

Die Sololieder der Frauen im Norden des albanischen Siedlungsgebietes

Ardian AHMEDAJA

Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie
Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien

Auszug: Beim Versuch, eine Typologie der Melodik der Volkslieder vom Norden des albanischen Siedlungsgebietes zu erstellen, wird man mit zwei Gruppen von Volksliedern konfrontiert. Der ersten Gruppe gehören Liedtypen an, die in ihrer Thematik, ihrer Funktion und ihrer musikalischen Gestalt geschlossene Einheiten bilden. Sie sind nur für bestimmte Regionen charakteristisch. Die Lieder der zweiten Gruppe können unterschiedlich in ihrer Thematik und ihrer Funktion sein, haben aber dieselben musikalischen Auffälligkeiten und sind allgemein verbreitet. Einen eigenen Typus innerhalb der zweiten Gruppe bilden die „Sololieder der Frauen“, Arbeits- und Jahreszykluslieder, Brauch-, Wiegen-, Hochzeit-, Klage- und Spottlieder sowie Balladen verschiedener Inhalte.

Schlüsselwörter: Volkslied, Sololieder der Frauen, Albaner

Man kann die Volkslieder im Norden des albanischen Siedlungsgebietes zu Forschungszwecken in zwei großen Gruppen unterteilen. Der ersten Gruppe gehören Liedtypen an, die in ihrer Thematik, ihrer Funktion und ihrer musikalischen Gestalt geschlossene Einheiten bilden. Sie sind nur für bestimmte Regionen charakteristisch. Die Lieder der zweiten Gruppe können unterschiedlich in ihrer Thematik und ihrer Funktion sein, sie gehören musikalisch jedoch zusammen und sind allgemein verbreitet. Einen eigenen Typus bilden dabei die „Sololieder der Frauen“. Dazu zählen u. a. Arbeits- und Jahreszykluslieder, Brauchlieder, Wiegenlieder, Hochzeitslieder, Klagelieder, Spottlieder sowie Balladen verschiedener Inhalte.

Gemeinsame musikalische Merkmale sind in den bis zuletzt erschienenen ethnomusikologischen Studien nur sporadisch erwähnt und werden als Ausnahme betrachtet. Munishi macht zum Beispiel folgende Bemerkung, als er über die Wiegenlieder in den Bezirken Đakovica/Gjakovë und Dečani/Deçan in Kosovo/Kosovë berichtet: „Einige dieser Lieder sind von ihrer Melodie her den Klageliedern ähnlich, besonders in der Aufführungsart.“¹

¹ Rexhep Munishi: *Probleme etnomuzikologjike* [Ethnomusikologische Fragen], Prishtinë 1997, S. 110.

Shupo macht auf die Beziehungen zwischen den Hochzeits- und Klageliedern unter den Frauenliedern des Bezirkes *Orosh in Mirditë* (Nordalbanien) aufmerksam. Die Rede ist von einer „merkwürdigen und sehr beharrlichen Konzentration“ auf der siebenten (melodischen) Stufe unter dem Grundton, die „fast das ganze Frauenrepertoire dieses Bezirkes“ kennzeichnet. Dies wäre so auffallend, „daß man den Eindruck bekommt, klare klagende Intonationen zu hören.“²

Aus einer genauen Untersuchung ergibt sich, daß solche zusammenhängende Eigenschaften nicht die Ausnahme, sondern die Regel sind. Gemeinsamkeiten in diesem Bereich gehen so weit, daß es manchmal kaum möglich ist, die Melodie mancher Klagelieder von Tanzmelodien bzw. Hochzeitsliedern zu unterscheiden.

Diese aus musikalischer Sicht erfolgte Feststellung wird durch Hinweise über die Durchführung verschiedener Bräuche bestätigt. Filja berichtet zum Beispiel von Namen wie „Tanz des Todes“ oder „Gebet des Todes“, die „auf dem Hochland von Tiranë und auch im Nordosten unseres Landes heute noch zu treffen sind“.³ Eine ältere Dame hat ihm mitgeteilt, daß man bei besonders schweren Todesfällen hinter geschlossener Tür geweint hat. Eine Frauengruppe ging ins Zimmer des Verstorbenen hinein und blieb um ihn herum stehen. Jede Frau hatte ein Tuch in der Hand. Das ist bei den Albanern immer ein Zeichen dafür, daß getanzt wird. „Sie vollführten leichte Körperbewegungen, die manchmal auch von Schritten begleitet wurden, während sie weinten.“⁴

Bei den Albanern ist es außerdem heute noch üblich, stärker auf dem Land als in der Stadt, daß die Braut weint, wenn sie von den Brautführern geholt wird. Das Weinen der Braut ist damit erklärbar, daß sie alles ihr Vertraute verläßt und in ein neues, unbekanntes Leben eintritt. Sie würde von jenem Moment an ihrem Mann, den sie in der Regel noch nicht kannte, „gehören“. Die Freude und der Schmerz waren und sind in den Hochzeiten also gleichermaßen zu spüren.

Auf dem Hochland von Elbasan soll es sogar besondere Brautlieder für diesen Moment der Hochzeit gegeben haben. Sie wurden „*katarimi*“⁵ genannt. Dieser Name ist nicht zu übersetzen.

Die musikalische Zusammengehörigkeit dieser Lieder läßt sich zunächst in den einfachen Gestaltvarianten erkennen.

² Sokol Shupo: *Folklori muzikor shqiptar* [Die albanische musikalische Folklore], Tiranë 1997, 369.

³ Hysen Filja: *Vëzhgime rreth folklorit muzikor të Shqipërisë së Mesme. Këngët e vajit* [Untersuchungen über die musikalische Folklore Mittelalbaniens. Die Klagelieder], in *Kultura Popullore* 1/1986, 70.

⁴ Ebenda, 70.

⁵ Ebenda, 61.

Unter Gestaltvarianten ist ein Melodiekonzept zu verstehen, bei dem eine vorgegebene Gestalt fortgesetzt Varianten erzeugt, die in offener Form längere Zeit hindurch lose aneinandergereiht werden, bei der die Wiederholung der gedachten Gestalt (die als solche meist gar nie erklingt) mit immer neuen Abweichungen realisiert werden.⁶

Weiter ist das Phänomen der Zweiteiligkeit feststellbar. Es tritt dann ein, wenn in einem Teil des Liedes der Text und im anderen Teil Vokale oder Silben ohne semantische Bedeutung vorgetragen werden. Damit schaffen die Sängerinnen etwas Zeit, um den weiteren Text auszudenken. Diese Art der Zweiteiligkeit scheint so gesehen aus praktischen Gründen entstanden worden zu sein. Mit diesem klugen „Trick“ schaffen die Volkssängerinnen ein einfaches, aber sehr wirkungsvolles Mittel, ihre Improvisationskunst zu entfalten. Dabei kann der als „Nachdenkpause“ geltende Teil sowohl an erster als auch an zweiter Stelle gereiht werden. Er wird überdies sehr vielfältig gestaltet.

Eine dritte Gruppe bilden Lieder, bei denen die musikalische Form durch verschiedene Wege erweitert wird. Dabei können, obwohl selten, auch Begleitinstrumente vorkommen.

Da die einfachen Gestaltvarianten auch bei anderen Formen vorhanden sind, wird in diesem Aufatz nur auf das Phänomen der Zweiteiligkeit und auf die Formerweiterung eingegangen.

I. Das Phänomen der Zweiteiligkeit

Dieses Phänomen kommt oft bei Klageliedern in *Shkodër* und *Lezhë* samt ihrer Umgebung vor. Eines davon ist die Aufnahme