselten sie zu Polkas, Mazurkas, Krakowiaks und Polonaisen. Zu den weiteren Minoritäten, auf die sich professionelle Kapellen einzustellen hatten, gehörten Roma, Ungarn, Deutsche und Rumänen.“⁶⁰

Der Einfluss, der auf die Klezmerim gewirkt hat, kam also aller Wahrscheinlichkeit nach von der rumänischen und der ukrainischen Volksmusik her (und von deren professionellen Formen, wie sie von den Lütari praktiziert werden). So geht Stoljar davon aus, dass die in den jüdischen Klezmer assimilierten Charakteristika auf russische, polnische und ungarische Wurzeln zurückgehen und dass die wichtigste fremde Quelle dieser Musik in der Volksmusik des historischen Fürstentums Moldau zu suchen sei.⁶¹ Stoljar konstatiert, dass die Folklore der Republik Moldawien mit der rumänischen Volksmusik identisch ist (seine trotzdem eingeführte Unterscheidung von Musikstücken „moldawischen“ Ursprungs gegenüber rumänischen Stücken anhand der jeweiligen Texte erscheint deshalb erzwungen).⁶² Darüber hinaus nimmt er die weitgehende Einheitlichkeit der jüdischen Volksmusik im gesamten osteuropäischen Siedlungsgebiet der aschkenasischen Juden an (These vom einheitlichen melodischen Raum).⁶³ Deshalb lässt sich festhalten, dass es wohl die Volksmusik des rumänischen Kulturraums war (zu dem ja auch die aktuelle Republik Moldawien gehört), die am stärksten auf das jüdische Musikschaffen in Osteuropa gewirkt hat.

4.2.2 Improvisation, Variation und Verzierung: der Klezmer-Stil

Die Musikstücke rumänischen Ursprungs wurden, ebenso wie die aus anderen Lokalstilen entnommenen Formen, mit der Zeit dem typischen musikalischen Idiom der jüdischen Musik angepasst. Konkret bedeutet dies, dass die eigentlichen Charakteristika der in die Klezmer-Musik übernommenen Stücke in den Hintergrund traten und anderen Stilmitteln Platz machten. Zu diesen gehört die Verwendung der

59 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 101–103.

60 Ottens u. Rubin, ebd., S. 116.

61 Stoljar, *A yiddische Doyne*, S. 12 f.

62 Stoljar, ebd., S. 16.

63 Stoljar, ebd., S. 19.

typischen Klezmer-Skalen, der sogenannten „Gustn“. Dabei handelt es sich um vier verschiedene Tonleitern, wobei die präzise Unterscheidung zwischen den einzelnen Modi zu einem guten Teil analytische Pedanterie darstellt. In der Praxis ist der Übergang zwischen den einzelnen Skalen nämlich fließend und wird im Laufe des Spiels der Klezmerim so oft vollzogen, dass eher das Gefühl einer instabilen, schwankenden Tonalität aufkommt. Diese Spielpraxis – ergänzt durch die ausufernde Verwendung flexibler Töne – macht die Verwandtschaft der Gustn mit modalen Skalen deutlich. Den Doyne-Improvisationen liegt bei den Klezmerim der „ukrainisch-dorische“ Gust zugrunde (diese Namensgebung war unter den Musikern selber nicht verbreitet, sondern stellt eine Erfindung der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts dar; man betont somit eine ukrainische Perspektive auf die Klezmer-Musik). Jener Modus besitzt als charakteristisches Intervall vor allem die übermäßige Sekunde zwischen der dritten und der vierten Stufe. Letztere ist normalerweise erhöht, kann aber im Verlaufe der Improvisation auch rein (ohne Erhöhung) vorkommen – eine auffällige Parallele zum Tonmaterial vieler Doine der rumänischen Volksmusik.⁶⁴

Die Ähnlichkeit ist sogar so groß, dass Stoljar fragt, worin der Unterschied zwischen der „moldawischen“ Musik (also der rumänischen Folklore) und der jüdischen Melodik bestehe und wie man eine spezifisch jüdische Variante eines Musikstückes als solche identifizieren könne.⁶⁵ Die Antwort liegt für Stoljar in den besonderen modalen Charakteristika der Klezmer-Musik, vor allem im von ihm herausgearbeiteten Phänomen des „Intus“. Dieser Terminus bezeichnet den Tetrachord, der im „ukrainisch-dorischen“ Modus der jüdischen Volksmusik auf der ersten Stufe entsteht und dessen charakteristisches Intervall die übermäßige Quarte ist. Stoljar ist davon überzeugt, in der variantenreichen melodischen Verwendung des in diesem Tetrachord enthaltenen Tonmaterials das entscheidende Stilmittel gefunden zu haben, welches den Melodien ihre typisch „jüdische“ Eigenart verleiht und anhand dessen eine Unterscheidung zwischen jüdischen und „moldawischen“ Melodien eindeutig möglich sei.⁶⁶ Stoljar legt seiner vergleichenden Untersuchung also eine theoretische Betrachtung im Sinne der orientalischen Makam-Theorie zugrunde, welche die Skalen in erster Linie nach ihren modalen Eigenschaften betrachtet. Eine westeuropäisch-funktionsharmonisch ausgerichtete Musiktheorie hingegen würde in diesem Falle den Gegenstand verfehlen. (Das heißt nicht, dass nur die Klezmer-Musik solche modalen Formationen aufweist. Diese sind vielmehr überall in Osteuropa und im Orient verbreitet. Stoljar meint nur, im Klezmer eine spezifische Ausprägung dieser modalen Formationen gefunden zu haben. Eine eingehende Überprüfung von Stoljars These würde aufgrund der immensen Verbreitung modaler Musikformen einen erheblichen Aufwand bedeuten; sie gehört nicht zum Gegenstand der hier durchgeführten Untersuchung.)

Ein weiteres wichtiges Charakteristikum der Klezmer-Musik stellt deren traditionelle Improvisationsform dar. Das Musikschaffen der Klezmerim geht dabei norma-

64 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 197–200.

65 Stoljar, *A yiddische Doyne*, S. 21.

66 Stoljar, ebd., S. 29–33.

lerweise von bereits existierenden Stücken aus, deren Einzelteile neu zusammengesetzt und durch besondere Spieltechniken und typische Verzierungen dem musikalischen Idiom des Klezmer einverleibt werden. Die eigentlich recht einfachen Melodien der Klezmer-Musik gewinnen ihren besonderen Ausdruck nämlich durch verschiedene Techniken der Ornamentik, wie Triller, Pralltriller, Glissandi, Portamenti und so weiter, sowie durch ständiges Variieren von Phrasierung und Artikulation. Die geschickte Verwendung dieser Verzierungstechniken sorgt dafür, dass die Phrasen eines Musikstückes bei ihrer Wiederholung subtile Variationen durchlaufen, welche den ganz besonderen Reiz dieser Musik ausmachen.⁶⁷ Da eine ähnliche Art der variierten Wiederholung auch im Vortrag der rumänischen Doina beobachtet werden kann,⁶⁸ wäre eine vergleichende Untersuchung zu diesem Thema von Interesse.

Durch die Verwendung der beschriebenen Klezmer-spezifischen Tonleitern und Spieltechniken bei der Interpretation ursprünglich Klezmer-fremder musikalischer Gattungen findet notwendigerweise eine Angleichung dieser Stücke an den Stil der Klezmer-Musik statt. Diese Assimilierung geht oft so weit, dass der ursprüngliche Charakter der Ausgangsgenres (seien sie rumänischer, ukrainischer, russischer oder sonstiger Provenienz) nicht mehr zu erkennen ist.⁶⁹

4.2.3 Der Klezmer in Amerika: Niedergang und Wiederauferstehung

Die Klezmer-Musik in ihrer neuen, ab dem 19. Jahrhundert entstandenen Form hatte in Osteuropa keinen langen Bestand: Im Zuge des Zweiten Weltkriegs wurde die jüdische Kultur in den östlichen Regionen Europas radikal zerstört, und zwar nicht nur durch die Schoah, sondern auch durch Verfolgung und Säuberungsaktionen im Rahmen des Stalinismus. Bereits ab 1921 versuchte die sowjetische Führung, die jüdischen Traditionen zu unterdrücken und Menschen jüdischer Abstammung zu assimilieren. Im Zuge dieser Versuche wurde unter anderem eine phonetische Schreibweise für die jiddische Sprache eingeführt, welche – im Gegensatz zur bis dahin verwendeten etymologischen Schreibweise – jeden Verweis auf hebräische Wurzeln des Jiddischen unkenntlich machen sollte. Des Weiteren wurden die traditionellen jüdischen Gemeinden (die sogenannten Kehiles) zerschlagen, was den auf die Religion ausgerichteten Lebensablauf der Juden verstümmelte. Dies hatte unter anderem zur Folge, dass auf sowjetischem Gebiet kaum noch jüdische Hochzeiten stattfanden, was wiederum den Klezmer-Musikern ihre Haupteinnahmequelle raubte und sie dazu zwang, andere Berufe zu ergreifen. Ab 1936 ging Stalin noch härter gegen die Juden auf sowjetischem Staatsgebiet vor: Durch konsequente Deportation oder Liquidierung von Intellektuellen und Kulturschaffenden wurde die traditionelle jüdische Kultur in der Sowjetunion ausgelöscht; nur einige wenige jüdische Künstler überstanden diese Vernichtung, da sie Mitglieder in staatlichen Vereini-

67 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 197 u. S. 252.

68 Siehe dazu vor allem Kap. 2.3, *Die Praxis des Doina-Gesangs*, S. 73.

69 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 117–119.

gungen waren, welche eine offiziell verordnete jüdische Pseudokultur vorzeigen mussten.⁷⁰

Die Klezmer-Musik überlebte deshalb nur in Amerika, und zwar vor allem in der Musikpraxis jener Juden, die bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert den für sie oft miserablen Lebensbedingungen in Europa den Rücken gekehrt hatten und nach Amerika ausgewandert waren. Dort jedoch passten sich die jüdischen Sitten und Bräuche bald den amerikanischen Gepflogenheiten an, wobei die Hochzeit – die traditionelle Erwerbsmöglichkeit der Klezmerim – keine Ausnahme darstellte. Bereits seit der Wende zum 20. Jahrhundert verlor der traditionelle jüdische Ritus, wie er in Osteuropa gepflegt worden war, in der neuen Welt an Bedeutung. Spätestens ab den 1920er-Jahren dominierte die Tanzmusik das Geschehen bei den jüdischen Hochzeiten, und die Organisation der prunkvollen Partys oblag in der Regel amerikanischen Catering-Services.⁷¹

In Amerika erklang die Doyne vor allem bei diesen amerikanisch-jüdischen Hochzeiten, und zwar als Intermezzo zwischen verschiedenen Gängen des Festbanketts, wobei sie normalerweise solistisch vorgetragen wurde und der ausführende Musiker sie als Vorzeigestück seiner Virtuosität darbot. Einen Kernpunkt dieser Art der Doyne-Aufführung stellte der Dialog zwischen Musiker und Publikum dar, der bei virtuoson Ausführenden und musikalisch gebildeter Zuhörerschaft dafür sorgen konnte, dass sich die Darbietung zu einem nicht enden wollenden musikalischen Gespräch ausdehnte. Interessant ist weiterhin die neue Rolle der Doyne in Amerika: Gemäß ihrem Ursprung war diese Musikform nämlich in der Alten Welt vor allem den in Südosteuropa lebenden Juden bekannt gewesen, während deren weiter nördlich lebende Religionsgenossen die Doyne oft erst in New York kennenlernten. Dort wurde sie rasch zum Objekt einer nostalgischen Verklärung und repräsentierte das „ursprüngliche“ Dasein im osteuropäischen Shtetl, welches viele amerikanische Juden schon bald nach ihrer Ankunft in der neuen Heimat in verklärendem Licht zu sehen begannen. Zu diesem Siegeszug der Doyne trug die wichtige Funktion bei, die dieses Musikstück im Rahmen der Hochzeit einnahm: Die Doyne stellte einen weltlichen Ersatz für einstmalige spirituelle Teile der Zeremonie dar.⁷²

Die Tendenz zur Säkularisierung verlief parallel zur Assimilierung der jüdischen Einwanderer auf allen Gebieten der Kultur. Da aufgrund der restriktiveren Einwanderungspolitik der USA ab den 20er-Jahren kaum noch Juden nach Amerika emigrierten, verlor die osteuropäisch geprägte Shtetl-Kultur in den USA an Kraft: Das Jiddische machte dem Englischen als Kommunikationsmittel Platz, die Synagoge büßte ihre Rolle als zentraler Versammlungsort im Leben der amerikanischen Juden ein, und auch der Klezmer näherte sich immer mehr dem Idiom der amerikanischen Tanz- und Unterhaltungsmusik an.⁷³ Nach dem Zweiten Weltkrieg waren Neueinspielungen von Klezmer-Musik zur Ausnahme geworden, und Klänge aus Osteuropa waren bestenfalls noch bei der ältesten Generation der amerikanischen Juden

70 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 22–27.

71 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 186–191.

72 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 204–206.

73 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 255–259.

beliebt, da diese noch in der Alten Welt geboren worden war. Letztendlich sorgte außerdem die Gründung des Staates Israel dafür, dass der Klezmer aus der Mode kam, da die jungen, zionistisch orientierten Generationen der amerikanischen Juden nunmehr israelische Musik hören wollten, und keinen Klezmer.⁷⁴

Eine Wiedergeburt fand jedoch von den späten 70er-Jahren an wiederum in den USA statt, als die sogenannte Klezmer-Revival-Bewegung aufkam. Während einige im Zuge dieser Strömung entstandene Gruppen stärker auf die Authentizität ihrer Musik bedacht sind und bewusst die Übereinstimmung mit den traditionellen Klezmer-Formen suchen, scheinen viele der neuen „Klezmorim“ recht unbefangen über einstmals vorhandene musikalische Nuancen hinwegzuspielen.⁷⁵ So sind nicht nur die Klezmer-Musiker der alten Schule, sondern auch die Klezmer-Forscher der Meinung, dass ein Großteil der Klezmer-Revival-Gruppen nicht den alten Klezmer fortgeführt, sondern eine neue, musikalisch oft nicht sonderlich raffiniert gestaltete Stilrichtung geschaffen habe: „Auf der Nahtstelle zwischen der Alten und Neuen Welt entstand eine Unterhaltungskultur der jiddischsprachigen Immigrantens-Unterschichten der Lower East Side, deren Nachkommen in das amerikanische Mainstream-Entertainment, den Jazz und in die klassische Musik abwanderten. Die amerikanischen Revivalisten übernahmen die aus wenigen Elementen der osteuropäischen Spielweisen bestehende kommerzielle jiddische Popular- und Klezmermusik und nahmen eine künstliche Archaisierung vor, die mittlerweile zu einem primitiven Einheitsstil geführt hat, der das genaue Gegenteil zu dem an Paganini orientierten Ideal der Shtetl-Klezmorim darstellt.“⁷⁶

Der interessanteste Aspekt, den man aus der Analyse der Doyne der Klezmorim entnehmen kann, ist die Tatsache, dass diese – trotz der zahlreichen Transformationen von Stil und Anlass der Aufführung – letztendlich auf der rumänischen Doina basiert. Für die Forschung zur eigentlichen Doina ist dabei bedeutsam, dass in der Genese der Klezmer-Doyne die Stilelemente der rumänischen Vorlage in ein anderes musikalisches Idiom, nämlich das des Klezmer, übersetzt wurden. So erhielt sich zwar die ursprüngliche Doina in einer gewissen Art und Weise im Klezmer am Leben, erfuhr gleichzeitig aber eine ausgeprägte Umdeutung und büßte viele ihrer Hauptcharakteristika ein. Wie ich im Verlauf des nächsten Kapitels zeigen werde, sind in der modernen rumänischen Volksmusik ähnliche Prozesse zu beobachten.⁷⁷

74 Vgl. Ottens u. Rubin, *Klezmer-Musik*, S. 270–274.

75 Vgl. Ottens u. Rubin, ebd., S. 290–295.

76 Ottens u. Rubin, ebd., S. 12.

77 Siehe dazu Kap. 5.3, *Die Doina heute*, S. 148.

5 **Geschichtliche Aspekte**

Ich sehe im Folgenden von musikwissenschaftlichen Ansätzen im engeren Sinne ab und nehme stattdessen die rumänische traditionelle Musik von einem historischen Gesichtspunkt aus unter die Lupe. Aus der Geschichte Rumäniens schildere ich vor allem diejenigen Fakten, die in Bezug auf die Doina von Bedeutung sind. Im Großen und Ganzen halte ich mich an einen linear-erzählenden Ablauf, welcher in der Antike anhebt und bis zum heutigen Tage weiterläuft. Somit bietet dieses Kapitel auch eine grobe Übersicht über die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, die im Donau-Karpaten-Raum in den verschiedenen Epochen herrschten. Eine solche Betrachtungsweise besitzt den Vorteil, die musikwissenschaftlich relevanten Informationen in einem Atemzug mit den historischen Fakten zu nennen. Die verschiedenen Episoden aus der Geschichte der Doina treten also in einem Rahmen auf, der es ermöglicht, sie mit den geschichtlichen Bedingungen der jeweiligen Zeit in Verbindung zu setzen, was das Verständnis vertieft und einen kritischen Blick auf manche nachträglich formulierten Hypothesen erlaubt.

Es ist klar, dass in einer geschichtlichen Betrachtung zuallererst die Frage nach der Genese der Doina geklärt werden muss. Dieses notwendigerweise am Anfang stehende Problem betrifft die Epochen der Antike beziehungsweise des Mittelalters, also Zeiträume, über die wir aufgrund der geringen Anzahl an schriftlichen Quellen nur sehr wenige Informationen besitzen. Man kann aber davon ausgehen, dass die Doina bereits in einer entfernten Vergangenheit in ganz Rumänien verbreitet war, da sich – zumindest bis vor nicht allzu langer Zeit – ihre Spuren auf dem gesamten rumänischen Territorium nachweisen ließen.¹ Was unter der „weiter entfernten Vergangenheit“ genau zu verstehen ist, wird im Verlaufe des ersten Abschnitts ausführlich zu diskutieren sein.²

Besser sieht die Quellenlage ab dem 18. Jahrhundert aus, wofür vor allem die Herausbildung der Wissenschaften als neuer Faktor im geschichtlichen Prozess verantwortlich ist. Die ersten Quellen über die Doina sind nämlich bereits wissenschaftlicher Natur, wenngleich es sich nicht um diejenige Art von Wissenschaft handelt, welche heutzutage betrieben wird. Die wichtigen geistigen Entwicklungen der Neuzeit – Humanismus, Aufklärung und Geburt der Einzelwissenschaften – fanden auch in Rumänien statt, wenn auch die geschichtliche Situation im Land ihre Entwicklung hemmte. Dennoch hielt man im Zuge dieser frühen wissenschaftlichen Bemühungen wichtige Details über die Volksmusik schriftlich fest. Die Aufgabe der Dokumentation des Volksschaffens übernahmen im 20. Jahrhundert (nach zunehmender Spezialisierung der wissenschaftlichen Recherchen) die Folkloreforschung und die Musikethnologie. Hier bildet sich ein wiederum anderer Blick auf das Phänomen Doina heraus, welcher ebenfalls aus seiner Zeit heraus betrachtet werden soll.³

1 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 87 f.

2 Siehe dazu Kap. 5.1, *Der Ursprung der Doina*, S. 130.

3 Siehe dazu Kap. 5.2, *Die wissenschaftliche Erforschung der Doina*, S. 140.

Man betrieb in den 50er- und 60er-Jahren des letzten Jahrhunderts vor allem die akribische Beschreibung und Katalogisierung des gesamten Bestandes der rumänischen Folklore. Dabei fand man heraus, dass die Doina im ganzen Land in zahlreichen Formen vorkam, die sich mehr oder weniger stark voneinander unterschieden. Und damit nicht genug: Die verschiedenen Ausprägungen gehörten eindeutig zu unterschiedlichen historischen Schichten des Phänomens Doina, Schichten, die sich – je nach Region – unterschiedlicher Vitalität erfreuten.⁴ Dieses äußerst interessante Ergebnis der musikwissenschaftlichen Erforschung und Konservierung der Volksmusik Rumäniens leitet also bereits auf den aktuellsten historischen Aspekt hin, nämlich die Frage nach dem heutigen Status der Doina und der rumänischen Folklore.⁵

Hier ergibt sich – im Gegensatz zur ungeklärten Herkunft der Doina – eine genau umgekehrte Problemlage: Während man für das Mittelalter annehmen kann, dass die Doina existierte, wir aber keinerlei Quellen besitzen, die diese Existenz belegen würden, besitzen wir in der heutigen Zeit dokumentarisches Material in Hülle und Fülle – aber wir können vielleicht nicht mehr mit letzter Sicherheit behaupten, dass die Doina wirklich noch existiert. Und auch dieses – offensichtliche – Verschwinden des Genres (oder zumindest vieler seiner Varianten) hat mit den historischen Umständen der modernen Welt zu tun. In diesem Zusammenhang wird offenbar, dass die geschichtlichen Aspekte des Folklore-Genres Doina in einem Atemzug mit der historischen Entwicklung Rumäniens abgehandelt werden müssen, was im Folgenden geschehen soll.

5.1 Der Ursprung der Doina

Ich beginne den historischen Abriss mit der Darstellung verschiedener Theorien zu Entstehung und Ursprung der Doina. Die Vermutungen zu diesem Thema sind mindestens ebenso zahlreich wie die einzelnen Hypothesen über den Verlauf der rumänischen Geschichte im Allgemeinen, und verschiedene Forscher siedeln die Geburt der Doina (oder der rumänischen Folklore im Ganzen) in jeweils unterschiedlichen Epochen an. Da die Annahmen zur Genese der Doina schwer von allgemeineren Betrachtungen zur Geschichte der ostromanischen Völker zu trennen sind, gebe ich auch einen Überblick über die Forschung zur Geschichte des Donau-Karpaten-Gebietes seit der Antike. Vermutungen zur Geburt der Doina habe ich an den entsprechenden Stellen in die historische Darlegung eingewoben.

5.1.1 Die Antike

In vielen Untersuchungen wird darauf hingewiesen, dass die Doina eine sehr alte Form der rumänischen Folklore darstelle; manche gehen sogar davon aus, dass sie in der heutigen (oder in einer ähnlichen) Form bereits in der Antike gesungen wurde.⁶ Eine Zeit lang war die These populär, dass die Doina orientalischen Ursprungs

4 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 154.

5 Siehe dazu Kap. 5.3, *Die Doina heute*, S. 148.

6 Vgl. Comișel, *Genurile*, S. 83 f.

sei (auch Brăiloiu vertrat sie zumindest zwischenzeitlich).⁷ Doch diese Annahme alleine hilft – wie Ciobanu bemerkt – nicht dabei, das genaue Alter der Doina zu bestimmen oder nähere Umstände ihrer Genese zu klären.⁸ Unbestritten ist, dass man die Formen der Doina mit einem improvisatorischen Stil vergleichen kann, welcher in ähnlicher Weise im gesamten Mittleren Osten verbreitet ist: „Die Anwesenheit dieses Stils in der rumänischen Folklore kann als ein Erbe angesehen werden, welches unsere Gegend entweder aufgrund eines direkten Kontaktes erreicht hat – auf dem Wege der Handelsbeziehungen oder sogar der Wanderungen von Volksstämmen – oder durch die Vermittlung der hellenischen Welt, mit der die Völkerschaften aus dem antiken Dakien weit vor unserer Zeit in Kontakt gekommen sind. Vergessen wir nicht, dass die orientalischen Makamat und die alten griechischen Nomoi frei waren. Man muss dennoch annehmen, dass sich dieser Stil verbreiten konnte – wobei er auch in andere Genres eindrang oder zur Bestimmung der stilistischen Charakteristika der damals im Entstehen begriffenen Genres beitrug – aufgrund des engeren Kontaktes, den die Rumänen mit der orientalischen Welt gehabt haben nach der Einrichtung der türkischen Suzeränität über die damaligen Rumänischen Fürstentümer.“⁹ Es wäre also möglich, dass der orientalische Einfluss (wenn er auch erst zur Zeit der Türkenherrschaft verstärkt auftrat) in Wirklichkeit bedeutend älter ist. Diese Hypothese kommt wiederum denjenigen Theorien entgegen, die den Ursprung der Doina in der Antike suchen, und zwar bei den Dakern.¹⁰ Wer genau waren also diese Daker?

Der Stamm der Daker war in der Antike im Karpatenraum und im Donaudelta ansässig, also ungefähr auf dem Territorium des heutigen Rumäniens. Man geht davon aus, dass das dakische Volk sowohl mit den südlich der Donau lebenden Thrakern als auch mit den weiter im Nordosten beheimateten Geten kulturell verwandt (oder sogar zu einem großen Teil identisch) war. Der Höhepunkt der dakischen Macht fällt in die Mitte des 1. Jahrhunderts vor Christus, als ein König Burebista durch die Vereinigung verschiedener Stämme ein Reich begründete, dem allerdings keine lange Lebensdauer beschieden war.¹¹ Trotzdem verfügten die dakischen Stämme in der Folgezeit über eine bessere politische Organisation als viele andere Barbaren an der Peripherie des römischen Imperiums. Die sogenannte potenzielle Gefahr für die

7 Vgl. Brăiloiu, *La musique populaire roumaine*, S. 152 f.

8 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 27.

9 „Aflarea acestui stil în folclorul românesc se poate considera ca o moștenire, fiind venit pe meleagurile noastre fie datorită contactului direct – pe calea relațiilor comerciale sau chiar a migrației popoarelor – fie prin intermediul lumii eline cu care populațiile din vechea Dacie au venit în contact cu mult înaintea erei noastre. Să nu pierdem din vedere că *makamurile* [sic] orientale și vechii *nomoi* grecești erau liberi. Trebuie să admitem totuși că acest stil a putut fi lărgit – trecînd și la alte genuri sau contribuind la determinarea caracteristicilor stilistice ale genurilor în formare pe atunci – datorită contactului mai strîns pe care l-am avut cu lumea orientală după instaurarea suzeranității turcești asupra fostelor Principate Române.” Hervorhebungen v. Gheorghe Ciobanu. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 28.

10 Siehe dazu S. 129.

11 Vgl. Alexandru Vulpe, *Urgeschichte und Antike im Donau-Karpatenraum*, in: *Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband)*, hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 180–183.

Reichsgrenzen und die beachtlichen Mineralienvorkommen in den Karpaten machten eine Unterwerfung des Gebiets für die Römer attraktiv. So wurden die Daker nach zwei sehr blutigen Kriegen im Jahre 106 nach Christus von den Römern unter Trajan besiegt und weitgehend ins Römische Imperium eingegliedert.¹² Das Herrschaftsgebiet der Römer nördlich der Donau teilte sich in die Provinzen Dacia superior (in etwa die heutigen rumänischen Regionen Siebenbürgen und Banat) und Dacia inferior (das grob dem heutigen Oltenien entsprach). Im Zuge der Kolonisierung dieser neuen Provinz, die als ganze unter dem Namen Dacia Traiana bekannt war, betrieb das Imperium eine außergewöhnliche Romanisierungspolitik, wohl vor allem mit dem Ziel, die Rohstoffvorkommen der neu erworbenen Territorien möglichst effizient auszubeuten.¹³ Deshalb ist davon auszugehen, dass die Eingliederung in das Imperium eine große kulturelle Annäherung der autochthonen Bevölkerung an Rom zur Folge hatte: „Dass ein erheblicher Anteil der dakischen Bevölkerung aber in der neuen Provinz blieb und sich mit der Zeit den Lebensbedingungen des Reiches anpasste, scheint logisch. Man nimmt an, dass die Mehrzahl der 180 etymologisch ungeklärten Wörter im Rumänischen auf geto-dakisches Sprachsubstrat zurückzuführen sei.“¹⁴

Die Daker übernahmen neben vielen anderen Sitten und Gebräuchen auch die (vulgär-)lateinische Sprache. Da sich die Merkmale der ursprünglichen dakischen Kultur verloren, ist uns über die Verhältnisse vor der Römerherrschaft fast nichts bekannt. Die Entzifferung einiger Inschriften aus römischer Zeit deutet darauf hin, dass die Daker mehrere Berge als Heiligtümer verehrten und eine Form der Naturreligion ausübten.¹⁵ Des Weiteren legen archäologische Funde die Existenz einer mindestens bis ins 3. Jahrtausend vor Christus zurückreichenden Musikpraxis im Bereich der unteren Donau nahe. Konkret handelt es sich bei dem infrage kommenden Relikt um ein Keramikgefäß der sogenannten Cucuteni-Kultur, auf welchem sechs stilisierte weibliche Körper zu einem Kreis vereint sind. Dieser wurde als Hora-Tanz interpretiert, weshalb das Fundstück den Namen „Hora von Frumușica“ trägt. Der genaue Charakter der damals gespielten Musik lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren, und alle darüber aufgestellten Hypothesen sind als spekulativ anzusehen.¹⁶

Doch auch ohne genauere Aussagen über Merkmale einer eventuellen Urform machen zu können, hat man versucht, das Vorkommen der Doina in der Antike und die dementsprechend lange Tradition dieser Form durch etymologische Hilfsmittel zu beweisen. Allerdings stellt es in der rumänischen Sprachwissenschaft nach wie vor eine Streitfrage dar, ob das Wort „Doina“ tatsächlich der dakischen Sprache entstammt oder ob es anderen Ursprungs ist.¹⁷

12 Vgl. Vulpe, *Urgeschichte und Antike*, S. 186 f.

13 Vgl. Vulpe, ebd., S. 188 f.

14 Vulpe, ebd., S. 188.

15 Vgl. Vulpe, ebd., S. 181.

16 Vgl. Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 8–11.

17 Ein Abriss der verschiedenen etymologischen Theorien zur Herkunft des Wortes „Doina“ findet sich bei Caracostea, *Poezia*, S. 457–461.

Der außergewöhnlichste und am meisten rezipierte Versuch, die antike Herkunft der Doina zu beweisen, wurde von dem rumänischen Philologen Bogdan P. Hasdeu unternommen.¹⁸ Dieser wollte den Terminus „Doina“ auf die indogermanische Wurzel „dhan“ zurückführen, welche soviel wie „widerhallen“ bedeuten soll. Demnach wäre die Doina „ein Gesang, der widerhallt“. Im Antrag auf Aufnahme der Doina in die Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO wird Hasdeus These sehr unkritisch vorgestellt, und es wird aus ihr direkt gefolgert, dass die Doina auf ein allgemein indoeuropäisches Kultursubstrat zurückgehe und somit ihren Ursprung in vorrömischer Zeit – bei den Dakern – haben müsse.¹⁹

Und nicht nur hier findet man diese Ansicht: Sie hat anscheinend eine gewisse Anziehungskraft auf die rumänische Musikwissenschaft. Es beziehen sich nämlich auch andere Forscher auf Hasdeus Arbeit, um ihren Ausführungen die Annahme eines dakischen Ursprungs der Doina – oder der rumänischen Folklore überhaupt – zugrunde zu legen (zum Beispiel findet sich dieser Standpunkt in Petre Brâncușis Werk über die rumänische Musikgeschichte).²⁰ Doch selbst wenn man Hasdeu Glauben schenkt – was nicht leichtfertig geschehen sollte, da seine etymologische Analyse in höchstem Maße spekulativ ist – sagt diese Entstehungstheorie noch nichts über das exakte Alter und die genaueren Umstände der Entstehung der Doina aus. Ebenso trägt sie nicht der Möglichkeit Rechnung, dass das Wort „Doina“ (selbst wenn es als Wort selber einen antiken Ursprung hat) vielleicht einst einen anderen Gesang bezeichnete und erst in neuerer Zeit diejenige Form meint, die uns heutzutage als Doina bekannt ist. Wie man sieht, sorgt die hohe Anzahl an komplexen Problemen dafür, dass man bei der Bewertung der unterschiedlichen Hypothesen vorsichtig vorgehen muss.

Der Folkloreforscher Dumitru Caracostea kritisiert Hasdeus Thesen entschieden. Er ist berechtigterweise unzufrieden mit Hasdeus stark ausgeprägter ideologischer Parteinahme im Sinne einer idealisierten rumänischen Nationalgeschichte (die im modernen Rumänien die legitime Weiterführung des dakischen Kulturerbes sieht). Weiterhin ist Caracostea nicht einverstanden mit den romantischen Einflüssen, die er in Hasdeus Theorien sieht. So seien Hasdeus Ausführungen nämlich bereits bei ihrer Abfassung aufgrund des Aufkommens neuer wissenschaftlicher Strömungen nicht mehr auf der Höhe der Zeit gewesen: „Zur Mystik des Dakismus gesellt sich eine nationalistische Färbung. Und wie es auch natürlich war, war alles von der romantischen Mystik der Ursprünge durchtränkt, welche immer noch vorhanden war, obwohl Hasdeu engen Kontakt mit den Anliegen der Völkerpsychologie hielt, wie sie Lazarus und Steinthal entwickelt hatten, die die Romantiker bereits hinter sich gelassen hatten.“²¹

18 Aufgrund der Aussprache des Namens müsste man eigentlich „Hașdeu“ schreiben, was manchmal auch geschieht. Viele Quellen verzichten jedoch – wie der Namensträger selber – auf das diakritische Zeichen, weshalb ich mich hier dieser Variante anschließe.

19 Vgl. Convention [...], *Nomination*, S. 2 u. S. 4.

20 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească I*, S. 21 f.

21 „[L]a mistica dacismului, se adaugă coarda naționalistă. Și cum era și firesc, totul era străbătut de mistica romantică a originilor, care mai dănuia încă, deși Hasdeu ținea strâns contact cu preocupările de psihologie etnică, așa cum se dezvoltase prin Lazarus și Steinthal, care depășise pe romantici.“ Caracostea, *Poezia*, S. 458.

Auch die anderen etymologischen Erklärungen zum Ursprung des Wortes „Doina“ sind für Caracostea nicht überzeugend, und zwar weil sie keinen Kontakt mit der (jeweiligen) sozialen Situation aufweisen, also ihre Erklärung nicht aus der konkreten Lebensweise der Menschen beziehen, sondern nur aus abstrakten Theorien zu Wortverwandtschaften.²² Allerdings muss man die von Caracostea geäußerte Kritik wiederum in einen ideologischen Kontext einordnen: Caracostea schrieb nämlich unter anderem zur Zeit des rumänischen Sozialismus, und somit ist seine Methode, sämtliche Phänomene auf der Grundlage der sozialen Verhältnisse zu erklären, sicherlich den verschiedenen Spielarten des Materialismus geschuldet, welcher seinerzeit als Staatsdoktrin unbedingte Gültigkeit besaß. Caracostea konnte also wahrscheinlich schon aus ideologischen Gründen nicht umhin, die Romantik (und somit, zumindest indirekt, auch den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Nationalismus) zu kritisieren – allerdings in diesem Falle mit dem Ziel, die kurze Zeit später entwickelten marxistischen Ideologien zu stärken.

5.1.2 Die Dunkle Zeit

Doch zurück zur Betrachtung der geschichtlichen Fakten: Ein großer Teil des dakischen Gebiets gehörte also in der römischen Antike zeitweilig dem Römischen Imperium an und übernahm vieles aus dessen Kultur. Da die römischen Provinzen nördlich der Donau sehr exponiert lagen, waren sie immer wieder heftigen Angriffen ausgesetzt, die vor allem von germanischen und sarmatischen Stämmen vorgebracht wurden, aber auch von einigen dakischen Verbänden, die außerhalb des römischen Territoriums lebten (diese werden in der Literatur gewöhnlich als „freie Daker“ bezeichnet). Als im Verlaufe des 3. Jahrhunderts nach Christus die innenpolitischen Zustände des Imperiums zunehmend desolat wurden, gelang es den Römern nur noch mit größter Mühe, die Gebiete nördlich der Donau gegen die immer entschlossener vordringenden Goten und Karper (ein Volksstamm der „freien Daker“) zu verteidigen. Deshalb zogen sie sich – wahrscheinlich in den Jahren 274 und 275 – über die Donau nach Süden zurück, wo sie eine neue Provinz gründeten, die ebenfalls den Namen Dacia trug.²³

Der Zeitraum, der dem römischen Rückzug folgte, muss derjenige gewesen sein, in welchem sich die proto-rumänische Bevölkerung herauszubilden begann, und zwar ohne die Wurzeln der lateinischen Kultur aufzugeben. Im Anschluss an Ciobanu sehe ich den Terminus „proto-rumänisch“ als Bezeichnung für die verschiedenen Ethnien an, die in der Spätantike auf dem Gebiet des heutigen rumänischen Staates zusammenlebten und sich schließlich vermischt haben – entscheidend ist dabei, dass der Begriff „proto-rumänisch“ eine romanische Sprache als gemeinsames Idiom der zusammengewachsenen Völker impliziert. Es verschmolzen also vermutlich zunächst die autochthonen Daker mit den römischen Kolonisten, und zu diesem Konglomerat gesellten sich dann im Laufe der Jahrhunderte die Überbleibsel jener Wandervölker hinzu, die zwischenzeitlich in Rumänien beheimatet waren oder es

22 Caracostea, *Poezia*, S. 459 u. S. 462.

23 Vgl. Vulpe, *Urgeschichte und Antike*, S. 190 f.

durchzogen (von diesen Stämmen wird weiter unten noch die Rede sein).²⁴ Die mehr als dürftige Quellenlage lässt jedoch im Endeffekt kaum mehr als Hypothesen über die Entwicklungen nördlich der Donau nach dem römischen Abzug zu: „Es scheint nicht plausibel, dass sämtliche Bewohner, die ja Träger der lateinischen Sprache waren, in das Gebiet südlich der Donau auswanderten. Logisch ist vielmehr, dass ein Teil der Landbevölkerung, besonders jene, die in den Karpaten der Schafzucht nachgingen, an Ort und Stelle verblieb. Ausgesiedelt wurden mit Sicherheit hingegen folgende Gruppen: Römische [sic] Truppen, die Administration und ein großer Teil der Stadtbevölkerung (in dieser Reihenfolge). Weder rissen die Verbindungen mit den Gebieten nördlich der Donau ab, noch kam die Transhumanz zwischen Donau und Karpaten zum Erliegen, und der Einfluss der römischen Zivilisation erstreckte sich weiterhin auf dakisches Gebiet, wie dies auch einige archäologische Funde belegen. Der Umstand, dass jene antiken Quellen, die die Faktenlage überliefern könnten, nur sehr lückenhaft erhalten sind, öffnete Spekulationen und Hypothesen Tür und Tor, wobei einige offensichtlich von der jeweils aktuellen politischen Lage beeinflusst wurden.“²⁵

Nach dem römischen Abzug erlebte das Gebiet zwischen unterer Donau und Karpatenbogen eine sehr wechselhafte Geschichte, in die zahlreiche unterschiedliche Völker und Kulturen mehr oder weniger intensiv verwickelt waren. Historische Quellen zu den Verhältnissen im Karpatenraum sind jedoch für die Zeit von der Spätantike bis ins Hochmittelalter weiterhin Mangelware. Sicher ist, dass die Region im 3. und 4. Jahrhundert von germanischen Stämmen überflutet wurde. So siedelten die Westgoten erst nördlich, dann – mit römischer Billigung – südlich der Donau, während im heutigen Siebenbürgen bis zum 5. Jahrhundert vorübergehend auch die Wandalen beheimatet waren.²⁶ Ein kultureller oder sonstiger Einfluss der Germanen auf andere vor Ort ansässige (und wahrscheinlich romanisierte) Bevölkerungsteile ist nicht gesichert – er könnte aber unter Umständen im Bereich der Religion stattgefunden haben: Bischof Wulfila christianisierte die Goten bereits im 4. Jahrhundert, und es erscheint denkbar, dass von hier aus auch der Glaube der anderen in der Region ansässigen Völker Veränderungen erfuhr. Die endgültige Christianisierung der Proto-Rumänen erfolgte dann allerdings wahrscheinlich um die Mitte des 1. Jahrtausends von Konstantinopel aus.

Während schon die germanischen Stämme nicht lange im Donauroum blieben, verweilten in späteren Jahrhunderten andere Völker noch wesentlich kürzer in diesem Landstrich. Diese Tatsache verdeutlicht den Status der Region als Durchgangsraum, welcher wie üblich zwischen verschiedenen Großreichen oder an deren Peripherie lag. So drangen ab 679 die Bulgaren (ein nordeurasisches Steppenvolk, aus seinem ursprünglichen Wohnraum nördlich des Schwarzen Meeres verdrängt) in den Do-

24 Vgl. Ciobanu, *Les origines de la musique populaire roumaine (Die Ursprünge der rumänischen Volksmusik)*, in: Ders., *Etudes de musique ancienne roumaine (Studien zur alten rumänischen Musik)*, București 1984, S. 8.

25 Vulpe, *Urgeschichte und Antike*, S. 192.

26 Für die folgende Übersicht beziehe ich mich, wenn nicht anders angegeben, auf die Angaben in Hermann Kinder u. Werner Hilgemann, *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriss*, Bd. 1, *Von den Anfängen bis zur französischen Revolution*, 29. Aufl., München 1995.

nauraum ein. Deren endgültige Ansiedelung und Staatsbildung erfolgte dann aber südlich der Donau. Um das Jahr 970 vernichteten die Kiewer Slawen, die auf dem Balkan einen Feldzug gegen Konstantinopel führten, dieses Bulgarische Reich, konnten sich gegen Ostrom jedoch nicht behaupten und mussten den Rückzug antreten, wobei sie sowohl der Hin- als auch der Rückweg durch den Donau-Karpaten-Raum geführt haben wird. Die Mongolen durchzogen 1241 ebenfalls diese Gegend, und zwar auf ihrem Rückzug nach der Schlacht am Sajo-Fluss gegen die Ungarn. Vermutlich hinterließ aber keines dieser Völker während seiner Intermezzi dauerhafte Spuren in der Kultur der Proto-Rumänen. Die Annahme von Beeinflussungen erscheint schon deshalb unplausibel, da sämtliche Heere, die dieses Gebiet durchquerten, wohl mit Sicherheit durch den vergleichsweise schmalen Flachland-Korridor zwischen dem Gebirge und dem Schwarzen Meer marschierten. Der Karpatenbogen selber war dagegen sehr unzugänglich und könnte somit ein hervorragendes Rückzugsgebiet dargestellt haben, in welchem sich eine romanische Kultur durch die Wirren der Dunklen Zeit hindurch halten konnte.

Und vielleicht überlebte diese Kultur in den Bergregionen nicht nur, sondern übte auch Einflüsse auf die Völker aus, die sich dauerhaft in der Tiefebene nördlich der unteren Donau ansiedelten, wie es nachweislich zum Beispiel seit dem 6. Jahrhundert slawische Stämme taten. So existieren zwar viele slawische Lehnwörter in der rumänischen Sprache, doch das Rumänische weist eindeutig romanischen Charakter auf (was unter anderem daran festzumachen ist, dass in der Grammatik kaum slawischer Einfluss stattfand). Die Tatsache, dass auf dem gesamten Territorium des heutigen Rumäniens keine slawischen Sprachen verbreitet sind, spricht also dafür, dass sich die nördlich der Donau lebenden Slawen an die Kultur der proto-rumänischen Bewohner anglich: „So gesehen ist die Geschichte der Entwicklung der rumänischen Hochsprache die Geschichte der Durchsetzung und Behauptung des Rumänischen gegenüber verschiedenen Adstratsprachen (und -kulturen). In Zeiten des Kontakts mit anderen Kulturen fällt auf, dass das Rumänische in seinem grammatikalischen System relativ konstant blieb, aber in allen Epochen viele Wortentlehnungen aus dem Kirchenslawischen und anderen slawischen Sprachen, dem Griechischen, Türkischen, Deutschen, Ungarischen etc. assimiliert hat.“²⁷

Alle anderen Völker, die an der unteren Donau lebten, haben weniger Spuren in der rumänischen Kultur hinterlassen als die Slawen. So deutet nichts auf die vom 10. bis zum 13. Jahrhundert währende Präsenz der Petschenegen und der Kumanen hin. Erstere (vorher in der Steppe nördlich des Aralsees beheimatet) wanderten ab 913 auf der Balkanhalbinsel ein und drangen bis Konstantinopel vor. Auf dem Südbalkan konnten sich die Petschenegen aber nicht halten, und so siedelten sie sich schließlich nördlich der Donau an. Ihr dortiger Lebensraum wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts von den Kumanen übernommen, einem weiteren eurasischen Steppenvolk, welches sein Reich von Südrussland bis an die Donau ausgedehnt hatte. Doch auch diesem Imperium war keine lange Lebensdauer im Donaauraum beschie-

27 Petrea Lindenbauer, *Die Entwicklung der rumänischen Hochsprache*, in: *Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband)*, hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 343.

den: Im Jahre 1222 wurde die kumanische Herrschaft im Zuge der Mongoleninvasion zerschlagen.

Eine Ausnahme unter all den verschiedenen auf dem Balkan siedelnden Steppenvölkern stellen die Magyaren (Ungarn) dar, die ab 896 in Europa auftauchten: Sie wurden nicht auf dem Südbalkan oder am Schwarzen Meer heimisch, sondern nahmen ihren Wohnsitz an der mittleren Donau und in den Westkarpaten. Dorthin, in das Gebiet des heutigen Siebenbürgens, riefen die Ungarn 1224 deutsche Siedler (die sogenannten „Siebenbürger Sachsen“), was dazu führte, dass sich in den Karpaten ein ethnischer Flickenteppich aus Deutschen, (Proto-)Rumänen und Ungarn bildete, dessen Nachwirkungen bis zum heutigen Tage spürbar sind. Auf die Verhältnisse südlich und östlich des Karpatenbogens übten jedoch auch die Magyaren nur politischen, aber kaum kulturellen Einfluss aus.

Obwohl also eine von der lateinischen Antike geprägte Kultur vielleicht für eine gewisse Zeit einen Rückzugsraum in den Karpaten gefunden hat, war das Gebiet des heutigen Rumäniens keineswegs von seinen Nachbarn abgeschottet. Wie die bisherigen Ausführungen zeigen, traf vielmehr das Gegenteil zu: Aufgrund der zentralen Lage des Karpatenraumes (an den Grenzen zwischen West-, Ost-, und Südosteuropa) kamen seine Bewohner in Kontakt mit zahlreichen anderen Kulturen, und zwar nicht nur mit jenen aus dem Süden oder Westen, sondern auch mit nördlich und östlich lebenden Völkern. Diese Tatsache hat Anlass zu einer weiteren Hypothese zur Entstehung der Doina gegeben, welche darauf fußt, dass das Wort „Daina“ in Litauen generell ein Volkslied bezeichnet.²⁸ Das legt eine Verwandtschaft der rumänischen Doina mit litauischen Volksliedformen nahe.

Doch auch in diesem Falle ist unklar, wie eine solche Verwandtschaft aussehen könnte. Natürlich wäre es möglich, von einer gemeinsamen Urform der rumänischen Doina und der litauischen Daina auszugehen – bei einer historischen Betrachtung findet man jedoch keinerlei Hinweise auf solch einen archaischen Grundtypus. Auch die etymologischen Erklärungen für einen Zusammenhang entbehren wissenschaftlicher Grundlagen, da nicht nur die Etymologie des rumänischen Wortes „Doina“ unklar ist, sondern die Herkunft des litauischen Terminus „Daina“ ebenso im Dunkeln liegt. Obwohl man aufgrund der Ähnlichkeit von einer Verwandtschaft der beiden Bezeichnungen ausgehen möchte, ist die litauische Sprachwissenschaft noch nicht zu einer überzeugenden Erklärung gelangt.²⁹ Und selbst wenn man eines Tages beweisen könnte, dass die Wörter Doina und Daina einen gemeinsamen Ursprung haben und früher einmal dasselbe Phänomen bezeichneten, würde das immer noch nicht erhellen, wie diese Urform einst ausgesehen hat.

5.1.3 Staatsbildungen

Die Völkerwanderung und die anhaltenden Migrationen zahlreicher Stämme auf dem ganzen Balkan zogen also überaus chaotische Zustände nach sich. Die Lage beruhigte sich erst im Laufe des Hochmittelalters, was dazu führte, dass sich in je-

²⁸ Vgl. Caracostea, *Poezia*, S. 463 f.

²⁹ Vgl. Caracostea, ebd. S. 464 f.

ner Epoche langsam erste Staatsgebilde auf dem Gebiet zwischen Donau und Karpaten festigen konnten. So finden im 12. und 13. Jahrhundert politische Gebilde Erwähnung, in denen Vertreter der romanischen Kultur in Südosteuropa zentral an der Herrschaft beteiligt sind; deren Geschichte bleibt aber (bis ins 19. Jahrhundert – von wenigen Ausnahmen abgesehen) eine Geschichte der Fremdherrschaft.³⁰ Schon die Entstehung der historischen Fürstentümer Moldau und Walachei (auf dem Kernland des modernen rumänischen Staates gelegen) war nur dadurch möglich, dass es zwischenzeitlich gelang, die ungarische Oberhoheit über die Region abzuschütteln. In der Walachei schaffte dies der Woiwode Basarab I. (ca. 1310 bis 1352), indem er mehrere kleinere Herrschaftsgebiete zwischen Donau und Karpaten unter seiner Führung vereinigte; 1330 machte er sich erfolgreich vom ungarischen König unabhängig. Ein ähnlicher Prozess fand 1365 auch in der historischen Region Moldau statt, die unter Bogdan I. ebenfalls zu einem souveränen Fürstentum avancierte.³¹

Die Autonomie währte jedoch nicht lange: Bereits am Ende des 14. Jahrhunderts hatte das expandierende Imperium der Osmanen die beiden Donaufürstentümer erreicht. Im Gegensatz zu den Ländern des Balkans wurden Walachei und Moldau jedoch nie zu Provinzen des Türkenreiches, sondern bewahrten sich durch einen Vasallenstatus eine relative Unabhängigkeit. Die Walachei war bereits 1394 zum ersten Mal osmanischer Vasall;³² zwar machte sich das kleine Fürstentum 1402 (nach der Niederlage der Osmanen bei Ankara) noch einmal von der Herrschaft der Hohen Pforte los, doch bereits 1416 wurde es endgültig unterworfen. Das Fürstentum Moldau dagegen war zwar seit dem 15. Jahrhundert dem Osmanenreich tributpflichtig, wurde aber erst 1538 zu einem Vasallenstaat im eigentlichen Sinne.

Anders gestalteten sich die Verhältnisse in Siebenbürgen: Dieses stellte zunächst eine weitgehend autonome Region dar, die der ungarischen Krone unterstand; neben romanischsprachigen Bewohnern lebten hier Slawen (die langsam assimiliert wurden), Petschenegen und Kumanen.³³ Das ungarische Königtum wurde 1541 von den Türken vernichtet, wobei sein Hoheitsgebiet dreigeteilt wurde; der östlichste dieser Teile, das Fürstentum Siebenbürgen, hatte in der Folgezeit ebenfalls zeitweise den Status eines osmanischen Vasallen.

Die drei Fürstentümer setzten sich allerdings immer wieder auf verschiedene Weisen gegen die osmanische Oberhoheit zur Wehr. Der erfolgreichste dieser Rebellionsversuche fand unter dem walachischen Woiwoden Michael dem Tapferen („Mihai Viteazul“) statt: Ihm gelang es, Moldau, Siebenbürgen und Walachei unter seiner Führung zu vereinigen – diese Union währte aber nur etwa ein halbes Jahr.

30 Vgl. Ioan-Aurel Pop, *Das Mittelalter*, in: *Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband)*, hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 195.

31 Vgl. Pop, ebd., S. 198–200.

32 Vgl. Josef Matuz, *Das osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte*, 4., bibliografisch ergänzte Aufl., Darmstadt 2006, S. 42. Hier, wenn nicht anders angegeben, S. 49–142 auch das Folgende.

33 Vgl. Pop, *Mittelalter*, S. 196.

Die Geschichte der proto-rumänischen Kultur ist im Großen und Ganzen also nachvollziehbar und hat Anlass zur Formulierung mehr oder weniger überzeugender Hypothesen über ihre genaue Beschaffenheit gegeben. Trotzdem werden die präzisen Umstände eines so speziellen Problems, wie es die Frage nach Entstehung und Verbreitung der Doina darstellt, wohl nicht zu klären sein. Anstatt mich einer der verschiedenen Entstehungstheorien anzuschließen, denen es durchweg nicht glaubwürdig gelingt, ihren hypothetischen Charakter abzulegen, beende ich diesen Abschnitt mit einem Hinweis des Musikethnologen Alexandru. Dieser weist nämlich auf die Unmöglichkeit einer exakten Geschichtsschreibung in der Musikethnologie hin. Das hänge damit zusammen, dass die Variation eines der wichtigsten Merkmale des Volksschaffens darstelle; deshalb sei davon auszugehen, dass sich die Genres und Stilmittel der Folklore über die Jahrhunderte verändern: „Konstante Innovationen machen es unmöglich, eine lückenlose Chronologie der Folklore-Kreationen aufzustellen. Wenn man andauernd mit der Gegenwart konfrontiert ist, ist es sehr schwer, sich ein klares Bild des Vergangenen zu machen. Wenn man eine historische Untersuchung in Angriff nimmt auf einem Gebiet, wo nahezu alles aus Erinnerung besteht und kaum etwas eine geschriebene Spur hinterlassen hat, dann ist man gezwungen, Stücke der Vergangenheit wiederherzustellen, indem man nur die Fragmente verwendet, die von vereinzelt Zeugnissen herrühren.“³⁴

Die einzige Ausnahme machten hier die rituellen Musiken eines Volkes aus, welche nur geringen Veränderungen unterworfen seien: „Wir dürfen annehmen, dass die Folklore der Rituale in ihrer Form besser erhalten geblieben ist als die Melodien, die nicht organisch mit irgendeinem Anlass verbunden sind. Schöpfungen mit rituell-zeremoniellen Funktionen werden von einer Generation zur anderen weitergereicht wie heilige Reliquien, und die Menschen versuchen diese so zu konservieren, wie sie sie von ihren Vorfahren übernommen haben.“³⁵ Demnach geht Alexandru zwar davon aus, dass ein Urstratum der rumänischen Volksmusik existiert, welches auf dem gesamten rumänischen Territorium einen gleichförmigen Charakter aufweist. Er nimmt diese Gemeinsamkeiten aber nur für „rituell-zeremonielle“ Melodien an, zu denen die Doina nicht zu rechnen ist.³⁶

Doch auch über diese Zugehörigkeit der Doina zum nicht-rituellen Folklore-Repertoire Rumäniens herrscht in der Forschung keine Einigkeit – ebenso existiert nämlich die Theorie, dass unsere Gattung die rumänische Urmelodie par excellence darstelle und somit in der Vergangenheit sehr wohl das musikalische Material der zeremoniellen Formen mit umfasst habe: „Man geht davon aus, dass sie früher einmal die einzige Melodie war, die man beim Singen lyrischer oder epischer Gedichte

34 “Constant innovations make it impossible to establish a rigorous chronology of folk musical creations. When one is continually faced with the present, it is very hard to get a clear image of things past. When one embarks on historical research within a domain where nearly everything is memory and hardly anything has left a written trace, one is forced to reconstitute bits of the past using only the fragments provided by stray testimonies.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 7.

35 “We may presume that the folklore of customs has been better preserved in its form than the melodies unconnected organically with any occasion. Creations with ritual-ceremonial functions are handed down from one generation to another like holy relics, and the people try to preserve them as they have inherited them from their ancestors.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 8.

36 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 43.

und sogar einiger ritueller oder zeremonieller Texte verwendete.“³⁷ Zu einer ähnlichen Einschätzung war bereits Bartók für die Doina aus Maramureș gelangt: „In alter Zeit war die *Hora lungă* zweifelsohne die einzige Melodie in *Maramureș* für lyrische und epische Texte.“³⁸ Diese Interpretation würde – wie die Hypothese der Verwandtschaft mit Formen aus dem Nahen Osten³⁹ – ein hohes Alter der Doina anzeigen. Stattdessen hält es Alexandru aber ebenso für möglich, dass es sich bei der Doina um ein Genre handelt, welches jünger ist als andere Gattungen der rumänischen Folklore.⁴⁰

5.2 Die wissenschaftliche Erforschung der Doina

Die Doina existierte (selbstverständlich) bereits, als sie ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rückte. Sie muss demnach in einer Zeit entstanden sein, in der noch keine wissenschaftlichen Untersuchungen von ihr berichten konnten, was es im Nachhinein praktisch unmöglich macht, Genaueres über Zeitpunkt und Art der Doina-Genese auszusagen. Von den Schwierigkeiten auf diesem Gebiet war im letzten Abschnitt ausführlich die Rede. Die Doina erweckte seit den Anfängen des wissenschaftlichen Denkens in Rumänien dennoch das Interesse der Gelehrten. Mit der Wissenschaft geht die Überlieferung von Quellen einher, sodass wir uns in der glücklichen Lage befinden, bereits die ersten wissenschaftlichen Abhandlungen über die Doina konsultieren zu können. Um mich mit diesem Quellenmaterial genauer auseinanderzusetzen, gebe ich im folgenden Abschnitt einen Überblick über die verschiedenen wissenschaftlichen Strömungen, welche sich mit der Doina auseinandergesetzt haben.

Dabei ist es nur natürlich, dass sich im Laufe der Zeit der Blick auf das Phänomen Doina (und auf die rumänische Volksmusik überhaupt) in eben dem Maße verändert hat, in welchem sich die Wissenschaften und ihre Paradigmen veränderten. Jede Epoche hat ihre eigene Sichtweise hervorgebracht, und die hier vorgenommene grobe Verteilung dieser Richtungen auf die drei Jahrhunderte zwischen den Jahren 1700 und 2000 entspricht eher pragmatischen Gesichtspunkten, denn natürlich existierten zu jeder Zeit divergierende Ansichten. Aus Gründen der Klarheit habe ich mich dennoch für diese chronologische Darstellung des Materials entschieden; so ist ein erster Überblick über die Forschungsgeschichte möglich, ohne dass einzelne Themen zu sehr im Detail behandelt werden müssen.

5.2.1 Das 18. Jahrhundert: erste Erwähnungen der Doina

Die erste uns überlieferte Erwähnung des Wortes „Doina“ fällt in den langen Zeitraum der osmanischen Herrschaft über Rumänien. Und zwar findet sich diese Bezeichnung zuerst im Werk von Dimitrie Cantemir. Dieser moldauische Adlige, der in den Jahren 1710/11 für kurze Zeit Woiwode seines Heimatlandes war, machte

37 “It is thought that at one time it was the sole melody used for singing lyrical or epic poems and even some ritual or ceremonial texts.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 54.

38 Hervorhebungen v. Béla Bartók. Bartók, *Maramureș*, S. XI.

39 Siehe dazu S. 116 in Kap. 4.1.3, *Repertoire der Lăutari*.

40 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 54.

sich einen Namen als einer der bedeutendsten Gelehrten seiner Epoche, und bis in die heutige Zeit sind seine Erkenntnisse von Bedeutung. So bezeichnet ihn Emilia Comișel vielleicht nicht zu Unrecht als „ersten rumänischen Ethnografen und Folkloristen“⁴¹. In seinen Schriften setzte sich Cantemir besonders dafür ein, die lateinische Abstammung und die Kontinuität der im Donau-Karpatenraum beheimateten Kultur nachzuweisen. Sein literarisches Schaffen, in dem er sich vor allem mit Musik(-theorie), Kultur und Geschichte befasste, umfasst mit der Beschreibung der Moldau auch eine Abhandlung über das Land seiner Geburt.⁴² Dieses Werk erschien zum ersten Mal 1716 unter dem Originaltitel *Descriptio Moldaviae*, war also ursprünglich in lateinischer Sprache verfasst, und zwar auf Anregung der Berliner Akademie der Wissenschaften.⁴³ In diesem Buch identifiziert Cantemir den Begriff „Doina“ im Kapitel *Von der Religion der Moldauer* mit dem Namen einer alten heidnischen Gottheit: „Es scheint, daß dieses bey den Daciern der gewöhnliche Name des Mars oder der Bellona gewesen sey. Denn er wird allen Liedern vorgezsetzt, in welchen die Kriegsthaten besungen werden, und dienet gemeinlich zum Text des Vorspiels, welches die Moldauer vor dem Gesang zu spielen pflegen.“⁴⁴

Auch an anderen Stellen seines Werkes *Beschreibung der Moldau* erwähnt Cantemir verschiedene Musikpraktiken, die seinerzeit üblich waren. Erstaunlich ist dabei die große Ähnlichkeit – zumindest der Bezeichnungen – mit heutzutage noch vorkommenden Folkloregenes. So beschreibt der Fürst der Moldau verschiedene Tänze, vor allem die Hora und den Căluș, weist auf die Lăutari-Musik bei Hochzeiten hin, außerdem auf Klagelieder und nicht zuletzt auf zahlreiche musikalisch begleitete Rituale, wie etwa das im 20. Jahrhundert noch dokumentierte Papaluga. Wie Comișel nach der Analyse von Cantemirs Schriften feststellt, differenziert Cantemir sogar begrifflich zwischen Doina und Cântec. Leider muss man aber feststellen, dass sich Cantemir zu keiner Zeit näher über die musikalischen Charakteristika oder Unterscheidungsmerkmale der von ihm benannten Musikgattungen auslässt; aus der heutigen Perspektive besteht kaum Hoffnung, solche Merkmale (oder den Grund für deren fehlende Beschreibung durch Cantemir) noch rekonstruieren zu können.⁴⁵ Abgesehen davon bezieht sich Cantemir im oben zitierten Textausschnitt wohl nicht direkt auf die heutzutage als „Doina“ bekannte Musikform, sondern auf ein anderes Genre der traditionellen rumänischen Musik, nämlich die epische Heldenballade, eine Form, deren Blüteperiode Viorel Cosma ungefähr zu Lebzeiten Cantemirs ansetzt.⁴⁶

Eine andere Interpretation von Cantemirs Hinweis auf das Wort „Doina“ schlägt Alexandru vor: Er sieht es nicht nur als Einleitungswort an, sondern meint, dass es

41 „primul etnograf și folclorist român.” Emilia Comișel, *Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir și actualitatea lor (Von Dimitrie Cantemir erwähnte Rituale und Folkloregenes und ihre Aktualität)*, in: *Muzica* 23 (1973), H. 9, S. 38.

42 Vgl. Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 41 f.

43 Vgl. Comișel, *Obiceiuri și genuri folclorice*, S. 30.

44 Dimitrie Cantemir, *Beschreibung der Moldau*, Faksimiledruck der Originalausgabe Frankfurt 1771, București 1973, S. 314 f. Hier, S. 290–319, auch das Folgende.

45 Vgl. Comișel, *Obiceiuri și genuri folclorice*, S. 31.

46 Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 38.

auch im Refrain oder in einigen Verszeilen als Füllwort vorkam.⁴⁷ Im Zusammenhang mit dieser Hypothese kommt die Frage auf, ob man zu Cantemirs Lebzeiten überhaupt genau zwischen dem Genre Doina und dem der Ballade differenzieren konnte. Ebenso wäre es nämlich möglich, dass damals sowohl lyrische Lieder als auch epische Erzählungen zu ein und derselben Melodie gesungen wurden, sodass man lediglich aufgrund des Textes beziehungsweise der Funktion in der Lage gewesen wäre, eine Unterscheidung zu treffen.⁴⁸ Es ist aber unmöglich, heute noch festzustellen, in welchem dieser Genres das Wort „Doina“ vorgekommen sein mag und wo nicht. Somit könnte Cantemirs Erwähnung des Begriffes „Doina“ zwar ein Indiz dafür darstellen, dass dieses Wort mit alten Folkloreformen verknüpft ist, und es wäre auch denkbar, dass diese Formen in ähnlicher Gestalt schon bei den antiken Dakern vorkamen. Doch auch Cantemirs Beobachtungen machen eine solche Annahme nicht zwingend notwendig.

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Cantemir berichtete der österreichische Offizier Franz Joseph Sulzer in seiner 1781 erschienenen *Geschichte des transalpinischen Daciens* von der rumänischen Folklore. Ihm verdanken wir auch die ersten zehn Transkriptionen von Volksmusik aus dem heutigen Rumänien; darüber hinaus nahm er in seinem Werk Unterscheidungen zwischen verschiedenen Genres der traditionellen Musik vor. Er ist außerdem der erste, der den Parlato-Stil im Zusammenhang mit der Doina erwähnt und als Hauptcharakteristikum dieser Gattung ansieht.⁴⁹ Seine Beschreibungen lassen darauf schließen, dass die historische Doina im 18. Jahrhundert bereits eine Form aufwies, die sich nicht allzu sehr von den heutigen Versionen unterschied: „Im Verständnis Franz Joseph Sulzers ist die Doina eine vollständige Arie, ein selbstständiges Genre, welches immer dann vorkommt, wenn der Rumäne etwas für sich alleine singen möchte.“⁵⁰ Im Unterschied zu Cantemir sieht Sulzer die Doina also als eigenständige Folkloreform an und macht konkrete Aussagen über ihren Gebrauch sowie über die Umstände, unter denen sie normalerweise erklingt.

5.2.2 Das 19. Jahrhundert: Die Doina wird salonfähig

Die frühen Beschreibungen der rumänischen Folklore, die sich bei Cantemir, Sulzer und einigen anderen Autoren des 18. Jahrhunderts finden, waren nie ausschließlich dem Genre Doina gewidmet, sondern erwähnten es eher nebenbei, als Teil eines größeren Kontextes. Im 19. Jahrhundert wuchs das Interesse an der rumänischen Volkskunst weiter; vor allem ihre Lyrik wurde unter die Lupe genommen und prägte den Stil einiger bedeutender Dichter. So hob Alecu Russo besonders den nationalen Charakter der rumänischen Folklore hervor und versuchte sich an einer Einteilung der Volksgesänge in Genres. Weitere frühere Theoretiker waren Iosif Vulcan

47 Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 49.

48 Vgl. Alexandru, ebd., S. 54.

49 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească I*, S. 275 f.

50 „În concepția lui Franz Joseph Sulzer, *doina* este o arie întregă, un gen de sine stătător, care se manifestă ori de câte ori românul vrea să cânte ceva pentru el.” Hervorhebung v. Petre Brâncuși. Brâncuși, *Muzica românească I*, S. 276.

und Costache Negruzzi, wobei Letzterer eine von Russo abweichende Klassifizierung der Folkloreformen vorschlug.⁵¹

Eine Vorbildfunktion für die rumänischen Poeten übte Vasile Alecsandri aus, der viele seiner Gedichte an Themen und Stilmerkmale der Volksdichtung anlehnte. Besonders interessierte er sich für die Doina, die er als Vorlage für zahlreiche eigene Schöpfungen verwendete, unter anderem den Zyklus *Doine*.⁵² Darüber hinaus nahm er eine umfassendere und systematischere Einteilung des Folklorematerials vor und lieferte als Erster eine prägnante Definition der Gattung der Doina: „Die Doine sind Gesänge der Sehnsucht, der Liebe und des Schmerzes“.⁵³ Die gelehrte rumänische Welt – und vor allem Alecsandri – ist auch dafür verantwortlich, dass das hier vorgestellte Genre in ganz Rumänien unter dem Namen „Doina“ bekannt wurde.

Im 19. Jahrhundert wussten die rumänischen Literaten, dass das Wort „Doina“ im historischen Fürstentum Moldau als Bezeichnung für Volksgesänge kursierte, während in Siebenbürgen der Terminus „Daina“ geläufig war.⁵⁴ Dabei handelte es sich weitgehend um einen normativen Sprachtrend, der von der gebildeten Standardsprache ausging. Das Volk selber hingegen, welches die Musik sang, bediente sich des Begriffes „Doina“ wahrscheinlich nur, um sich Intellektuellen gegenüber verständlich zu machen – unter den Bauern waren andere Bezeichnungen üblich, wobei unterschiedliche Namen teilweise auf verschiedene Subtypen der Doina hinweisen (aber eben nur teilweise; in einigen Fällen sind nämlich einfach mehrere Namen für im Großen und Ganzen identische Gesänge in Gebrauch). Jedenfalls ist unsere Gattung in Muntenien vor allem als „Cântec de codru“ („Waldlied“) oder „Cântec de frunză“ („Blattlied“) bekannt. In Oltenien dagegen heißt sie „Cântec lung“ („langes Lied“), „de coastă“ („vom Hang“), „oltenesc“ („oltenisch“), „haiducesc“ („des Heiducken“) oder auch „Cântec prelungat“ („ausgedehnter Gesang“). In Teilen Siebenbürgens wiederum überschneidet sich die Benennung „Doina“ mit der des „Cântec“ (des Liedes „im eigentlichen Sinne“) – in anderen Teilen jener Region ist das Wort „Doina“ überhaupt nicht bekannt. Im Norden Siebenbürgens kommen die Bezeichnungen „Hore“, „Horie“ oder auch „Horea“ für die Doina vor (diese Namen sind von „Horă“ abgeleitet, was eigentlich eine Tanzform bezeichnet); so heißt die Doina in Năsăud auch „Horie de jale“ („Hora des Schmerzes“), in Maramureș dagegen „Horă lungă“ („lange Hora“) beziehungsweise „Doină“.⁵⁵

51 Vgl. Petre Brâncuși, *Muzica românească și marile ei primeniri (Die rumänische Musik und ihre großen Veränderungen)*, Bd. 2, București 1980, S. 41–43.

52 Vgl. Liviu Papadima, *Die rumänische Literatur vom 19. Jahrhundert bis heute*, in: *Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband)*, hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 384.

53 „[D]oinele sînt cîntece de dor, de iubire și de jale“. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 46. Zur prinzipiellen Unübersetzbarkeit des Terminus „Dor“ siehe auch Kap. 3.2.3, *Der Dor*, S. 102.

54 Vgl. Ovidiu Papadima, *Considerații despre doină (Überlegungen zur Doina)*, in: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 9 (1960), S. 312–314.

55 Vgl. Papadima, *Considerații*, S. 315 f.

Vielleicht war es der von den rumänischen Lyrikern ausgehende Stimulus, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Entwicklung der ersten umfassenden wissenschaftlichen Theorien zur rumänischen Folklore sorgte, wie etwa der angesprochenen Hypothesen von Hasdeu über den Ursprung der Doina oder der Forschungen von Basil Anastasescu und besonders Teodor T. Burada.^{56 57} Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang außerdem die große Folkloresammlung von Dimitrie Vulpian, der damit im Jahre 1885 den Preis der Rumänischen Akademie für Folklore erringen konnte. Auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert erfolgten dann die ersten Aufnahmen der rumänischen Volksmusik mit dem gerade erfundenen Phonographen. Die von Constantin M. Cordoneanu angefertigten Transkriptionen dieser Tondokumente kamen 1908 in Bukarest zur Veröffentlichung.⁵⁸

Im Laufe der Zeit rückte zusätzlich zur Lyrik die musikalische Seite der Doina in den Mittelpunkt des Interesses der rumänischen Künstler. Nach dem Aufkommen einer Musikpraxis nach westeuropäischem Vorbild entstand im 19. Jahrhundert die rumänische Nationalschule der Komposition, welche im Zeichen des sich überall verbreitenden Patriotismus stand;⁵⁹ die rumänischen Komponisten dieser Strömung räumten der Doina oftmals einen wichtigen Platz in ihrem Schaffen ein. Einen vorläufigen Gipfel erreichte diese Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Figur des Violinvirtuosen und Komponisten George Enescu, der ebenfalls besonderes Gewicht auf die Verarbeitung von Charakteristika der rumänischen traditionellen Musik in seinen Werken legte.⁶⁰

5.2.3 Das 20. Jahrhundert: die Doina und die Musikethnologie

Zur Generation Enescus gehörte auch Bartók, der als Erster die Doina musikwissenschaftlich erforschte und durch zahlreiche Transkriptionen einem breiten wissenschaftlichen Publikum zugänglich machte. Bartók lieferte in seinem 1923 erschienenen Werk *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş* erstmals eine umfassende wissenschaftliche Beschreibung der Doina oder – um den korrekten Namen der von ihm untersuchten Regionalform zu benutzen – der Horea lungă.⁶¹ „Die umfassendste ist die unter c) erwähnte Gruppe der Hora-Gesänge. Die Untergruppe a) enthält eigentlich nur die Varianten einer einzigen Melodie: der sogenannten *Hora lunga* [sic], deren improvisationsartiger Vortrag mit den Vortragenden und ihrer momentanen Eingebung stets wechselt.“⁶² Bartóks Forschungen legten den Grundstein für Generationen von Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern, welche die Doina (neben den anderen von Bartók beschriebenen Genres der rumänischen Volksmusik und noch weiteren, erst später entdeckten Gattungen) erforsch-

56 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 48.

57 Zu Hasdeus Ausführungen siehe S. 133 in Kap. 5.1.1, *Die Antike*; zu den frühen Folkloresammlungen in Rumänien siehe auch Kap. 5.3.4, *Die Rolle der Doina in der rumänischen Kunstmusik*, S. 161 f.

58 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 603.

59 Vgl. Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 54 f.

60 Siehe auch dazu Kap. 5.3.4, wie Anm. 57, S. 163.

61 Bartók selber sprach von der „Hora lungă“; Eugenia Cernea hat diese Nomenklatur später korrigiert: Vgl. Cernea, *Bartók despre doina*, S. 25.

62 Hervorhebungen v. Béla Bartók. Bartók, *Maramureş*, S. X.

ten und katalogisierten. Dabei haben manche von Bartóks Ergebnissen nach wie vor Relevanz für die Erforschung der Doina.⁶³

Der andere große Vorreiter der Folkloreforschung in Rumänien war Brăiloiu, der für zahllose Innovationen auf dem Gebiet der Transkription, Konservierung und Sammlung der rumänischen Folklore verantwortlich ist, vor allem für die Methodologie und Organisation der Feldforschung. Während Bartók seine Untersuchungen nur im Nordwesten Rumäniens durchgeführt hatte (der damals noch zu Österreich-Ungarn gehörte), dehnte Brăiloiu die Forschertätigkeit auf das gesamte rumänische Territorium aus.⁶⁴ Er gründete das Volksmusikarchiv des Rumänischen Komponistenverbandes; sein Kollege George Breazul hob das Archiv des Kultusministeriums aus der Taufe. Diese beiden Institutionen sorgten ab 1928 für eine rege Sammeltätigkeit im ganzen Lande. Breazuls Methode war dabei von den Grundsätzen der deutschen Vergleichenden Musikwissenschaft bestimmt, während Brăiloius Arbeit von einem strukturalistischen Ansatz geleitet wurde.⁶⁵

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war aufgrund der zunehmenden Spezialisierung und Arbeitsteilung (besonders dank der Gründung des Institutul de Folclor im Jahre 1949) auch die Doina oft Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen.⁶⁶ Jenes Institutul de Folclor entstand aus der Verschmelzung der von Breazul und Brăiloiu geschaffenen Archive, wobei sich gleichzeitig eine neue Generation rumänischer Musikethnologinnen und -ethnologen herausbildete. Durch eine rege Sammeltätigkeit wurde das Archiv des neuen Folkloreinstituts konsequent erweitert, sodass sich laut Georgescu die Anzahl der in Bukarest zusammengetragenen Klangdokumente bereits in den 1990er-Jahren auf etwa 300 000 Stück belief.⁶⁷ Neben der unermüdlichen Feldforschung zeichnete sich die rumänische Musikethnologie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem durch die hohe Qualität der erstellten Transkriptionen aus, und die jungen Forscherinnen und Forscher vollzogen in ihren Schriften den Übergang von der Folkloreforschung zur modernen Musikethnologie.⁶⁸

Im Bereich der Doina-Forschung sind neben den Werken von Bartók und Brăiloiu besonders die Untersuchungen von Comișel, Alexandru, Kahane, Cernia und Cocișiu hervorzuheben. Diese Gelehrten sammelten und transkribierten zahlreiche Doine in Feldforschungsarbeit und erforschten außerdem die rumänischen Regionalstile sowie die Entstehungsgeschichte der Doina (teilweise befassten sie sich auch genauer mit den bereits in den 1930er-Jahren gesammelten Tondokumenten).⁶⁹ Die rumänischen Studien wurden ergänzt durch Arbeiten von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus dem Ausland, die sich ebenfalls mit der Volks-

63 Vgl. Cernea, *Bartók despre doina*, S. 23.

64 Vgl. Comișel, *Preliminarii*, S. 149.

65 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 604.

66 Vgl. Emilia Comișel, *Le folklore musical roumain depuis 1945 (Die rumänische Musikfolklore nach 1945)*, in: *Acta musicologica* 32 (1960), H. 1–2, S. 90 f.

67 Georgescu, *Rumänien*, S. 604.

68 Vgl. Rădulescu, *Romania*, S. 591 f.

69 Vgl. Paul Nixon, *Hora lunga*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians™ second edition*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 11, London 2001, S. 705.

musik Rumäniens auseinandersetzen, vor allem Lloyd aus Großbritannien, Briegleb-Schuursma, Beissinger und Garfias aus den USA sowie Bouët und Lortat-Jacob aus Frankreich.⁷⁰

Georgescu bemängelt an der Arbeit des Bukarester Folkloreinstituts allerdings, dass neben den zahlreichen Sammlungen und der Konzentration auf verschiedene Regionalstile der rumänischen Folklore die vergleichenden Arbeiten zu kurz gekommen seien. So sei nach Breazuls und Brăiloius Untersuchungen kaum noch etwas Signifikantes auf diesem Gebiet veröffentlicht worden, nicht einmal besonders viele vergleichende Untersuchungen zu den Musikstilen der in Rumänien beheimateten ethnischen Minderheiten.⁷¹ Noch schärfer kritisiert Apan die Arbeitsweise des Instituts: „Das Institut führte Brăiloius theoretische und methodologische Prinzipien fort, während es seine Forschung in eine marxistisch-leninistische Ideologie einbettete, die Teile des tatsächlichen Musiklebens ignorierte und den Forschungsprozess einengte.“⁷²

Überhaupt stellt die Bemühung des rumänischen Sozialismus um die Volksmusik ein sehr zwiespältiges Phänomen dar. Einerseits sorgte die Kulturförderung der Regierung – zumindest vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die 70er-Jahre – für einen Zeitraum besonders reger Aktivität im Bereich der Folklore: Überall im Land entstanden Laiensembles, welche das Repertoire der rumänischen Volksmusik aufführten und dadurch bis zu einem gewissen Grade am Leben erhielten (obwohl hier leider die Authentizität der Darbietungen oft nicht wichtig war); des Weiteren legte man sehr viel Wert auf die Verbreitung von Volksmusik in den immer stärker verfügbaren Massenmedien.⁷³ So entstand eine breite Basis an Folkloregruppen, deren Mitgliederzahl sich angeblich – zumindest zeitweise – auf etwa eine Million Menschen in ganz Rumänien belief.^{74 75}

Andererseits bedeutete diese politisch motivierte Zurschaustellung der ursprünglich traditionellen Musik durch Laiengruppen oft einen Verfall der eigentlichen Formen, da man eher diejenigen Aspekte der Folklore hervorhob, deren Förderung mit den Interessen des Regimes zusammenfiel. So benutzte der Staat die Musik als Propagandamittel, mit dessen Hilfe die sozialistischen Herrschaftsverhältnisse legitimiert und verherrlicht wurden: „Unter dem politischen Einfluß der Rumänischen Kommunistischen Partei, der Arbeiterklasse und der demokratischen Kräfte erhielt das Musikleben eine neue geistige Struktur, deren Dimensionen keinerlei Vergleichsmöglichkeiten mit der Vergangenheit aufweisen. Die Musik wurde zu einer geistigen Nahrung der breiten Massen und ein Mittel zur Verwandlung des modernen Menschen. Es gab kaum eine Sparte der Laien- und Berufsmusik, die nicht von den

70 Vgl. Rădulescu, *Romania*, S. 592.

71 Georgescu, *Rumänien*, S. 604.

72 “The institute continued Brăiloiu’s theoretical and methodological principles while fitting its research into a Marxist-Leninist ideology that ignored part of the actual musical life and restrained the research process.” Apan, *Romania*, S. 885 f.

73 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 9.

74 Vgl. Comișel, *Folklore musical roumain*, S. 93.

75 Zur Bewegung des Folklorismus im sozialistischen Rumänien siehe auch S. 158–160 in Kap. 5.3.3, *Zentrifugale und zentripetale Kräfte*.

bedeutenden Veränderungen, die das volksdemokratische Regime mit sich brachte, zutiefst beeinflusst worden wäre. Dieser Erneuerungsprozeß der Kultur und Kunst in den ersten Jahren nach der Befreiung Rumäniens von dem faschistischen Joch kann durch das humanistische Ideal der ‚Kunst für das Volk‘ definiert werden. [...] Die Integration tausender Laienkünstler in der Kulturfront, die Befriedigung des Musikhungers der Massen mit zugänglichen Werken, die Annäherung des neuen Publikums an die nationale und universale Musik veränderten das Klima der rumänischen Kunst von Grund auf. Die neue soziale Ordnung verlieh der Kunst und der Kultur die soliden Attribute der marxistischen Philosophie und sicherte dadurch die Voraussetzungen künftiger Erfüllungen.“⁷⁶

Angesichts einer derartigen ideologischen Instrumentalisierung durch den linientreuen Musikwissenschaftler ist die Frage berechtigt, ob die Musik, die im Rahmen der sozialistischen Folklorebewegung verbreitet wurde, nicht bloß „volkstümliche“ Musik darstellte. Speranța Rădulescu charakterisiert den Stil dieser Musik als puristisch und konformistisch – ihre Ausübung sei von Parteirepräsentanten und Kulturbefragten streng überwacht worden. Eine besonders wichtige Rolle hätten Lobeshymnen auf Staat und Führungspersonen gespielt, und die Inszenierung habe in einem Optimismus verbreitenden Licht zu glänzen gehabt. Durch die Ausstrahlung staatlich gebilligter Folklore wurde laut Rădulescu die Vorstellung populär, dass diese volkstümelnde Musik mit der echten Volkskunst verwandt sei, und noch heute werde solche Pseudo-Volksmusik zu nationalistischen Zwecken eingesetzt.⁷⁷

Diese Feststellung wirft einen Schatten auf die Verhältnisse im post-diktatorischen Rumänien, einen Schatten, welcher durch die Darstellung Apan's noch dunkler erscheint: „Obwohl die kommunistische Ideologie nicht länger die Grundsätze der Verlage bestimmt, kann nach wie vor nichts Kommunismuskritisches veröffentlicht werden.“⁷⁸ Da ich über keine genauere Kenntnis der aktuellen politischen Verhältnisse in Rumänien verfüge, breche ich hier ab. Unabhängig von politischen Gesichtspunkten ist es eine Tatsache, dass die Doina (ebenso wie viele andere „archaische“ Genres der rumänischen Folklore) im Rückgang begriffen ist – eine Entwicklung, die sicherlich mit der zunehmenden Modernisierung des Landes zu tun hat: Rumänien entwickelt sich immer mehr zu einem Industriestaat nach westeuropäischem Muster.

Nachdem ich in diesem Abschnitt einen groben geschichtlichen Abriss der musikwissenschaftlichen Bemühungen um die Doina gegeben habe, steht nun die Aufgabe an, die Frage nach dem heutigen Status der Doina im Detail zu behandeln. Mit diesem Schritt kommt der historische Überblick über die Doina, dessen Beginn ich in der Antike angesetzt habe, in der Gegenwart an.

76 Cosma, *Zweitausend Jahre Musik*, S. 120.

77 Rădulescu, *Romania*, S. 591.

78 “[T]hough communist ideology no longer guides editorial policy, nothing critical of communism can yet be published.” Apan, *Romania*, S. 885.

5.3 Die Doina heute

Obwohl das genaue Alter der Doina kaum zu bestimmen ist, kann man festhalten, dass sie nicht zu den neueren Formen der rumänischen Folklore gehört. Deshalb ist davon auszugehen, dass zumindest einige der uns heute bekannten Doina-Varianten mehr oder weniger starke Veränderungen im Vergleich zu einer angenommenen Urform durchgemacht haben. Die kontinuierliche Entwicklung der Formen gehört laut Alexandru zu den normalen Phänomenen der Volksmusik: „Die Folkloregenes sind konstanten Veränderungen unterworfen; da sie historische Kategorien mit spezifischen sozialen Funktionen, Inhalt und Aufführungsweise darstellen, verändern sie sich unaufhörlich, in Raum und Zeit, sowohl in ihrer Erscheinung als auch in ihrer Funktion, im Einklang mit der Evolution der Mentalität der Menschen und ihrer Weltsicht. Die überflüssigen, die diesen Anforderungen nicht länger entsprechen, geraten entweder in Vergessenheit oder werden allen möglichen Veränderungen unterzogen.“⁷⁹

Alexandrus funktionalistische Sicht auf die Folklore legt es nahe, eine Form nur so lange als lebendig anzusehen, wie sie für die Menschen einen bestimmten Nutzen hat. Daraus ergeben sich einige Fragen. Zunächst einmal ist es wichtig zu klären, ob die traditionelle Doina ein „obsoletes“ Genre im Sinne Alexandrus darstellt; vermutlich werden viele Anzeichen für diese Sichtweise sprechen. Wenn man Alexandru nun weiter folgt, taucht ein weiteres Problem auf: Ist die Doina im Begriff, vergessen zu werden, oder verändert sie sich nur? Ich werde im Folgenden beide Möglichkeiten ausführlich erörtern, um so zuletzt zu einer differenzierteren Sicht auf die heutigen Zustände der traditionellen rumänischen Musik – und besonders natürlich der Doina – zu gelangen.

Daran anschließend stelle ich ein Phänomen vor, welches ebenfalls für die heutige Doina von Bedeutung ist: die Verarbeitung der Gattung in der Kunstmusik. In den rumänischen Avantgarde-Strömungen der zeitgenössischen westlich geprägten Kunstmusik lebt die Doina nämlich weiter – wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern in zahlreichen Varianten, die teils nur als vage Reminiszenzen aus dem umfangreichen Gesamtwerk der Komponistinnen und Komponisten Rumäniens hervorschimmern. Dabei liegt die „Entdeckung“ der Doina für die Kunstmusik in etwa genau so lange zurück wie der Anfang ihrer Verarbeitung in der rumänischen Lyrik und ihre beginnende Erforschung durch die Musikwissenschaft: Das Aufkommen einer rumänischen Nationalschule der klassischen Musik nach westeuropäischem Vorbild geht zeitlich Hand in Hand mit der zunehmenden Begeisterung der rumänischen Gebildeten des 19. Jahrhunderts für die Doina.⁸⁰ So kommt es, dass in allen künstlerischen Bewegungen jener Epoche der Doina ein ausgesprochen nationaler Charakter zugeschrieben wurde. Bereits die ersten Komponisten westeuropäischer klassischer Musik in Rumänien beschäftigten sich mit

79 “The genres of folklore undergo constant modification ; as they are historical categories with specific social functions, content and manner of performance they change unceasingly, in time and space, both in aspect and function, in accordance with the evolution of the people’s mentality and of their view of the world. The obsolete ones, that no longer correspond to these requirements, are either forgotten or submitted to all sorts of changes.” Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 6.

80 Siehe dazu Kap. 5.2.2, *Das 19. Jahrhundert: Die Doina wird salonfähig*, S. 142.

der Doina – sowohl in eigenen Kompositionen als auch in Arrangements von Volksliedern. Diesen Einfluss der rumänischen traditionellen Musik auf die Kunstmusik, der sich bis auf den heutigen Tag fortsetzt, werde ich als Abschluss meiner Arbeit thematisieren.⁸¹

5.3.1 Verfall

Zunächst jedoch zur allgemeinen Situation des Volksmusik-Genres Doina im modernen Rumänien. Ich habe vermutet, dass die Doina zu jenen Formen der rumänischen Volksmusik gehört, die Alexandru als *obsolet* bezeichnet, da sie nicht mehr den Bedürfnissen der Menschen entsprechen. Tatsächlich weisen viele wissenschaftliche Untersuchungen in diese Richtung: Bereits Bartók hält im Zuge seiner 1913 durchgeführten Folkloresammlung im Kreis Maramureş fest, dass die „Horalungă“ (also die Doina) verdrängt werde von einer Form, die Bartók als „neuere Hora-Gesänge“ bezeichnet (diejenige Gattung, welche heutzutage unter dem Namen „Lied ,im eigentlichen Sinne“ bekannt ist).⁸²

Ein weiteres Zeugnis des Sterbens einer ganzen Reihe „obsoleter“ Folklore-gattungen hat Brăiloiu in seiner Monografie über das Repertoire des Karpatendorfes Drăguş abgelegt. Im Falle der Doina geht Brăiloiu davon aus, dass die Gattung in Drăguş – wie fast im gesamten Westrumänien – als Einfluss aus den angrenzenden Gebieten des Südens und Ostens existierte: Sie sei aus dem südlich gelegenen Muşcel über die Karpaten nach Drăguş gelangt. Brăiloiu identifiziert zwei verschiedene Doina-Typen in Drăguş, nämlich „*olteneşte*“ und „*de plai*“.⁸³ Während erstere Spielart zum Zeitpunkt der Untersuchung (1929 bis 1932) schon so gut wie ausgestorben war, schien die Doina „*de plai*“ nach wie vor einigen Dorfbewohnern bekannt zu sein. Nach genauerer Betrachtung der Situation stellte sich jedoch heraus, dass die von Brăiloiu befragten Personen die Doina hauptsächlich aus ihrer Kindheit kannten; außerdem wurde das Genre nicht mehr an die jungen Generationen von Drăguş weitergegeben. Daher kam Brăiloiu zu dem Schluss, dass auch diese Variante der Doina im Untergang begriffen sei: „Diese Doina war nicht mehr als ein schwindender Überrest einer zu drei Vierteln versunkenen Welt. [...] Kurz und gut: Sie war tatsächlich ‚ausgestorben‘ und die Häufigkeit ihres Vorkommens überschritt alles in allem kaum den Nullpunkt.“⁸⁴

Interessant an Brăiloius Ergebnissen ist vor allem, dass die zahlreichen in Drăguş gesammelten Daten es ermöglichten, Vermutungen über die musikalische Vergangenheit des Dorfes anzustellen. Dabei gelangte Brăiloiu zu dem – für ihn selber erstaunlichen – Schluss, dass die Doina bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Drăguş eine herausragende Rolle gespielt haben musste, ja bis etwa fünfzehn oder zwanzig Jahre vor der Wende zum 20. Jahrhundert wahrscheinlich sogar die einzige Melodie

81 Siehe dazu Kap. 5.3.4, *Die Rolle der Doina in der rumänischen Kunstmusik*, S. 161.

82 Bartók, *Maramureş*, S. XII.

83 Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 62 f.

84 « [C]ette *doina* n'était plus qu'un vestige évanescent d'un monde aux trois quarts englouti. [...] En résumé, elle s'était bel et bien « perdue » et sa fréquence, tout compte fait, ne dépassait plus que de bien peu zéro. » Hervorhebung v. Constantin Brăiloiu. Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 64.

dargestellt hatte, auf die lyrische und erzählende Lieder gesungen wurden.⁸⁵ Welche Umstände führten also dazu, dass ein derart kraftvoll blühendes Genre innerhalb von nur fünfzig Jahren nahezu vollständig verwelkte?

Brăiloius Antworten sind bei der Suche nach Gründen für das Verschwinden der Doina nach wie vor von Interesse. Man muss jedoch teilweise vom konkreten Charakter der Thesen Brăiloius abstrahieren, sie also nicht allein auf die Verhältnisse in Drăguș (oder in Siebenbürgen) beziehen, sondern versuchen, diejenigen Fakten zu erheben, die auf ganz Rumänien zutreffen. Deshalb gehe ich nicht auf Brăiloius Hypothese ein, dass die Doina (und andere dem Parlando-Rubato-System zugehörige Gattungen) zugrunde gingen, weil sie durch giusto-syllabische Lieder österreich-ungarischer Provenienz verdrängt wurden.⁸⁶ Für die Landstriche in Siebenbürgen und dem Banat mag dies durchaus zutreffen, da sie stärkeren Einflüssen aus den westlich gelegenen Ländern ausgesetzt waren – die These besitzt jedoch keine Stichhaltigkeit in Bezug auf den Rest des rumänischen Staatsgebietes.

Die wichtigste Erklärung für den Niedergang der alten Formen, welche man ohne Abstriche auf ganz Rumänien anwenden kann, liegt einfach im Wandel der Zeiten. Dieser ist an Details abzulesen, die scheinbar unbedeutend sind, in Wahrheit aber Zeichen weitreichender gesellschaftlicher Veränderungen darstellen. Eines der ersten Merkmale des sozialen Wandels war in Rumänien die Einführung der allgemeinen Schulpflicht im 19. Jahrhundert. Die damit verbundene Alphabetisierung großer Teile der Bevölkerung brachte es mit sich, dass die ursprüngliche orale Kultur der Landbevölkerung (in welcher man die althergebrachten Folkloreformen, wie zum Beispiel die Doina, mündlich tradierte) immer mehr zersetzt wurde; damit hörte auch die Weitergabe dieser Musikformen an die jungen Generationen auf.⁸⁷ Diese lernten lieber aus Büchern, und was sie lernten, waren eher Schlager und leichte Lieder aus dem urbanen Milieu. Durch die Verbreitung dieses – qualitativ keineswegs hochwertigen⁸⁸ – Materials gelangte vielleicht zum ersten Mal ein Attribut nach Drăguș (und in viele andere rumänische Dörfer), welches in den heutigen Jugendkulturen normalerweise als „Coolness“ bezeichnet wird: „All das, was von dort unten [aus dem urbanen Raum südlich der Karpaten] stammte, genoss Vorteile und hatte große Erfolgchancen: Das Prestige des Ursprungsortes übertrug sich sowohl auf das Objekt als auch auf seinen Überbringer.“⁸⁹ Brâncuși referiert in diesem Zusammenhang, dass städtische Folkloreformen in Rumänien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgekommen seien.⁹⁰ Diese Hypothese zur urbanen Folklore muss nicht im Widerspruch stehen zu Brăiloius Vermutung, dass der Niedergang der al-

85 Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 65 u. S. 154 f.

86 Brăiloiu, ebd., S. 155 f.

87 Brăiloiu, ebd., S. 159.

88 Zu einer Kritik der Qualität dieser „Folkloresammlungen“ aus städtischen Musikverlagen vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 77–86.

89 « [T]out ce qui provenait de là-bas bénéficiait d'un préjugé favorable et avait de grandes chances de succès : le prestige du lieu d'origine se répercutait à la fois sur l'objet et sur son porteur. » Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 160.

90 Brâncuși scheint allerdings nicht auf der Basis eigenständiger Nachforschungen zu diesem Schluss gekommen zu sein – vielmehr stellt sein zweibändiges Werk *Muzica românească și marile ei primeniri* eine Zusammenfügung der Überlegungen anderer Forscherinnen und Forscher dar.

ten Formen in Drăguș erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann. Es ist nämlich denkbar, dass die neue urbane Folklore erst ab der Jahrhundertwende über die Karpaten bis nach Drăguș vorgedrungen ist.

Die Lieder aus der Stadt weisen sehr heterogene Merkmale auf: Teilweise entstammten sie der Feder ausgebildeter Komponisten, andere waren einfache Volkskreationen; manche sollten patriotische Zwecke erfüllen, wieder andere einfach Geld in die Kassen der Verlage spülen. Direkt oder indirekt ist in den urbanen Liedern der Einfluss verschiedener Kulturkreise und Musiktraditionen feststellbar, wie etwa der türkischen, der griechischen oder der russischen. Der heterogene Charakter der städtischen Kreationen führte zu einer großen Mobilität der aus ihnen entstehenden Musikformen. Gemeinsam ist vielen dieser Lieder jedoch eine Vorliebe für orientalisches beeinflusste Chromatik und ein regelmäßiges Rhythmussystem – beides Eigenschaften, die der Doina im eigentlichen Sinne nicht zukommen. Die zunehmende Verbreitung der urbanen Folklore wird also ihren Teil zum Rückgang der Doina (und des gesamten alten Stratum der rumänischen Volksmusik) beigetragen haben.⁹¹

Doch wie genau verbreiteten sich die urbanen Musikstücke? Auf jeden Fall nicht auf einem einzigen Weg; vielmehr sind verschiedene Diffusionskanäle anzunehmen. Wichtig werden – etwa ab dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts – natürlich die technologischen Verbreitungsmöglichkeiten von Klängen, welche aufgrund der immer rapider voranschreitenden technischen Innovationen früher oder später auch ins traditionelle Dorfleben eindringen. Hier ist zunächst das Grammophon, dann aber auch das Radio von Bedeutung; Letzteres trat ab den 1930er-Jahren auch in Rumänien seinen Siegeszug an. Natürlich verbreiteten diese Medien keine traditionelle rumänische Musik, sondern solche mit kommerziellem Potenzial. Darüber hinaus waren – bereits vor der Ära der massentauglichen Klangreproduktion – Neuschöpfungen (bestenfalls volkstümlichen Charakters) auf gedrucktem Wege unter die Leute gebracht worden, was schon eine erste Entfremdung der Menschen vom alten Folklorerepertoire zur Folge gehabt hatte.⁹²

Städtisches Repertoire brachten außerdem diejenigen Bewohner ins Dorf mit, welche längere Zeit in den Städten gelebt hatten und anschließend in ihre Heimat zurückkehrten. Da diese Menschen nicht selten Intellektuelle waren, die zum Beispiel zum Studieren nach Bukarest oder in andere Städte gingen, brachten sie nicht nur billige Massenmusik nach Hause, sondern auch kultiviertere Stücke. Trotzdem handelte es sich stets um Lieder, die nicht viel mit der ursprünglichen rumänischen Folklore zu tun hatten. Wichtig ist auch die Rolle des Militärdienstes, den junge Rumänen seit der Gründung des Königreiches Rumänien im Jahre 1881 absolvieren mussten. Dazu verbrachten sie normalerweise zwei bis drei Jahre fern ihres Geburtsortes, und sie lernten in den Kasernen andere Wehrdienstleistende aus allen Teilen des Landes kennen. Das Folklorerepertoire wurde im Zuge dieses kontinuierlichen Kontaktes ausgetauscht, und es vermischte sich.⁹³

91 Vgl. Brăncuși, *Muzica românească II*, S. 281 f.

92 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 73 f.

93 Vgl. Ciobanu, ebd., S. 73.

Zu guter Letzt darf man die Rolle der Lăutari in der Verbreitung neuer, städtischer Musikformen nicht unterschätzen. Zwar stellen diese Berufsmusiker sicher weder die Ursache noch den Hauptgrund für die Veränderung des rumänischen Folklore-repertoires dar. Doch vieles spricht dafür, dass die Lăutari, sobald der Prozess der musikalischen Erneuerung einmal in Gang gekommen war, als Verstärker dieser Vorgänge wirkten. Dies hängt damit zusammen, dass die Lăutari für ihre Musikausübung bezahlt werden – Geld kassieren sie aber nur für Stücke, die ihr Publikum auch hören will. Da sich der Musikgeschmack vieler Rumänen veränderte, mussten die Lăutari ihr Repertoire anpassen und die neumodischen Stücke ebenfalls vortragen. Auf diese Weise steuerten die professionellen Volksmusiker Rumäniens zum Prozess der Umwälzung bei, auch weil sie mobiler waren als der Rest der traditionellen Landbevölkerung: Die Lăutari zogen oft von Ort zu Ort und sorgten so dafür, dass sich die neuen Stücke noch leichter in ganz Rumänien verbreiten konnten.^{94 95}

Doch wie war es möglich, dass die neuen Einflüsse die alten Werte so vollständig über den Haufen werfen konnten, dass es zur Herausbildung einer Alternativkultur innerhalb des traditionellen rumänischen Dorflebens kam? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage ist schwer zu finden. Brăiloiu selber konnte nur eine recht allgemeine Aussage über die möglichen Ursachen dieses Prozesses machen: „Hier wie dort liegt ein Umschlagen des Geschmacks vor, ähnlich dem, was wir unter dem Begriff ‚Mode‘ verstehen, und dessen Auslöser unergründlich erscheinen.“⁹⁶ Fest steht jedoch, dass sich etwa ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts diese Neuordnung der Werte deutlich bemerkbar machte – man orientierte sich nun sehr stark an allem, was urban und international war (oder dafür gehalten wurde). Diese neue Wertordnung hatte natürlich wenig mit den Bräuchen der alten Dorfgemeinschaft zu tun. Doch selbst die strengen Traditionen und ungeschriebenen Gesetze, die das Leben der Dorfbewohner regelten und unbedingte Anpassung an die althergebrachten Sitten einforderten (auch auf dem Gebiet der Musik, wie Brăiloiu ausdrücklich betont⁹⁷), konnten den Einfall zahlreicher Neuerungen im 20. Jahrhundert nicht abwenden. Immer wieder und in immer schnellerer Abfolge brachen nie dagewesene Gepflogenheiten in die einst so geschützte Welt des Dorfes ein, und mit den alten Lebensformen starben die alten Genres der Volksmusik.⁹⁸ So gab die Situation schon Anfang der 1930er-Jahre, als Brăiloiu seine Untersuchung des Repertoires von Drăguș vornahm, kaum noch Anlass zur Hoffnung auf ein Weiterbestehen der einstmalig so reichhaltigen alten Folklore-gattungen: „Bei unserer Ankunft vor Ort hatte sich ein Gleichgewicht eingestellt zwischen den alten rituellen Gesängen sowie den transsilvanischen Melodien auf der einen Seite und dem nie abreißen den Fluss der Überschwemmungen [durch modische Lieder] auf der anderen. Ein ganz offensichtlich instabiles Gleichgewicht: Alles sprach dafür, dass jene sehr bald von

94 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 72–75.

95 Siehe dazu auch Kap. 4.1, *Die Doina der Lăutari*, S. 111.

96 « Ici et là, on est en présence d'un revirement du goût, semblable à ce que nous entendons par le terme « mode » et dont les mobiles paraissent insondables. » Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 155.

97 Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 161 f.

98 Vgl. Brăiloiu, ebd., S. 164.

diesen überflutet würden, und überzeugte uns davon, dass wir nichts weiter vor Augen hatten als eine vorübergehende Phase im unumkehrbaren Prozess der Erosion.“⁹⁹

Identische Schlussfolgerungen zieht Margaret H. Beissinger in ihrem Buch *The Art of the Lăutar*. Es ist an dieser Stelle nebensächlich, dass Beissinger nicht die Doina untersucht, da die von ihr erforschte Baladă ebenfalls zum alten Stratum der rumänischen Volksmusik gehört. Aus Beissingers Untersuchung wird deutlich, dass Doina und Baladă im modernen Rumänien dasselbe Schicksal ereilt hat: Sie sind im Aussterben begriffen. Bei einem Blick auf Beissingers Darstellungen springt sofort die Ähnlichkeit zu Brăiloius Funden und Erklärungen ins Auge: „Die Kunst des epischen Gesanges in Rumänien – die Kunst des Lăutars – ist im Aussterben begriffen. Heutzutage werden Epen hauptsächlich von Lăutari im höheren Alter gesungen. Sehr wenige junge Lăutari kennen überhaupt den epischen Gesang, da dieser nicht mehr sehr gefragt ist. Das ist aus verschiedenen Gründen der Fall. Die Anlässe zum Singen der Epen (wie etwa rituelle Familienversammlungen oder traditionelle Hochzeiten) werden zunehmend weniger und kürzer aufgrund massenhafter Säkularisierung. Neuere Unterhaltungsformen haben den epischen Gesang ersetzt, unter anderem elektrifizierte Bands, in denen die Lăutari populäre Lieder singen. Und neue Erzählformen – Film, Fernsehen und literarische Fiktion – haben die Epen abgelöst. Mit der zunehmenden Verbreitung von Massenmedien und Alphabetisierung verschwindet der eigentliche Grund der oralen Komposition und der Erhaltung der Epen, da der epische Gesang primär ein Genre ist, mit dem nicht-alphabetisierte Menschen Geschichten erzählen.“¹⁰⁰

Die Passagen, die vom Effekt des modernen Lebens auf die alten Folkloreformen handeln, stimmen bei beiden Autoren überein: Auch Beissinger spricht vom Generationswechsel, vom mangelnden Interesse der jungen Menschen an den alten Musikformen, vom Verschwinden derjenigen Traditionen, die mit diesen alten Genres verknüpft waren, vom Aufkommen der neuen populären Lieder und schließlich vom zersetzenden Einfluss der Alphabetisierung – und all das obwohl Beissinger die Untersuchung Brăiloius über das Dorf Drăguș für ihre eigene Arbeit überhaupt nicht herangezogen hat.

99 « A notre arrivée sur les lieux, un équilibre s'était établi entre les chants rituels antiques et les mélodies à la transylvaine, d'une part, et le flux incessant des alluvions, de l'autre. Équilibre manifestement instable : tout laissait prévoir qu'avant longtemps, ceux-là seraient submergés par ceux-ci et nous persuadait que nous n'avions sous les yeux qu'une phase passagère d'un irréversible processus d'érosion. » Brăiloiu, *Vie musicale*, S. 160.

100 “[T]he art of epic singing in Romania—the art of the lăutar—is dying out. Today epic is sung primarily by lăutari who are advanced in years. Very few young lăutari even know epic, since it is no longer in great demand. This is true for a number of reasons. The occasions that allowed for the singing of epic (such as ritual family gatherings or traditional weddings) are progressively fewer and shorter due to mass secularization. Newer types of entertainment have come to replace the epic song, including electrified bands where lăutari sing popular songs. And new forms of narrative—film, television, and literary fiction—have supplanted epic. With the increasing spread of mass media and literacy, the very reason for oral composition and perpetuation of epic disappears, since epic is primarily a genre by which the non-literate tell stories.” Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 161 f.

Diese Wiederkehr von Brăiloius Hypothesen im Werk einer anderen Autorin erhebt die geäußerten Vermutungen über die Ursachen des Rückgangs der alten Formen zwar nicht in den Rang unumstößlicher Wahrheiten. Doch Brăiloius und Beissingers Ausführungen erlangen durch ihre weitgehende Übereinstimmung ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit – ganz abgesehen davon, dass sich manche von Brăiloius Mutmaßungen später bei Beissinger bestätigt finden. Vielleicht treten die jeweils von Brăiloiu und Beissinger untersuchten Genres sogar in einem ähnlichen Augenblick ihrer Entwicklung auf: kurz vor dem – mutmaßlich – endgültigen Verschwinden. Der zeitliche Unterschied von gut fünfzig Jahren, der zwischen den beiden Untersuchungen liegt, nivelliert sich, wenn man bedenkt, dass Brăiloiu Anfang der 1930er-Jahre ein Milieu untersucht hat, in welchem sich die alten Folkloreformen bereits seit einiger Zeit auf dem Rückzug befanden. Beissinger hingegen erforschte mit den Lăutari die vielleicht konservativste Gruppe der traditionellen Berufsmusiker Rumäniens. Sie vermutet, dass die Lăutari die ihnen anvertrauten (und dabei in einen spezifischen Lăutari-Stil übersetzten) rumänischen Musiktraditionen deshalb so lange konserviert haben, weil sie als professionelle Musiker operieren: Für die Aufrechterhaltung alter Musiktraditionen ist ein monetärer Anlass gegeben.¹⁰¹ Doch auch dieser schützt eine Gattung nicht dauerhaft vor dem Aussterben. So stellt Ciobanu ebenfalls das schwindende Interesse an den alten Formen fest und geht davon aus, dass selbst die Lăutari ein Genre nicht auf Dauer am Leben erhalten können, wenn dieses beim Publikum (also den Geldgebern der Lăutari) nicht mehr gefragt ist. Deshalb konstatiert Ciobanu für die Baladă-Form, dass die junge Generation – sowohl der Lăutari als auch der übrigen Landbevölkerung – sich nicht mehr für diese interessiert und sie somit dem Vergessen preisgibt.¹⁰²

Für das Verschwinden der alten Genres muss man aber nicht unbedingt Schuldige suchen, und man muss dieses Verschwinden auch nicht einfach verteufeln. Ebenso könnte man es als einen natürlichen Prozess ansehen, der sich an jedem Element der Kultur früher oder später vollzieht. Emilia Comișel vertritt in diesem Zusammenhang die (wiederum vom Marxismus beeinflusste) Position, dass jedes Kulturprodukt ein Ausdruck der Verhältnisse sei, in denen es entsteht; somit sei es nur natürlich, dass mit einer Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse auch ein Verfall der mit diesen verbundenen kulturellen Manifestationen einhergehe.¹⁰³ Ohne den historischen Materialismus (oder dessen Rolle in den sozialistischen Staatsideologien) an dieser Stelle näher zu thematisieren, kann man festhalten, dass Comișels Position den Vorzug hat, viele der beschriebenen Entwicklungen treffend zusammenzufassen: Mit der alten Welt verschwindet die alte Musik. (Und die neue Welt kann die alte Musik höchstens im künstlichen Rahmen der Folklorefestivals und Volksmusikarchive am Leben erhalten.)

101 Beissinger, *The Art of the Lăutar*, S. 27.

102 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 34 f.

103 Comișel, *Preliminarii*, S. 147.

5.3.2 Veränderung

Gerade habe ich Argumente vorgestellt, die für die Vermutung sprechen, dass die Doina und die alten Folkloreformen Rumäniens aussterben oder bereits ausgestorben sind. Dies ist jedoch nicht der einzige Blickwinkel, unter dem man die Entwicklung der Volksmusik im modernen Rumänien betrachten kann. Zwar ist es sicher, dass das traditionelle dörfliche Leben dem Untergang geweiht ist – und mit ihm der ursprüngliche Kontext, in dem das Volk seine Musik ausübte. Aber kann man deswegen vom endgültigen Tod der alten Gattungen sprechen? Oder ist es möglich, dass diese in veränderter Form weiterexistieren beziehungsweise Reminiszenzen hinterlassen haben, welche dafür sorgen, dass die Kraft der „alten“ Folklore hinter einem neuen Gewand hervorscheinen?

Jedenfalls kann man alle im vorangegangenen Abschnitt angestellten Betrachtungen zu urbaner Musik, Modeerscheinungen, Zeitenwende und Aussterben der alten Traditionen unter einem einzigen Begriff zusammenfassen: dem des „modernen Stils“ der rumänischen Folklore. Die so bezeichnete stilistische Neuorientierung der rumänischen traditionellen Musik setzte wohl im 19. Jahrhundert ein (wenngleich sicherlich nicht in allen Landesteilen gleichermaßen). Die wichtigsten Veränderungen, die der moderne Stil mit sich brachte, lassen sich wie folgt charakterisieren: „Der Gesang im modernen Stil ist syllabisch, der Ambitus überschreitet die Oktave, die Melismen verschwinden aufgrund der Tendenz zur Vereinfachung, zur Essentialisierung der Tonsprache. Die Melodie ist verschraubter, wellenförmiger, der aufsteigende Charakter wechselt sich mit dem absteigenden ab und umgekehrt, das Profil der Melodie strebt ins hohe Register. Die neuen Formeln, die in der Schlusskadenz oder in der Zäsur auftauchen, die Erweiterung der melodischen Formen bis zur Konstruktion des Strophe-Refrain-Typs, die ungleiche Entwicklung der Melodielinien, das Ersetzen der Verse durch einfache Silben, der Übergang zwischen den alten Rhythmussystemen und dem hierarchischen Rhythmussystem stellen neue Stadien der Entwicklung der rumänischen Folkloretradition dar.“¹⁰⁴ Bereits dieser kurzen Charakterisierung ist eindeutig zu entnehmen, dass der neue Stil wenig Platz lässt für diejenigen Merkmale, die der Doina traditionell zugehörten: Eine Doina ohne Melismen, ohne absteigende Melodien geringen Umfangs, dafür mit einer Strophenform und giusto-syllabischem Grundpuls ist keine Doina im eigentlichen Sinne mehr.¹⁰⁵

Trotzdem existieren Indizien dafür, dass die Doina in der Welt dieses neuen Stils nicht sofort ausgestorben ist. Natürlich sind viele ihrer ursprünglichen stilistischen Merkmale tatsächlich obsolet geworden. So stellte beispielsweise Mariana Kahane

104 „*Cîntecul de stil modern* este silabic, ambitusul depășește octava, melismele dispar datorită tendinței de simplificare, de esențializare a discursului sonor. Melodia este mai contorsionată, mai sinuoasă, caracterul ascendent alternează cu cel descendent și invers, profilul ei tinde spre registrul acut. Formulele noi care apar la cadența finală sau la cezură, amplificarea formei melodice pînă la construcția de *tipul cuplet-refren*, dezvoltarea inegală a rîndurilor melodice, înlocuirea versurilor cu simple silabe, contaminarea dintre *sistemele ritmice vechi* și *sistemul ritmic divizionar* reprezintă noi stadii evolutive ale tradiției folclorice românești.” Hervorhebungen v. Petre Brâncuși. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 277.

105 Siehe dazu Kap. 2.2.1, *Allgemeine Merkmale der Gattung Doina*, S. 32.

im Jahre 1967 fest, dass die von Bartók beschriebenen „Schluchztöne“ bereits seit den 50er-Jahren kaum noch in Gebrauch waren.¹⁰⁶¹⁰⁷ Andere Doina-typische Stilelemente bestehen jedoch fort. Dieser Fortbestand ist vor allem dort anzutreffen, wo sich die ursprüngliche Doina an andere Genres der rumänischen Volksmusik annähert hat. So geht Alexandru davon aus, dass sich die Doina besonders auf die Form des Liedes „im eigentlichen Sinne“ („Cântec propriu-zis“) hinbewegt, wobei sich zwei verschiedene Arten der Assimilierung unterscheiden ließen. Die erste ist laut Alexandru die bereits thematisierte „Versteinerung“: Musikstücke der so erstarrten Form zeichnen sich nicht mehr durch die kontinuierliche Variation aus, die ursprünglich ihr typisches Merkmal darstellte.¹⁰⁸ Die neue, „versteinerte“ Doina kommt mit einer festen Anzahl sich nicht verändernder Melodielinien daher, welche auch in den Wiederholungen immer in derselben Reihenfolge gesungen werden. Obwohl sich also zwischen den Motiven an sich immer noch einige Elemente finden, die man als Doina-typisch bezeichnen kann, nähert sich die Struktur des Gesanges der eines ganz normalen Liedes, in welchem Strophe auf Strophe folgt.

Die zweite Möglichkeit der Transformation der Doina sieht Alexandru in der Neuschaffung. Was neu entsteht, ist jedoch keine Doina „im eigentlichen Sinne“ mehr. Vielmehr handelt es sich wiederum um ein Lied („Cântec“, also eine feste strophische Form). Im Unterschied zur versteinerten Doina weist ein solches „Doina-Lied“ (oder eine solche „Lied-Doina“) nicht unbedingt durchgehend Doina-artige Strophen auf. Vielmehr kann es der Fall sein, dass nur einige wenige Motive Doina-Elemente enthalten. Es sind hier also lediglich manche Aspekte des musikalischen Materials, die es erlauben, das „Doina-Lied“ („Doina-Cântec“) vom „eigentlichen Lied“ („Cântec propriu-zis“) zu unterscheiden, und die Frage ist berechtigt, ob eine solche Unterscheidung in jedem Einzelfall durchführbar und sinnvoll ist.¹⁰⁹

Freilich könnte man statt von einer Annäherung der Doina an das eigentliche Lied auch von einer Zuflucht der ersteren Form unter die Fittiche der letzteren reden. Ein solches Phänomen ist nicht ungewöhnlich bei auf dem Rückzug befindlichen Formen der rumänischen Folklore: Ciobanu schildert, wie die in Rumänien schon länger im Verschwinden begriffene Baladă-Form, also der historisch-epische Helden- gesang mit Musikbegleitung, sich im 19. und 20. Jahrhundert immer mehr von ihrem eigentlich freien Rhythmus entfernt und giusto-syllabische Züge angenommen hat. Weiterhin ist interessant, dass auch das Melos dieser Form mit der Zeit eingengt wurde: Es näherte sich immer mehr einigen Doina-Melodien an.¹¹⁰ Ebenso beschreibt Alexandru, dass manche Elemente aus den Balade im rituellen Kontext wieder auftauchen, so etwa unter dem Deckmantel der „Colinde“-Weihnachtslieder oder des Neujahrsritus „Plugușor“ oder auch im Rahmen der Feierlichkeiten zur traditionellen rumänischen Hochzeit.¹¹¹

106 Vgl. Kahane, *Trăsături specifice*, S. 206.

107 Zum Phänomen der „Schluchztöne“ siehe S. 84 in Kap. 3.1.1, *Formaler Aufbau der Doina-Lyrik*.

108 Siehe dazu besonders Kap. 2.3, *Die Praxis des Doina-Gesangs*, S. 73.

109 Vgl. Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 55.

110 Ciobanu, *Lăutarii*, S. 32.

111 Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 61 f.

Entscheidend ist, ob die neue Gattung die Reste der alten effektiv vor dem Aussterben beschützen kann. Dies ist bei Ritualen oft der Fall, da diese resistenter gegen Veränderungen und Aussterben sind als ihre nicht rituell gebundenen Gegenstücke. Für das Lied „im eigentlichen Sinne“ kann man eine große Robustheit und eine ausreichende Durchlässigkeit annehmen, welche dieses Genre dazu befähigen, Doina-Einflüsse und -Stilelemente aufzunehmen und zu bewahren. Als Beispiele sollen hier zwei Beobachtungen Alexandrus dienen: Dieser stellt zum einen fest, dass das Wort „Daina“ in Liedern aus der Region Maramureș als Füllwort im Refrain benutzt wird (was ja in der eigentlichen Doina ebenfalls oft vorkommt);¹¹² andererseits referiert er, dass die Lieder aus der Region Năsăud eine rubato-artige Behandlung des musikalischen Materials zulassen, und merkt an, dass dadurch eine Nähe zur Doina hergestellt wird.¹¹³ (Letzteres muss allerdings nicht unbedingt eine Übernahme von Doina-Charakteristika in die Lied-Gattung bedeuten, sondern könnte ebenso gut auf eine parallele Entwicklung von Doina und Cântec hindeuten.)

Doch nicht nur zwischen den Genres Doina und Cântec scheint sich die Grenze zu verschieben – auch die Popularität verschiedener Doina-Stile verändert sich mit der Zeit. So schildert Ciobanu in seiner Monografie über die Lăutari aus Clejani, dass in dieser Gemeinde die Doina haiducească (eine etwas ältere Doina-Form, die vom Leben der Gesetzlosen berichtet) sich auf dem Rückzug befindet.¹¹⁴ Daraus folgert Ciobanu jedoch nicht das Aussterben der Doina insgesamt. Im Gegenteil geht er davon aus, dass diese nach wie vor ein lebendiges Genre der rumänischen Volksmusik darstelle, was er damit begründet, dass eine andere Art von Doina, die Doina de dragoste, eine Blütezeit erlebt. Diese Variante der Doina, die – wie der Name sagt – von den verschiedenen Spielarten der Liebe handelt, ist allerdings in erster Linie eine Form der Lăutari, sodass man hier ebenfalls eine Verschiebung der rumänischen Folklore-Praxis in den professionellen Rahmen bemerken kann.¹¹⁵ Der Anlass, zu dem die Doina de dragoste heutzutage hauptsächlich erklingt (ebenso wie nach wie vor manche Formen der Baladă), ist die traditionelle rumänische Hochzeit.¹¹⁶ Es haben sich also nicht nur die Formen der Folklore in Rumänien verschoben, sondern auch die Anlässe, zu denen diese Formen vorgetragen werden.

Und damit nicht genug der Veränderung, denn die Musik der Lăutari ist – wie Bernard Lortat-Jacob bemerkt – von einer wesentlich stärkeren Verwendung der Harmoniebegleitung und der Mehrstimmigkeit geprägt als die ursprüngliche rumänische Folklore, welche strikt monodisch war.¹¹⁷ Durch ein harmonisches Grundgerüst wird tatsächlich der Melodieverlauf in andere Bahnen gelenkt. Lortat-Jacob schließt aus dieser Tatsache, dass die Musik der Lăutari neue Standardisierungen

112 Siehe dazu S. 83 in Kap. 3.1.1, *Formaler Aufbau der Doina-Lyrik*.

113 Alexandru, *Romanian Folk Music*, S. 67 f.

114 Zur Doina haiducească siehe Kap. 3.2.2, *Die Figur des Haiduc*, S. 100, u. Kap. 4.1.3, *Repertoire der Lăutari*, S. 115.

115 Vgl. Ciobanu, *Lăutarii*, S. 29 f.

116 Vgl. Ciobanu, ebd., S. 77.

117 Siehe dazu Kap. 4.1.4, *Der Lăutari-Stil*, S. 118.

entwickelt.¹¹⁸ Darüber hinaus weist die Lăutari-Musik ihre eigene Ästhetik auf, welche sie von der traditionellen Musik der rumänischen Landbevölkerung unterscheidet: Die stilistischen Charakteristika der Doina oder anderer alter Folkloreformen dienen den professionellen Spielleuten eher als Ausgangspunkt für ihre eigenen Interpretationen. Da Lortat-Jacob diesen Lăutari-Stil als „angereicherten“ Stil¹¹⁹ bezeichnet, ist davon auszugehen, dass zahlreiche Veränderungen der musikalischen Merkmale vonstatten gehen.¹²⁰

5.3.3 Zentrifugale und zentripetale Kräfte

Bevor ich mit den Ausführungen fortfahre, ist eine kurze Zäsur vonnöten. Der Titel dieses Abschnitts, *Die Doina heute*, hat sich nämlich als unpräzise erwiesen: Um wirklich etwas über die Doina „heute“, also im Jahre 2013, aussagen zu können, stehen nicht genügend aktuelle Quellen zur Verfügung. Deshalb ziehe ich im Folgenden die Lexikonartikel von Georgescu und Apan über die rumänische Musik heran (die 1998 beziehungsweise 2000 veröffentlicht wurden). Diese aktuelleren Werke runden das Bild ab, welches die anderen Arbeiten gezeichnet haben. Trotzdem macht der Mangel an umfassenden Untersuchungen zum aktuellen Stand der rumänischen Folklore neue Forschungen notwendig und wünschenswert.

An dieser Stelle bleibt die Frage zu klären, inwieweit man in Bezug auf die Doina eher von ihrer Veränderung oder doch lieber von ihrem Verschwinden reden sollte. Um diese Fragestellung besser beleuchten zu können, konsultiere ich wiederum die Schriften des amerikanischen Forschers Bertrand H. Bronson. Dieser versucht mithilfe des Kriteriums der Stabilität oral übermittelter Melodien eine Kontinuität gewisser Merkmale der Folklore nachzuweisen. Seine quantitative Methode und die damit zutage geförderten Ergebnisse sollen hier nicht im Einzelnen interessieren. Wichtig ist vielmehr eine Unterscheidung, die Bronson im Vorfeld seiner Untersuchung macht: die Einteilung der Variationsmuster in zentrifugale und zentripetale Kräfte. Letztere seien dafür verantwortlich, dass trotz der Veränderungen, welche im Zuge der oralen Übermittlung von Musik notwendig auftreten, ein gemeinsamer Urgrund einer bestimmten Form bestehen bleibe (Bronson spricht in diesem Zusammenhang vom Archetyp eines Genres, anscheinend aber ohne Bezug auf die Lehre C.G. Jungs).¹²¹ Dieses begriffliche Werkzeug aus Bronsons Darstellungen lässt sich auch auf die Doina anwenden. Man müsste also im Einzelfall jeweils die Frage klären, ob dem vorliegenden Musikstück noch genügend zentripetale Kräfte innewohnen, die es mit der Doina „im eigentlichen Sinne“ verbinden, oder ob die zentrifugalen Kräfte ihre Arbeit bereits so vollständig getan haben, dass man das Stück nicht mehr als dem Genre „Doina“ zugehörig identifizieren kann.

Die zentrifugalen Kräfte der Folklore versuchte man im sozialistischen Rumänien mithilfe einer streng durchorganisierten Kulturpolitik auszuschalten (oder zumindest zu bändigen). Zu den Maßnahmen, die man zu diesem Zwecke ergriff, gehör-

118 Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar*, S. 26.

119 « Style « enrichi » ».

120 Vgl. Lortat-Jacob, *Le métier de lăutar*, S. 29 f.

121 Bronson, *Melodic Stability*, S. 50 f.

ten sowohl die Gründung und Förderung von Profi- und Laienensembles als auch die Verbreitung von Musik in den staatlichen Massenmedien sowie auf einer Vielzahl von Festivals und Wettbewerben. Dies geschah jedoch nicht in erster Linie mit dem Ziel, dem Rückgang der alten Formen entgegenzuwirken und das nationale Repertoire zu schützen. In der Praxis beschränkte man sich auf bestimmte Formen der Folklore – es wurde keineswegs das komplette Repertoire geduldet. Vor allem der nationale Charakter der rumänischen Folklore wurde herausgestellt; der Staat verfolgte also mit der Förderung der Volksmusik seine eigenen Interessen. So waren in der ersten (stalinistisch geprägten) Periode des rumänischen Sozialismus (von 1946 bis Mitte der 60er-Jahre) nur Werke konventionellen Stils erlaubt, deren Texte den Sozialismus positiv kommentieren sollten. Da man allerdings – trotz intensiver Forschungsbemühungen – kaum sozialismusfreundliche Neuschaffungen in der Volkstradition auffinden konnte, blieb es zumeist den professionellen Musikschaffenden überlassen, solche Hymnen zu kreieren.¹²² Eine derartige Instrumentalisierung der Folklore, die aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und künstlich verändert wurde, musste deren Abwertung bedeuten, da nicht die Tradition selber wichtig war, sondern nur der Beitrag, den sie zu den kulturellen Wunschvorstellungen des Regimes leisten konnte.

Nach einer Lockerung der Bestimmungen in den späten 60ern brachten die 70er- und 80er-Jahre erneut strenge Auflagen für Musikschaffende mit sich: Besonders in den letzten Jahren des Ceaușescu-Regimes wurde die Volksmusik – wie alle Kulturgüter – in erster Linie für den Personenkult um den Diktator missbraucht. Der daraus resultierende staatlich verordnete Nationalstil löste jedoch keine Begeisterungstürme in der rumänischen Bevölkerung aus, sondern stieß auf Ablehnung und Desinteresse: „Im Laufe der letzten Jahre des kommunistischen Regimes, als die nationalen Fernsehkanäle nur zwei Stunden pro Abend sendeten, war das einzige Kulturprogramm, das weiterhin angeboten wurde, eine wöchentliche Volksmusiksendung. In Wirklichkeit entfremdete eine solche offizielle Unterstützung viele Menschen von traditioneller Kultur und Folklore, die sie mehr und mehr zu hassen begannen.“¹²³

Insgesamt hat die staatliche (ideologisch fixierte) Intervention dem Fortbestand der alten Folkloreformen (und somit auch der Doina) mehr geschadet, als dass sie nützlich gewesen wäre. In jüngerer Zeit versucht man von offizieller Seite aus, die Doina zu schützen und in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren. Die Hauptanstrengung in diese Richtung bestand darin, eine Aufnahme der Doina in den Bestand des immateriellen Weltkulturerbes der UNESCO zu erwirken, was im Jahre 2009 gelungen ist. Daran gekoppelt ist eine Vielzahl weiterer Maßnahmen, welche die wissenschaftliche Erforschung des Phänomens Doina vorantreiben und ihren Fortbestand garantieren sollen.¹²⁴

122 Vgl. Apan, *Romania*, S. 883 f.

123 “During the last years of the communist regime, when the national TV channels broadcast only two hours per evening, the only cultural treat that continued to be offered was a weekly folk-music program. Such official support in fact alienated many people from traditional culture and folk music, which they came to hate more and more.” Apan, *Romania*, S. 884.

124 Vgl. Convention [...], *Nomination*, S. 6.

Diese verschiedenen Schutzmaßnahmen bergen durchaus Probleme in sich. So verwandelt sich die rumänische Folklore nach der Einschätzung Georgescus aufgrund der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen allmählich in eine Art „Folklorismus“, welcher nicht so sehr in ursprünglichen Kontexten weiterexistiert, sondern eher auf Folklorefestivals.¹²⁵ Den Umgang mit der traditionellen Musik bei solchen Darbietungen kritisiert Georgescu: Seiner Ansicht nach sorgt die oft vorherrschende Effekthascherei für eine Verarmung und Standardisierung des einstmaligen reichen Folklorerepertoires.¹²⁶ Insofern muss die von offizieller Seite vorgetragene Behauptung, eine aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommene *Doina* ändere nur ihre Funktion, nicht aber ihre Form, als Idealisierung angesehen werden, welche die musikalischen Verhältnisse nicht realistisch wiedergibt.¹²⁷ Offenbar scheinen sich die Verfasserinnen und Verfasser des Antrags an die UNESCO in diesem Punkt selbst nicht sicher zu sein, denn an anderer Stelle behaupten sie durchaus, dass der *Doina*-Stil durch öffentliche Vorführung an Authentizität verlieren könnte: „Angesichts der besonderen Charakteristika dieses Elements sind wir der Meinung, dass Sichtbarkeit keinesfalls Touristenkapital bedeuten muss, ebenso wenig wie Situationen, welche die *Doina* aus ihrem soziokulturellen Kontext entfernen, besonders bei Medienveranstaltungen wie Festivals, die unser Element beschädigen und Bemühungen, es zu schützen, zunichte machen könnten, was das Verschwinden dieser lyrischen Ausdrucksform bedeuten würde.“¹²⁸

Ein letzter Hinweis betrifft die aktuell vor sich gehende Entwicklung Rumäniens zu einer Überflusgesellschaft nach westlichem Vorbild. Speranța Rădulescu geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass in jüngerer Zeit vor allem der immer leichter mögliche Konsum vieler verschiedener Musikstile (von Volksmusik und religiöser Musik über „Folklorismus“ bis hin zu urbanen oder internationalen Stilen) dafür gesorgt hat, dass eine aktive Musikpraxis in Rumänien im Rückgang begriffen ist.¹²⁹ Konsum alleine muss allerdings nicht zwangsläufig dazu führen, dass Musikpraxis ganz und gar verschwindet. Vielleicht stellen die *Lăutari* auch deshalb in einem gewissen Sinne eine konservative Gruppe unter den rumänischen Musikausübenden dar, weil – zumindest in bestimmten Kontexten – immer noch ein Bedarf an (wenigstens einigen) alten Formen besteht, selbst wenn die durchschnittliche rumänische Landbevölkerung diese Musik nicht mehr selber praktiziert, sondern professionelle Musiker dafür bezahlt: „In der Vergangenheit erschuf sich das Volk seine eigenen Arten des Zeitvertreibs, indem es sie fast vollständig mit eigenen Mitteln kreierte, sodass damals der kreative Prozess sehr aktiv war. Heutzutage, wo die

125 Georgescu, *Rumänien*, S. 590.

126 Georgescu, *Improvisation*, S. 19.

127 Vgl. Convention [...], *Nomination*, S. 5.

128 “Given the peculiar features of this element, it is our view that visibility does not absolutely have to entail either tourist capital or situations that remove the *doina* from its sociocultural context, particularly at media events such as festivals that might damage our element and contradict efforts to safeguard it, resulting in the disappearance of this lyric form of expression.” Hervorhebung v. Convention [...]. Convention [...], *Nomination*, S. 10.

129 Rădulescu, *Romania*, S. 585.

Zivilisation ihm Mittel aller Art zur Verfügung stellt, muss das Volksschaffen die Passivität des Menschen überwinden, der die Kultur konsumiert.“¹³⁰

Aber solange die Lăutari dafür bezahlt werden, dass sie Doine und Balade spielen, haben sie einen Grund, diese Formen – im ihnen beschiedenen Kontext und in den bei ihnen verbreiteten Versionen – am Leben zu erhalten. Es scheint also im Wechselspiel zwischen Veränderung und Verfall, zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräften das letzte Wort über das Schicksal der Doina noch nicht gesprochen zu sein.

5.3.4 Die Rolle der Doina in der rumänischen Kunstmusik

Als allerletztes Phänomen bleibt die rumänische Kunstmusik zu betrachten, da die Doina auch hier weiterlebt – auf wiederum andere und wiederum eigentümliche Art. Ich habe bereits dargestellt, dass man in Rumänien im 19. Jahrhundert nach dem Vorbild der europäischen klassisch-romantischen Musik zu komponieren begann, wobei ein Schwerpunkt auch auf der Verarbeitung von Einflüssen aus der rumänischen Folklore lag. Die rumänischen Komponisten der europäischen Kunstmusik suchten nach Möglichkeiten der Synthese zwischen dieser und der überlieferten Folklore und brachten so viele interessante Werke hervor. Im 20. Jahrhundert gewann diese rumänische Nationalschule der Komposition zunehmend an Gewicht und erweiterte ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Auch in der heutigen Avantgarde stellt für viele rumänische Künstlerinnen und Künstler das Gebiet der traditionellen Musik ihres Landes eine zentrale Inspirationsquelle dar. Wie sich der Einfluss der Volksmusik auf die ernste Musik genau gestaltet und wie man verschiedene Strömungen unterscheiden kann, ist im Folgenden Thema.

Obwohl bereits im 17. Jahrhundert einige Komponisten Musik nach dem Vorbild der europäischen Kunstmusik schrieben und Melodien aus traditionellen Liedern und Tänzen in ihre Musik mit einflochten (vor allem in Siebenbürgen, welches Europa näher stand als andere Regionen Rumäniens),¹³¹ kann man für jene Zeit weder von einer nationalen rumänischen Kompositionsschule sprechen noch von einem konsequenten Einfluss der Folklore auf den Stil der rumänischen Komponisten. Und selbst nachdem die rumänische Folklore zum ersten Mal in den (Reise-) Berichten des 18. Jahrhunderts (bei Sulzer, bei Del Chiaro und natürlich bei Cantemir) ausführlich beschrieben worden war,¹³² dauerte es noch eine ganze Weile, bis die ersten Transkriptionen dieser Musik einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden.

130 „[În trecut] poporul își făurea propriile sale distracții creîndu-le aproape în întregime cu mijloace proprii, încît pe atunci procesul de creație era foarte activ. Astăzi datorită mijloacelor de tot felul pe care civilizația i le pune la îndemînă, creația populară are de învins pasivitatea omului care primește cultura.” Constantin Zamfir, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină (Über den Ursprung und die Abstammung einiger Doina-Melodien)*, in: *Studii de muzicologie* 8 (1972), S. 276.

131 Vgl. Apan, *Romania*, S. 881.

132 Siehe dazu Kap. 5.2.1, *Das 18. Jahrhundert: erste Erwähnungen der Doina*, S. 140.

Dies war erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der Fall, als Sammler wie Ehrlich, Wachmann, Miculi und vor allem Pann ihre Anthologien rumänischer Volksmelodien herausgaben. Gleichzeitig entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (wahrscheinlich mitbedingt durch die politischen Umwälzungen und den immer stärker werdenden Wunsch nach einem unabhängigen rumänischen Staat) eine nationale Schule der Komposition, deren Zentren sich in Bukarest und Iași (den beiden bedeutendsten Städten) herausbildeten. Hier entwickelte sich, was Georgescu als „die erste Phase der rum[änischen] Kunstmusik“¹³³ bezeichnet, eine Musik, „die auf Potpourris, Vaudevilles, Rhapsodien, Ouvertüren, Operetten und dergleichen basierte und deren ästhetisches Niveau einem noch unerfahrenen Publikum entsprach.“¹³⁴ Hier trat der oben erwähnte Johann Andreas Wachmann – neben seinem Sohn Eduard – besonders hervor.

Die von diesen frühen Sammlern und Nationalkomponisten angefertigten Übertragungen rumänischer Volksmusik in eine Klavierliteratur nach europäischem Stil besitzen jedoch kaum musikethnologischen Wert, sie stellen eher Arrangements oder Klavierkompositionen auf der Basis von Folkloremelodien dar. Die Wiedergabe der typischen Charakteristika der rumänischen Volksmusik mochte dabei mehr oder weniger gelingen, stellte allerdings nicht das Hauptinteresse der Komponisten dar. Zwar stieg das pianistische Niveau der Werke mit der Zeit an (und gerade bei Miculi, einem Schüler Chopins, finden sich ausgefeilte Verzierungen und technisch wie interpretatorisch sehr anspruchsvolle Passagen),¹³⁵ doch sagt Georgescu von dieser Musik mit Recht, dass die „zahlreichen Sammler der 1. Hälfte des 19. Jh. [...] kaum zwischen Volksmelodien und ihren Arrangements“¹³⁶ unterschieden haben, und Octavian Cosma bezeichnet die Stücke dieser frühen nationalen Komponisten als „auf Folkloremelodien basierende Klavierstücke.“¹³⁷

Die Entdeckung und Verarbeitung der Volkskunst, wie sie auch in der rumänischen Lyrik des 19. Jahrhunderts praktiziert wurde,¹³⁸ war also in der aufkommenden kompositorischen Nationalschule Rumäniens gang und gäbe. So waren die Komponisten Brediceanu und Georgescu-Kiriac auch als Folkloresammler aktiv, und vor allem Letzterer setzte sich für die Verwendung neuer Methoden auf dem Gebiet der musikethnologischen Forschungen ein. Andere bedeutende Komponisten in der Frühzeit der rumänischen Kunstmusik waren Porumbescu und Dima.¹³⁹ Für die Chormusik, welche besonders in Siebenbürgen und im Banat die Hauptform der rumänischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ausmachte, war vor allem Musicescu von zentraler Bedeutung. Auch Musicescu sammelte Volksmusik, arrangierte sie in Chorwerken und suchte nach einer geeigneten Verbindung zwischen der Funktions-

133 Georgescu, *Rumänien*, S. 599.

134 Ebd.

135 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 82–90.

136 Georgescu, *Rumänien*, S. 599.

137 “piano pieces based on folk melodies.” Octavian L. Cosma, *Romania, § I. Art music (Rumänien, § I. Kunstmusik)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians™ second edition*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 21, London 2001, S. 582.

138 Siehe dazu Kap. 5.2.2, *Das 19. Jahrhundert: Die Doina wird salonfähig*, S. 142.

139 Vgl. Georgescu, *Rumänien*, S. 599 f.

harmonik der europäischen Tradition und der modalen Monodik der rumänischen Folklore.¹⁴⁰

Einen Höhepunkt erreichte die rumänische Kompositionsschule mit Enescu, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Geigenvirtuose bedeutende Erfolge auf der ganzen Welt feierte und darüber hinaus als Dirigent, Pianist und Lehrer (unter anderem von Yehudi Menuhin) wirkte. Enescu leitete die „zweite Entwicklungsphase“ der rumänischen Kunstmusik ein, indem er die Musiksprache ihrer National- schule revolutionierte und so die Basis für eine ganze Generation von Komponis- tinnen und Komponisten bereitete. Die Grundlage dieser Revolution bildete wieder- um die rumänische Folklore: „In den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg zeigten rumänische Komponisten wachsendes Interesse an traditioneller Musik und verwendeten Psalmenvertonungen und Folkloregenres, wie Weihnachtslieder, Balladen und Doina, wobei sie deren nicht-klassische Aspekte erforschten, ein- schließlich der Modalität, des freien Rhythmus und nicht temperierter Intervalle.“¹⁴¹ Georgescu sagt von jener neuen, von Enescus Musik beeinflussten Strömung der rumänischen Kunstmusik, dass für „fast alle diese Komponisten [...] die rum[änische] traditionelle Musik, wohl aus einem impressionistischen Gesichts- punkt betrachtet, das höchste ästhetische Modell“ darstellte.¹⁴² Enescu selber hielt trotz der Innovationen in seiner Musik den Kontakt zur rumänischen Folklore auf- recht, die er immer wieder in seinen Stücken verarbeitete, wie etwa in der *Sonate für Klavier und Violine Nr. 3 in a-Moll, op. 25*, welche bezeichnenderweise den Zu- satz *dans le caractère populaire roumain* trägt, oder in seiner Oper *Œdipe*.

Es ist allerdings davon auszugehen, dass viele Komponisten die rumänische Volks- musik nicht ausschließlich in ihrer ländlichen Form kennengelernt haben. Da sich das Musikleben der Kunstmusik in größeren kulturellen Zentren eines Landes ab- spielt und sich nur dort die Kulturinstitutionen befinden, an denen Künstler wirken können, ist es wahrscheinlich, dass die rumänischen Komponisten (wohl bereits im 19. Jahrhundert) mit urbanen Formen der Folklore beziehungsweise mit den von den Lăutari gespielten Varianten in Kontakt kamen. So geht Brâncuși davon aus, dass J. A. Wachmann die Lieder seiner Sammlungen nicht nur dem Volksrepertoire aus Oltenien und Siebenbürgen entnommen hat, sondern viele Stücke den Lăutari und der städtischen Folklore Munteniens zuzuordnen sind.¹⁴³ Georgescu weist in Bezug auf Enescu darauf hin, dass dessen Hauptquelle für rumänische traditionelle Musik die Darbietungen der Lăutari waren.

Ab 1960 etwa trat die rumänische Kunstmusik in ihre „dritte Phase“, welche sich an der europäischen Avantgarde orientierte. Damit ging – ähnlich wie in den anderen Bereichen der modernen Musik – eine ausgeprägte Diversifizierung des Musik- schaffens einher, die es bestenfalls noch erlaubt, verschiedene Strömungen auszu-

140 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 309–311.

141 “In the years just before World War I, Romanian composers showed increasing interest in tradi- tional music and used psalm settings and folk genres, such as carols, ballads, and doina, exploring their nonclassical traits, including modality, free rhythm, and untempered intervals.” Hervorhe- bung v. Valeriu Apan. Apan, *Romania*, S. 882.

142 Georgescu, *Rumänien*, S. 600–602. Hier, wenn nicht anders angegeben, auch das Folgende.

143 Vgl. Brâncuși, *Muzica românească II*, S. 85.

machen. Georgescu unterscheidet für die rumänische Avantgarde drei Hauptrichtungen, nämlich die „lyrisch-kontemplative“, die „strukturalistisch-konstruktive“ und die „archetypisch-reflexive“.

Da mir diese Musik im Einzelnen nicht bekannt ist, kann ich an dieser Stelle nicht mehr leisten, als einige Vermutungen darüber anzustellen, auf welche Art und Weise die rumänische Volksmusik in diesen drei Stilrichtungen der modernen rumänischen Kunstmusik wirksam sein könnte. Und zwar würde die „lyrisch-kontemplative“ Richtung, die laut Georgescu am ehesten dem Musikschaffenden Enescu folgt, einer organischen Assimilierung von Folkloreeinflüssen (im Sinne einer vorsichtigen Umformung, Umdeutung und Einarbeitung) den Vorzug geben; die „strukturalistisch-konstruktive“ Strömung dagegen geht laut Georgescu eklektizistischer vor und würde somit wahrscheinlich eher verschiedene (mehr oder weniger stark veränderte) Stilrichtungen und Avantgarde-Konzepte ineinanderfügen; der „archetypisch-reflexive“ Stil schließlich, welcher „die Musik neu zu entdecken“ versucht und sich dabei unter anderem indirekt auf Theorien des rumänischen Philosophen Blaga bezieht,¹⁴⁴ nimmt Folkloreeinflüsse möglicherweise in einer sehr abstrakten, grundsätzlichen Form auf und nicht so sehr anhand einer konkreten Verwendung und Verarbeitung des in der rumänischen Volksmusik vorliegenden musikalischen Materials.

Die hier vorgenommene Aufzählung ist gewiss nur bedingt aussagekräftig und kann am ehesten vielleicht als Grundüberlegung angesehen werden, die im Laufe ausführlicherer Untersuchungen präzisiert und revidiert werden müsste. Da eine detaillierte Analyse des Einflusses der traditionellen Musik auf die Kunstmusik in Rumänien eine eigenständige Arbeit ausmachen würde, belasse ich es hier bei diesen Vermutungen.

144 Zur Rolle der Doina in Blagas Theorien siehe Kap. 3.2.1, *Rumänische Weltanschauung*, S. 94.

6 **Fazit**

Mit der Darstellung der rumänischen Kunstmusik ist der Schluss meiner Ausführungen erreicht. Die Frage nach der Doina habe ich in dieser Arbeit weit ausgedehnt. Durch die Betrachtung analytischer, historischer und komparativer Aspekte habe ich das Thema in einer Vielzahl unterschiedlicher Kontexte unter die Lupe genommen. Diese Vorgehensweise hat dazu geführt, dass die Abhandlung einen erheblichen Umfang angenommen hat. Trotzdem habe ich manche Probleme, die im Verlaufe der Untersuchung aufgetreten sind, nicht lösen können. Insofern steht die Aporie des letzten Unterkapitels, in welchem ich die Rolle der Doina in der rumänischen Kunstmusik nur ansprechen konnte, paradigmatisch für die Arbeit als ganze. Das muss jedoch keinen Mangel bedeuten: Selbst Spezialistinnen und Spezialisten für rumänische Folklore sehen sich bisweilen nicht in der Lage, alle Schwierigkeiten auszuräumen. Eine gewisse Ambivalenz liegt also im Untersuchungsgegenstand selbst begründet, zumal die rumänische traditionelle Musik – wie mehrfach betont – eine intuitive Praxis ist, der die Kategorien der musikwissenschaftlichen Betrachtung im Nachhinein aufgestülpt worden sind; so kommt es, dass die Realität sich stets ein Stück weit diesen Kategorien entzieht.

Andererseits bringt es die Fragestellung dieser Arbeit mit sich, dass nicht alle auftretenden Probleme gelöst werden konnten. Explizit als zusammenfassende, überblicksartige Darstellung angelegt, kann meine Untersuchung zwar viele allgemeine Fragen klären, muss im Detail aber immer auf Spezialliteratur verweisen. Es wäre also bereits ein Verdienst, wenn es gelungen wäre, in dieser Darstellung einige Probleme aufzuwerfen, die die einschlägige Forschung noch nicht umfassend bearbeitet hat. Daher möchte ich an dieser Stelle – neben einer kurzen Zusammenfassung der Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln – das Augenmerk auf die Schwierigkeiten richten, die im Verlaufe meiner Arbeit aufgetreten sind; aus vielen dieser Probleme ergeben sich weiterführende Fragestellungen, von denen die lohnenswertesten nicht unerwähnt bleiben sollen.

Um chronologisch vorzugehen, als erstes die Bemerkungen zu Kapitel zwei: Dort habe ich einen analytischen Überblick über das Genre der Doina gegeben, indem ich es von anderen Formen unterschieden, dann eine einzelne Doina untersucht und schließlich die kreativen Grundlagen der Gattung näher betrachtet habe. Dabei hat sich herausgestellt, dass die Abgrenzung der Doina von den übrigen Formen der rumänischen Folklore möglich ist – die Genre-Bezeichnung „Doina“ hat also ihre Berechtigung. Die Besonderheiten der Doina liegen vor allem in der Ausführung ohne besonderen Anlass, in der Verwendung des *Parlando-Rubato*-Rhythmussystems, in den zahlreichen Variationen auf der Mikro-Ebene und in ihrem rezitativen Charakter. In Bezug auf die Variationen ist deutlich geworden, dass man teilweise von „Versteinerung“ bestimmter Merkmale sprechen kann, teils aber ebenso von improvisationsartigen Vorgängen; beide Begriffe müssen genau definiert, eingegrenzt und in einem speziellen Sinn auf die Doina bezogen werden.

Trotz dieser Feststellungen ist die genaue Abgrenzung mancher Formen der Doina von bestimmten Ausprägungen der Lied-Gattung ein Problem geblieben. Hier könnte eine vergleichende Untersuchung unter Umständen weitere Möglichkeiten der Grenzziehung herausarbeiten, vielleicht auch solche, die bisher noch nicht Gegenstand der musikethnologischen Forschung waren. Auf jeden Fall ist deutlich geworden, dass unter der Kategorie Doina teils recht heterogene Formen vereinigt sind. An interessanten Anknüpfungspunkten für weitere Untersuchungen ergab sich im Kapitel zwei zum Beispiel die Frage nach der in Rumänien auftretenden Wechselwirkung zwischen professioneller Volksmusik, wie sie die Lăutari aufführen, und der nicht-professionellen Folklore der Landbevölkerung. Die gegenseitigen Beeinflussungen sind mit Sicherheit von Region zu Region unterschiedlich und gäben so Anlass zu einer Vielzahl detaillierter Nachforschungen.

Spannend wäre weiterhin eine vergleichende Analyse des oltenischen Hăulit, den ich in meiner Arbeit nur sehr allgemein skizzieren konnte. Auch dieses Phänomen existiert in verschiedenen Kontexten, von denen die Doina nur ein Beispiel darstellt. Eine genauere Untersuchung könnte den Hăulit zum Beispiel in Bezug auf ähnliche Phänomene analysieren, wie etwa den von Bartók beschriebenen Glottisschlag-Gesang. In der Frage nach Freiheit und Fixiertheit in der Doina-Praxis öffnen sich ebenfalls zahlreiche lohnenswerte Untersuchungswege. Wichtig ist die Frage nach den Prinzipien, die den „freien“ Teilen ihre Freiheit verleihen – hier wäre eine genaue Analyse verschiedener Hörerwartungen zweckmäßig. Das Problem der „Versteinerung“ in der Doina hingegen ist wohl nur vor dem Hintergrund einer ausgedehnten vergleichenden Untersuchung zu beantworten, da man nur so ausreichend Material zur Hand hätte, um freie und fixierte Passagen sinnvoll voneinander abzugrenzen.

Im dritten Kapitel habe ich die formalen Charakteristika der Doina-Lyrik untersucht, den emotionalen Ausdruck der Gattung thematisiert und innerhalb einer bestimmten Weltanschauung verortet sowie schließlich die kathartische Funktion der Doina besonders herausgehoben. Dabei ist klar geworden, dass sich die zur Doina gesungenen Verse nicht von der Lyrik anderer rumänischer Folklore-gattungen unterscheiden; in diesem Punkt ist die Volksmusik Rumäniens sehr einheitlich. Besonders erhellend war der Verweis der Versstrukturen auf die spezifischen Merkmale der rumänischen Sprache. Die in der Doina ausgedrückten Gefühlszustände sind überaus lebendig und bisweilen widersprüchlicher Natur. Die Doina wird in der rumänischen Literatur oft als Paradebeispiel für die rumänische Kultur überhaupt herangezogen, wobei der Hinweis auf den Dor als Begründung dient, da diese als spezifisch rumänisch angesehene Emotion in der Doina besonders gut zum Ausdruck komme. Die Notwendigkeit einer Katharsis, wie sie sich in der Doina vollzieht, ist aus einer historischen Perspektive deutlich geworden; so kann man – wie wir gesehen haben – sogar zu einer Theorie der Doina-Genese aus ihrer reinigenden Funktion gelangen. Manche mit der Doina zusammenhängenden Phänomene lassen sich besser erklären, wenn man den Blickwinkel erweitert: Einerseits ist es von Vorteil, neben der musiktheoretischen Perspektive auch historische und sozialwissenschaftliche Betrachtungsweisen einzunehmen; andererseits kann man die Doina

nicht isoliert betrachten, sondern muss stets andere Phänomene der rumänischen Kultur mit im Blick behalten.

Auch hier wären zahlreiche Fragen noch näher zu untersuchen, und zwar zunächst einmal nach der Verbindung zwischen der Gestalt der Volkslyrik und den Merkmalen der rumänischen Sprache: Wie könnte man sich deren Einfluss konkret vorstellen? Ist es diese Beeinflussung, die für die große strukturelle Einheit des gesungenen Verses in Rumänien sorgt? Wirkt die Sprache über die vermittelnde Instanz der Lyrik auch auf die Musik? Wie könnte man einen solchen Einfluss theoretisch darstellen? Des Weiteren wäre eine Beschäftigung mit denjenigen wissenschaftlichen Theorien lohnenswert, welche die Doina als das Beispiel par excellence für den Ausdruck einer „rumänischen Volksseele“ ansehen. Solche Positionen sollten einer eingehenden Ideologiekritik unterzogen werden; vor allem die teilweise recht schnell vollzogene Generalisierung der Ergebnisse ist mit Vorsicht zu behandeln.

Und warum war es ausgerechnet die Doina, der man im rumänischen Kunst-Diskurs des 19. Jahrhunderts die Rolle des Paradebeispiels für den Ausdruck einer spezifisch rumänischen Weltanschauung zuschrieb? War dies eine zufällige Entwicklung? Oder sind die Qualitäten des Genres so geartet, dass sich eine solche Zuschreibung geradezu aufdrängt? Inwiefern eignet sich besonders die Doina für eine Romantisierung und Mystifizierung, wie sie oft in Bezug auf die Folklore vorgenommen wird? Und sind die einzelnen Theorien über den Ausdruck der Doina wirklich wissenschaftlich begründet? Oder führen sie die Verklärung weiter und versuchen, diese theoretisch zu unterfüttern? Schließlich bildet die Lyrik im Bewusstsein der musizierenden Menschen anscheinend einen gewissen Gegenpol zur Musik: Während Letztere intuitiv ausgeführt wird, scheint man sich bei den Texten eher dessen bewusst zu sein, was man ausdrückt. Folgt daraus, dass die Menschen erklären könnten, warum sie in einem spezifischen Moment einen bestimmten Ausdruck wählen? Und herrscht Einheitlichkeit in Bezug auf die Bewertung des emotionalen Ausdrucks bestimmter Texte? Wie man sieht, gibt es genügend Fragen für sozialwissenschaftliche Studien.

Im Kapitel vier habe ich die professionellen Formen behandelt, unter denen die Doina in Rumänien vorkommt: die Doina der Lăutari und die Doina der Klezmer-Musik. Im Zuge dessen habe ich die Geschichte und das Berufsbild dieser beiden Gruppen von professionellen Musikern näher beleuchtet. Neben Repertoire und Stil sowie den Ausprägungen, in denen die Doina vorkommen kann, waren ihre heutige Verbreitung und ihr Fortbestand Thema dieses Kapitels. Es ist deutlich geworden, dass die Klezmerim im Grunde den Lăutari zuzuordnen sind. Der professionelle Rahmen dieser Gruppen ist sehr ähnlich. Beide Arten von Berufsmusikern können auf eine lange Tradition in Rumänien zurückblicken. Zwischen der Doina der Lăutari und jener der Klezmerim bestehen stilistische Unterschiede. Beide Formen ähneln sich insofern, als sie die traditionelle (nicht im professionellen Rahmen erklingende) Doina abwandeln und in einen neuen Kontext einfügen. Dabei spielt der Eklektizismus eine bedeutende Rolle: Es werden verschiedene stilistische Einflüsse zu einer neuen Richtung vereinigt. Die Klezmer-Musiker verschwanden mit dem Zweiten Weltkrieg vollständig aus Osteuropa; die Lăutari hingegen sind in Rumä-

nien nach wie vor aktiv, wenngleich ihr Berufsbild im Zuge der Modernisierung der rumänischen Gesellschaft einen Wandel durchgemacht hat.

Ein wichtiges Ergebnis dieses Kapitels ist, dass professionelle Musik in Rumänien in einer wechselseitigen Beziehung zu nicht-professionellen Formen steht: Erstere baut auf Letzteren auf, verwendet dieselben Gattungen und musikalischen Charakteristika. Gleichzeitig verändern die Berufsmusiker die von ihnen gespielten Stücke mehr oder weniger stark. Ein Grund dafür ist sicherlich darin zu suchen, dass die Profis ihre Musik möglichst interessant gestalten müssen, um die Zahlungswilligkeit des Publikums hochzuhalten. Die so „angereicherte“ Musik wirkt aber auf die Praxis der nicht-professionellen Musikausübenden zurück und führt hier zu Veränderungen. Die stärkste Abwandlung hat die traditionelle rumänische Doina jedoch im Klezmer erfahren. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass sie an das musikalische Idiom der jüdischen Musik angepasst wurde. Trotzdem werden in der Klezmer-Doyné Parallelen zur rumänischen Urform auszumachen sein, und es wäre interessant, diese genauer zu analysieren und zu versuchen, die Evolution von der Grundform zur Klezmer-Ausprägung nachzuzeichnen.

Ebenso lohnenswert wäre eine Analyse der zahllosen Stilmittel, welche die Lăutari in ihre Musik einbauen. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob man in jedem Einzelfall in der Lage wäre, nachzuvollziehen, woher genau bestimmte Merkmale entlehnt wurden. Zu guter Letzt gibt vor allem die aktuelle Situation der professionellen Doina (in Rumänien, aber auch anderswo auf der Welt) Anlass zu zahlreichen Fragen, etwa nach der heutigen beruflichen Situation der Lăutari in Rumänien oder auch nach dem Problem der Klezmer-Doyné. Es muss hier offen bleiben, ob Klezmer noch irgendwo in einer als authentisch zu bezeichnenden Form gespielt wird. Doch nicht nur diese Ausprägung der Doina verdient eine genauere Erforschung, auch sämtliche anderen professionellen Formen der rumänischen Folklore stellen Themengebiete dar, die eigenständige Untersuchungen erforderlich machen.

Im fünften Kapitel meiner Arbeit habe ich schließlich die historischen Aspekte dargestellt, welche die Doina direkt betreffen oder in Bezug auf ihre Entwicklung von Bedeutung sind: Ich habe zunächst die geschichtlichen Verhältnisse im Donau-Karpatenraum von der Antike bis zur Zeit der türkischen Besatzung beleuchtet und dabei verschiedene wissenschaftliche Hypothesen vorgestellt, die die Entstehung der Doina in den Blick nehmen; im Anschluss daran habe ich dargelegt, wie die Erforschung der Doina im Fortgang vom 18. zum 20. Jahrhundert vorangetrieben wurde; außerdem waren die modernen Entwicklungen in Bezug auf die Doina Thema, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Frage lag, ob die Doina ausstirbt oder sich lediglich verändert; als letzten Aspekt habe ich einen kurzen Überblick über die geschichtlichen und ästhetischen Aspekte der Verarbeitung der Doina in der rumänischen Kunstmusik gegeben.

Zunächst einmal hat sich herausgestellt, dass die romanische Kultur in der Karpatenregion seit der römischen Zeit wohl kontinuierlich weiter gewirkt hat (wenn auch über lange Zeit ohne staatliche Organisation). Diese kulturelle Konstanz könnte eine Grundlage für das Erscheinen der Doina gewesen sein. Andererseits legt die – mit einiger Wahrscheinlichkeit bestehende – Verwandtschaft der Doina mit der li-

tauschen Daina einen gemeinsamen Urgrund der beiden Formen nahe, ohne dass dieser im Einzelnen zu beweisen wäre. Der genaue Ursprung der Doina bleibt also weiterhin im Dunkeln, und auch die Merkmale der proto-rumänischen Kultur sind nicht bekannt. Wie wir gesehen haben, gibt es sowohl Argumente für ein sehr hohes Alter der Doina als auch Hinweise auf eine Entstehung der Gattung in jüngerer Vergangenheit – letztendlich bleibt zu konstatieren, dass diese Frage derzeit nicht zu beantworten ist. Vielleicht ist die Forschung zu diesem Problem mittlerweile an einem Punkt angelangt, an dem alle relevanten Informationen hinlänglich verarbeitet wurden und jede mögliche Position schon mehrmals von verschiedenen Parteien vertreten wurde. Um die Diskussion über den Ursprung der Doina wieder aufzubringen, müssten also ganz neue Funde und Erkenntnisse zur Verfügung stehen – ansonsten läuft man Gefahr, sich in endlosen Wiederholungen zu ergehen.

Etwas anders sieht das für den Zeitraum aus, welcher wissenschaftliche Informationen über die Doina zur Verfügung stellt: Ab dem 18. Jahrhundert weckt die Doina das Interesse der Forschung; im 19. Jahrhundert taucht sie oft im Kontext des rumänischen Nationalismus auf; im 20. Jahrhundert schließlich wird sie so gut wie vollständig erforscht und systematisiert, wenngleich unter Vernachlässigung vergleichender Studien. Hier also gäbe es noch Bedarf an vertiefenden Untersuchungen. Im Umgang mit den historischen Dokumenten ist Vorsicht geboten: Die teilweise ausschnittshaften und bisweilen parteiischen Informationen über die Doina machen sorgfältige Quellenkritik notwendig, da unsere Gattung – als Paradebeispiel der rumänischen Kultur verstanden – mehr als einmal für politische Zwecke instrumentalisiert wurde. Eine Reihe weiterer Fragen wird wohl nicht mehr zu klären sein. So ist kaum anzunehmen, dass wir irgendwie den Klang der Musik rekonstruieren können, die Dimitrie Cantemir im Ohr hatte, als er über die Doina schrieb. Lohnenswert wäre hingegen, der Frage nachzugehen, was genau die Doina für die rumänischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts bedeutete, zum Beispiel welche verschiedenen Interpretationsrichtungen es gab.

In Bezug auf den aktuellen Status der Doina habe ich konstatiert, dass sich das Genre irgendwo zwischen Verfall und Veränderung befindet. Es ist deutlich geworden, dass hierfür wohl hauptsächlich ein Wandel des Geschmacks der rumänischen Bevölkerung verantwortlich ist, also Modeerscheinungen, welche durch die veränderten Lebensumstände der Menschen, durch das Verschwinden der traditionellen Dorfgemeinschaft und durch ähnliche Faktoren ausgelöst wurden. In einer anderen Form lebt die Doina jedoch in der avantgardistischen Kunstmusik Rumäniens weiter: Bereits seit dem 19. Jahrhundert verarbeiteten klassische Komponisten in Rumänien Doina-Motive, und die Beschäftigung mit Themen aus der rumänischen Folklore hat sich im 20. Jahrhundert noch intensiviert und ausdifferenziert. Die Doina als Gattung ist eng an die rumänische Gesellschaft gebunden, und daher sind die sozialen Umbrüche des 20. Jahrhunderts nicht spurlos an ihr vorübergegangen. Eine genaue Beschreibung des gesellschaftlichen Wandels wäre allerdings schon für sich genommen sehr umfangreich und erforderte ausgedehnte Untersuchungen. Sollte darüber hinaus die Wechselwirkung zwischen sozialen Phänomenen und Musik beschrieben werden, müsste man sich auf Teilbereiche konzentrieren.

Mögliche Fragestellungen wären etwa: Hat die Doina Spuren in der aktuellen urbanen Folklore Rumäniens (oder sogar in der Pop-Musik) hinterlassen? Gibt es nach wie vor Ortschaften oder Gegenden, in denen die Doina in ihrer traditionellen Form weiterlebt? Wie hat sich die Doina der Lăutari in den letzten Jahrzehnten verändert? Ist diese Entwicklung gleichförmig? Haben sich die regionalen Unterschiede der verschiedenen Doina-Stile weiter nivelliert? Inwieweit hat die musikethnologische Erforschung der rumänischen Folklore zum Verschwinden oder zur Veränderung der Doina beigetragen? Auch in Bezug auf die Verwendung der Doina in der Kunstmusik sind viele interessante Fragestellungen denkbar. So könnte man genauer untersuchen, wie die Doina im 19. Jahrhundert verarbeitet wurde, wie Enescu mit der rumänischen Folklore arbeitete und welche Einflüsse er am stärksten aufgenommen hat, wie die verschiedenen Strömungen der Avantgarde-Musik mit Doina-Einflüssen umgehen und ähnliche Fragen mehr.

Die zahlreichen offenen Fragen, die sich in dieser abschließenden Betrachtung ergaben, machen deutlich, wie viele Aspekte berührt werden müssen, wenn man versucht, einen Überblick über das Thema Doina zu geben. Obwohl viele im Detail unklar bleiben mussten, ist es mir in dieser Arbeit vielleicht doch gelungen, die Hauptpunkte des Phänomens Doina zu beleuchten. Die Frage nach der Doina, die meine Untersuchung geleitet hat, brachte also vielfältige Ergebnisse. Die Tatsache, dass bereits aus der ausschließlichen Beschäftigung mit vokalen Formen der Doina (unter Ausklammerung der instrumental) eine derart umfangreiche Arbeit entstanden ist, rechtfertigt im Nachhinein die Konzentration der Bemühungen auf diesen Ausschnitt. Ebenso erscheint es gerechtfertigt, dass ich nur eine einzige Doina aus der Feldforschung untersucht und mich mit Oltenien auf eine einzige Region Rumäniens konzentriert habe; eine vergleichende Untersuchung mehrerer Exemplare hätte keinen Raum gelassen für die von mir angestrebte überblicksartige Betrachtung nicht nur musiktheoretischer Phänomene.

In den Kontext der zahlreichen bereits vorliegenden Arbeiten zur Doina fügt sich meine Abhandlung demnach als einführender Überblick ein. Trotzdem habe ich mit der Betrachtung einer einzelnen Doina aus einer bestimmten Region Rumäniens auch einen detaillierten Blick gewagt. Diese Verbindung von allgemeiner und spezieller Untersuchung verleiht der Arbeit einen besonderen Charakter, birgt jedoch auch gewisse Schwierigkeiten. So war es in der Analyse nicht immer einfach, den eingeschränkten Blickwinkel beizubehalten, wie es für die Betrachtung eines Einzelfalles zunächst angemessen ist, und dennoch meinen Vorsatz zu erfüllen, umfassende Informationen über die Doina im Allgemeinen zur Verfügung zu stellen.

So geschah die spezielle Betrachtung der einzelnen oltenischen Doina letztlich also doch unter einem allgemeinen Blickwinkel. Das hat dazu geführt, dass ich außerhalb der musikalischen Analyse nicht mehr auf das Einzelbeispiel zurückgekommen bin, sondern die allgemeinen Sachverhalte geschildert habe. Infolgedessen beschränkt sich die musikwissenschaftliche Analyse im Wesentlichen auf das Kapitel zwei, während in den anderen Kapiteln eher historische, literarische und sozialwissenschaftliche Aspekte zum Tragen gekommen sind. Natürlich könnte man dies als Mangel auslegen, zumal die Arbeit als ganze einer explizit musikethnologischen Fragestellung nachgehen soll. Ich hoffe, dass die verschiedenen Einzelbetrachtun-

gen es trotzdem möglich gemacht haben, die Frage nach der Doina auch insgesamt zu erhellen.

An vielen Stellen der Arbeit ist deutlich geworden, dass die Doina – in ihrer Gesamtheit – nur schwerlich losgelöst von den anderen Ausprägungen der rumänischen Folklore betrachtet werden kann. Viele Charakteristika sind miteinander verbunden, und so berührt die Beschäftigung mit der Doina auch andere Aspekte der Volksmusik Rumäniens. Obwohl ich nicht oft auf diejenigen Themengebiete eingegangen bin, die außerhalb des Rahmens der Doina „im eigentlichen Sinne“ liegen, hoffe ich, dass die auftretenden Synergieeffekte der Arbeit genützt haben. Genauso wie ich eine einzelne Doina paradigmatisch für die Gesamtheit aller Doine analysiert habe, kann die Arbeit insgesamt als Einstieg in die rumänische Volksmusik und -kultur überhaupt gelesen werden, als Überblick, der das Phänomen der Doina zum Ausgangspunkt wählt.

Natürlich ist damit keineswegs alles gesagt; aber das war auch nicht das Ziel, welches ich mir zu Beginn gesetzt hatte. Unterm Strich bleibt festzuhalten, dass die Untersuchung einerseits zu Erkenntnissen und zu mehr Klarheit geführt hat. Andererseits macht gerade dieses Resümee deutlich, dass mindestens ebenso viele Unklarheiten, Zweifel, offene Fragen und auf den ersten Blick undurchdringliche Probleme aufgetaucht sind. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass der Terminus „Doina“ (wie jeder Begriff und jede Kategorie) einen Kernbereich aufweist, in dem seine Anwendung auf die Phänomene möglich ist, ohne zu Schwierigkeiten oder Widersprüchen zu führen. Letztendlich bedeutet die begriffliche Klassifizierung des Vorhandenen allerdings immer eine gewisse Willkür: Mögen die einzelnen Bezeichnungen noch so sorgsam definiert sein – in den Grenzbereichen kommt es stets zu Überschneidungen, zu Ambivalenzen und Unentscheidbarkeiten. Das erklärte Ziel dieser Arbeit war es, einen Überblick über den Kernbereich der Doina zu geben, das Phänomen darzustellen, zu erklären, zu analysieren. Oft habe ich im Verlaufe der Untersuchung dort Halt gemacht, wo ich mich den Grenzregionen näherte – und bin somit weitestgehend beim Kern geblieben. Nur auf diese Weise war es möglich, die Vielzahl an verschiedenen Aspekten abzuhandeln, die ich zusammengeführt habe; eine Expedition in die Grenzgebiete der Doina hingegen hätte niemals mit einem derartigen „Rundumschlag“-Gestus realisiert werden können. Die genauere Untersuchung der offen gebliebenen Fragen rechtfertigt in jedem einzelnen Falle den Aufwand eigenständiger Publikationen.

Obwohl ich mit dieser Apologie den Schluss meiner Ausführungen erreicht habe, ist die Arbeit am Thema nicht abgeschlossen. Im Gegenteil: Sie ist gerade erst eröffnet. Eine Öffnung für das Ungewisse ist jedoch nur möglich auf der Grundlage gesicherter Fakten – jener Fakten, deren Darstellung ich in der vorliegenden Untersuchung zu leisten versucht habe.

Bibliografie

- AGAPIE, LARISA**, Doina bucovineană. Contribuții la cunoașterea cîntecului popular (Die Doina aus der Bukowina. Beiträge zur Erforschung des Volksgesanges), in: *Revista de etnografie și folclor* 16 (1971), H. 3, S. 215–223.
- ALEXANDRU, TIBERIU**, Instrumentele muzicale ale poporului român (Die Musikinstrumente des rumänischen Volkes), București 1956.
- ALEXANDRU, TIBERIU**, La doïna roumaine et le folklore musical comparé (Die rumänische Doina und die vergleichende Musikfolklore), in: *Muzica* 25 (1975), H. 1, S. 43–45.
- ALEXANDRU, TIBERIU**, Romanian Folk Music (Rumänische Volksmusik), București 1980.
- APAN, VALERIU**, Romania (Rumänien), in: *The Garland Encyclopedia of World Music. Europe*, hrsg. v. Timothy Rice, James Porter u. Chris Goertzen, Bd. 8, New York 2000, S. 868–889.
- BARTÓK, BÉLA**, Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke. II. Volksmusik der Rumänen von Maramureș, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe München 1923, hrsg. v. D[enijs] Dille, Budapest 1966.
- BARTÓK, BÉLA**, Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke. III. Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe București 1913, hrsg. v. D[enijs] Dille, Budapest 1967.
- BEISSINGER, MARGARET H.**, The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania (Die Kunst des Lăutar. Die epische Tradition Rumäniens), New York 1991.
- BLAGA, LUCIAN**, Trilogia della cultura. Lo spazio mioritico (Trilogie der Kultur. Der mioritische Raum) (Testi Letterari Stranieri, Bd. 4), Übersetzung u. Anmerkungen v. Riccardo Busetto u. Marco Cugno, Alessandria 1994.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, EMILIA COMIȘEL U. TATIANA GĂLUȘCĂ-CÎRȘMARIU**, Folclor din Dobrogea (Folklore aus der Dobrudscha), București 1978.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN**, La musique populaire roumaine (Die rumänische Volksmusik), in: *La revue musicale, Numéro spécial février-mars: La musique dans les pays latins* (1940), S. 146–153.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN**, Le vers populaire roumain chanté (Der gesungene Vers des rumänischen Volkes), in: *Problèmes d'ethnomusicologie (Probleme der Musikethnologie)*, hrsg. v. Gilbert Rouget, Genève 1973, S. 145–264.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN**, Un problème de tonalité. La métabole pentatonique (Ein Tonalitätsproblem. Die pentatonische Métabole), in: *Problèmes d'ethnomusicologie (Probleme der Musikethnologie)*, hrsg. v. Gilbert Rouget, Genève 1973, S. 407–421.

- BRĂILOIU, CONSTANTIN**, Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929–1932 (Musikleben eines Dorfes. Untersuchungen über das Repertoire aus Drăguș [Rumänien] 1929–1932), Paris 1960.
- BRÂNCUȘI, PETRE**, Muzica românească și marile ei primeniri (Die rumänische Musik und ihre großen Veränderungen), Bd. 1, București 1978.
- BRÂNCUȘI, PETRE**, Muzica românească și marile ei primeniri (Die rumänische Musik und ihre großen Veränderungen), Bd. 2, București 1980.
- BRAUN, JOACHIM**, On Jewish Music. Past and Present (Zur jüdischen Musik. Vergangenheit und Gegenwart), Frankfurt am Main 2006.
- BRONSON, BERTRAND H.**, Melodic Stability in Oral Transmission (Melodische Stabilität in der mündlichen Überlieferung), in: Journal of the International Folk Music Council 3 (1951), S. 50–55.
- BUCESCU, FLORIN, SILVIA CIUBOTARU U. VIOREL BÎRLEANU**, „Bătrâneasca”. Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților („Bătrâneasca“. Doine, Totenklagen, Lieder und Tänze aus der Gegend von Rădăuți) (Caietele arhivei de folclor, Bd. 1), Iași 1979.
- CANTEMIR, DIMITRIE**, Beschreibung der Moldau, Faksimiledruck der Originalausgabe Frankfurt 1771, București 1973.
- CARACOSTEA, DUMITRU**, Poezia tradițională română. Balada poporană și doina (Die rumänische traditionelle Dichtung. Die Volksballade und die Doina), hrsg. v. D. Șandru, Bd. 2, București 1969.
- CERNEA, EUGENIA**, Béla Bartók despre doina maramureșeană (Béla Bartók über die Doina aus Maramureș), in: Béla Bartók și muzica românească (Béla Bartók und die rumänische Musik), hrsg. v. Francisc László, București 1976, S. 23–30.
- CERNEA, EUGENIA**, Despre evoluția doinei bucovinene (Über die Entwicklung der Doina aus der Bukowina), in: Revista de etnografie și folclor 15 (1970), H. 2, S. 133–142.
- CERNEA, EUGENIA**, Doina din nordul Transilvaniei. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice (Die Doina aus dem Norden Siebenbürgens. Beiträge zum Studium der kompositionellen und stilistischen Besonderheiten), in: Studii de muzicologie 6 (1970), S. 179–206.
- CIOBANU, GHEORGHE U. VASILE D. NICOLESCU**, 200 cîntece și doine (200 Lieder und Doine), București 1962.
- CIOBANU, GHEORGHE**, Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare (Die Lăutari von Clejani. Repertoire und Interpretationsstil), București 1969.
- CIOBANU, GHEORGHE**, Les origines de la musique populaire roumaine (Die Ursprünge der rumänischen Volksmusik), in: Ders., Etudes de musique ancienne roumaine (Studien zur alten rumänischen Musik), București 1984, S. 7–10.

- CIOBANU, GHEORGHE**, Sur le rapport structural entre le vers et la mélodie dans le chant populaire roumain (Über das strukturelle Verhältnis zwischen dem Vers und der Melodie im rumänischen Volksgesang), in: Ders., *Etudes de musique ancienne roumaine (Studien zur alten rumänischen Musik)*, București 1984, S. 11–29.
- COMIȘEL, EMILIA**, *Folclor Muzical (Musikalische Folklore)*, București 1967.
- COMIȘEL, EMILIA**, Genurile muzicii populare românești: doina (Die Genres der rumänischen Volksmusik: die Doina), in: *Studii de muzicologie* 5 (1969), S. 79–122.
- COMIȘEL, EMILIA**, Le folklore musical roumain depuis 1945 (Die rumänische Musikfolklore seit 1945), in: *Acta musicologica* 32 (1960), H. 1–2, S. 90–93.
- COMIȘEL, EMILIA**, Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir și actualitatea lor (Von Dimitrie Cantemir erwähnte Rituale und Folkloregenes und ihre Aktualität), in: *Muzica* 23 (1973), H. 9, S. 30–38.
- COMIȘEL, EMILIA**, Preliminarii la studiul științific al doinei (Voraussetzungen der wissenschaftlichen Erforschung der Doina), in: *Revista de folclor* 4 (1959), H. 1–2, S. 147–174.
- CONVENTION** for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage (Tagung zum Schutz des immateriellen Kulturerbes. Regierungübergreifendes Komitee zum Schutz des immateriellen Kulturerbes), Fourth session, Abu Dhabi, United Arab Emirates, Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00192), Eingesehen im Internet am 07.05.2010 unter der URL www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00192-Nomination_form.doc.
- COSMA, OCTAVIAN L.**, Romania, § I. Art music (Rumänien, § I. Kunstmusik), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians™* second edition, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 21, London 2001, S. 581–583.
- COSMA, VIOREL**, *Zweitausend Jahre Musik auf dem Boden Rumäniens. Einführung in die Geschichte der rumänischen Musik*, București 1980.
- DOINA, DOINA ...**, *Eine Anthologie rumänischer Literatur aus Vergangenheit und Gegenwart*, hrsg. v. Kurt Schebesch, mit einer Einleitung u. nach Textvorschlägen v. Liviu Rusu, Leer 1969.
- FRISIUS, RUDOLF**, Improvisation, I. Zur Terminologie, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel u. Stuttgart 1996, S. 538–541.
- GEORGESCU, CORNELIU D.**, Hăulitul din Oltenia subcarpatică (Der Hăulit aus dem subkarpatischen Oltenien), in: *Revista de etnografie și folclor* 11 (1966), H. 4,

- GEORGESCU, CORNELIU D.**, Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 38), Eisenach 1995.
- GEORGESCU, CORNELIU D.**, Repertoriul pastoral. Semnale de buciom. Tipologie muzicală și corpus de melodii (Das Hirtenrepertoire. Bucium-Signale. Musikalische Typologie und Melodienkorpus), București 1987.
- GEORGESCU, CORNELIU D.**, Rumänien, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel u. Stuttgart 1998, S. 587–605.
- HABENICHT, GOTTFRIED**, Tot pe vale și pe grui... Un cântec nou al Mărioarei Precup din Leșu-Năsăud (Tot pe vale și pe grui... Ein neues Lied von Mărioara Precup aus Leșu-Năsăud), in: Revista de folclor 8 (1963), H. 1–2, S. 94–98.
- KAHANE, MARIANA**, Baza prepentonică a melodicii din Oltenia subcarpatică (Die präpentatonische Basis der Melodik des subkarpatischen Olteniens), in: Revista de etnografie și folclor 9 (1964), S. 387–412.
- KAHANE, MARIANA**, De la cântecul de leagăn la doină (Vom Wiegenlied zur Doina), in: Revista de etnografie și folclor 10 (1965), H. 5, S. 477–489.
- KAHANE, MARIANA**, Doine din Oltenia subcarpatică (Doine aus dem subkarpatischen Oltenien), in: Revista de folclor 8 (1963), H. 1–2, S. 99–116.
- KAHANE, MARIANA**, Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică (Spezifische Merkmale der Doina aus dem subkarpatischen Oltenien), in: Revista de etnografie și folclor 12 (1967), H. 3, S. 203–211.
- KINDER, HERMANN U. WERNER HILGEMANN**, dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriß, Bd. 1, Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, 29. Aufl., München 1995.
- LINDENBAUER, PETREA**, Die Entwicklung der rumänischen Hochsprache, in: Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband), hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 339–355.
- LORTAT-JACOB, BERNARD**, Le métier de lăutar (Der Beruf des Lăutar), in: Dialogue: revue d'études roumaines et des traditions orales méditerranéennes 12–13 (1984), S. 13–35.
- MATUZ, JOSEF**, Das osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte, 4., bibliografisch ergänzte Aufl., Darmstadt 2006.
- NIXON, PAUL**, Hora lungă, in: The New Grove Dictionary of Music and MusiciansTM second edition, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 11, London 2001, S. 704–706.

- OTTENS, RITA U. JOEL RUBIN**, Klezmer-Musik, München u. Kassel 1999.
- PAPADIMA, LIVIU**, Die rumänische Literatur vom 19. Jahrhundert bis heute, in: Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband), hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 383–398.
- PAPADIMA, OVIDIU**, Considerații despre doină (Überlegungen zur Doina), in: Studii și cercetări de istorie literară și folclor 9 (1960), S. 309–329.
- PĂUN, OCTAV U. SILVIU ANGELESCU**, Basme, cântece bătrânești și doine (Märchen, epische Gesänge und Doine) (Folclor din Oltenia și Muntenia, Bd. 10), București 1989.
- POP, IOAN-AUREL**, Das Mittelalter, in: Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband), hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 195–220.
- RĂDULESCU, SPERANȚA**, Romania, § III. Traditional Music, 1. General (Rumänien, § III. Traditionelle Musik, 1. Allgemein), in: The New Grove Dictionary of Music and MusiciansTM second edition, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 21, London 2001, S. 585–592.
- RUSU, LIVIU**, Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine (Der Sinn der Existenz in der rumänischen Volkslyrik), Paris 1935.
- SANDU TIMOC, CRISTEA**, Cântece bătrânești și doine (Epische Gesänge und Doine), București 1967.
- SANDU, EUGEN P.**, Stabilitate și spontaneitate în creația epică folclorică (Stabilität und Spontaneität in der Kreation der Volksepen), București 2006.
- SILVERMAN, CAROL**, Rom (Gypsy) Music (Roma [Zigeuner] Musik), In: The Garland Encyclopedia of World Music. Europe, hrsg. v. Timothy Rice, James Porter u. Chris Goertzen, Bd. 8, New York 2000, S. 270–293.
- SIMON, ARTUR**, Improvisation, VIII. Musikethnologie, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel u. Stuttgart 1996, S. 600–605.
- STOLJAR, ZINOVIJ**, A yiddische Doyne (Eine jüdische Doyne), hrsg. u. ergänzt v. Isaak Loberan, Wien 2000.
- UNGUREANU, MIHAI-RĂZVAN**, Die Modernisierung der rumänischen Gesellschaft, in: Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband), hrsg. v.

Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 265–277.

VULPE, ALEXANDRU, Urgeschichte und Antike im Donau-Karpatenraum, in: Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, Historische Regionen (Österreichische Osthefte, Bd. 48, Sonderband), hrsg. v. Thede Kahl, Michael Metzeltin u. Mihai-Răzvan Ungureanu, Wien 2006, S. 169–193.

ZAMFIR, CONSTANTIN, Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud (Beiträge zur Erforschung der Musikgeschichte des rumänischen Volkes. Über die zeitliche Einordnung einiger Doina-Melodien aus Năsăud), in: Revista de etnografie și folclor 10 (1965), H. 4, S. 363–373.

ZAMFIR, CONSTANTIN, Despre obârșia și filiația unor melodii de doină (Über den Ursprung und die Abstammung einiger Doina-Melodien), in: Studii de muzicologie 8 (1972), S. 263–295.

Diskografie

Traditionelle Doina

ANTHOLOGY OF ROMANIAN FOLK MUSIC, Electrecord EPE 01221–EPE 01223 (1959–62).

ANTHOLOGY OF ROMANIAN FOLK MUSIC, VOL. II, Electrecord EPD 1015–EPD 1017 (1963[?]).

„**FONDS BRAILOIU**“, Ethnografisches Museum Genf (http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo_ph.php?what=genre=do%C3%AFna&debut=0&bool=AND).

GARFIAS, ROBERT, Homepage (<https://eee.uci.edu/programs/rgarfias/doina/doina4.html>).

ROUMANIE. Musique de village. Olténie, Moldavie, Transylvanie, VDE-Gallo 537–539 (1988).

RUMANIAN SONGS AND DANCES. Source Archive Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Folkways Records FW04387/FE 4387 (1958).

Musik der Lăutari

BEST OF GYPSY MUSIC. Din cultura și tradiția muzicală a lăutarilor din România, Electrecord EDC 389/390 (2000). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus 959.9 VC 7504; BIS/Standort 230 mus 959.9 VC 7504a.]

ROUMANIE. Musique des tsiganes de Valachie. Les Lăutari de Clejani, Ocora C559036 (1988).

Doina in der Klezmer-Musik

„**JAKIE JAZZ 'EM UP**“. Old-Time Klezmer Music 1912–1926, Global Village C101 (1985).

KLEZMER MUSIC 1910-1942. Recordings from the YIVO Archives, Folkways Records FSS-34021 (1980).

THE KLEZMORIM, First Recordings 1976-78, Arhoolie Records CD 309 (1989). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus VC 4547.]

WILLEM BREUKER KOLLEKTIEF, MONDRIAAN STRINGS, TOBY RIX, Metropolis, BV Haast Records CD 8903 (1989). [Archiv für osteuropäische Musik der Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus VC 5837.]

Professionelle Volksmusik in Rumänien

ȚARA VRANCEI, Ansamblul Folcloric Profesionist „Țara Vrancei“, România, Electrecord EDC 397 (2000). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus 959.9 VC 7641; BIS/Mediathek F 31 mus 959.9 VC 7641a.]

VISITING ROMANIA, Electrecord EDC 527 (1999[?]). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus 959.9 VC 7499; BIS/Standort 230 mus 959.9 VC 7499a.]

Doina in der klassischen Musik Rumäniens

ENESCU, GEORGE U.A., Romanian Rhapsody, Edel Entertainment Berlin Classics (LC 06203) 0016642BC (2011). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus 007 urs VC 8956.]

THE MASTERY OF CHORAL STRUCTURE AND PERFORMANCE. Folk Melos, Byzantine and Gregorian Chant. Essential Parts of the Romanian Musical Heritage, Electrecord ELCD 1001 [ELCD 143–ELCD 152] (1995). [Archiv für osteuropäische Musik, Universität Oldenburg: BIS/Mediathek F 31 mus 132 VC 0417-[7].]

Anhang

Text der im Buch analysierten Doina *Ce mi-e drag dealu să-l sui*

Standardrumänisch

Frunză verde de-un fâsui,
Și mi-e drag dealu să-l sui,
Pân' la mândra la cucui*. (*delușor)
De trei zile n-o văzui,
De trei zile și de-o noapte,
Și mă bolnăvii de moarte.
Veni popa mă șeti,
Mă șeti, mă spovedi,
Eu nu mai putui vorbi.
Auzii un glas în culme,
Mă sculai și eu pe lume.
De-ar fi moartea ca mândra,
M-aș duce singur la ea;
Dar moartea-i înfioroasă,
Nu-i ca mândra de frumoasă.

Deutsche Übersetzung

Grünes Blatt der Knollenerbse,
Ich steig gerne auf den Hügel,
Bis hinauf zu meinem Liebbling.
Ich sah sie nicht seit drei Tagen,
Seit drei Tagen, einer Nacht,
Und ich wurde sterbenskrank.
Kam der Priester, mich zu salben,
Meine Beichte anzuhören,
Doch ich konnte nicht mehr sprechen.
In der Tür hört' ich 'ne Stimme,
In die Welt erhob auch ich mich.
Wäre nun der Tod mein Liebbling,
Würd' allein ich zu ihm gehen;
Doch der Tod ist schauderhaft,
Nicht so wie mein Liebbling schön.

Legende der im Notentext vorkommenden diakritischen Zeichen*

Zeichen über dem Notensystem:

	der entsprechende Ton erklingt etwas höher als notiert
	der entsprechende Ton erklingt etwas tiefer als notiert
	der entsprechende Ton wird während seiner Dauer immer mehr erhöht und dabei vibriert
	der entsprechende Ton wird während seiner Dauer um einen Halbton erhöht und dabei vibriert
	der entsprechende Ton wird vibriert
	der entsprechende Ton wird vibriert; das Vibrato ist so ausladend, dass der darüberliegende Halbton erreicht wird
	die Dauer des entsprechenden Tones ist etwas kürzer als notiert
	die Dauer des entsprechenden Tones ist etwas länger als notiert

Zeichen im Notensystem:

	der Übergang vom ersten Ton zum zweiten vollzieht sich in einem Glissando mit Vibrato
	der entsprechende Ton wird von unten angeschleift
	der entsprechende Ton gleitet etwas nach unten ab
	der entsprechende Ton gleitet etwas nach oben ab
	der entsprechende Ton wird in einer Mischung aus Sing- und Sprechstimme intoniert

* nach Kahane, *Doine din Oltenia subcarpatică* (Editura Academiei Române), S. 102–104.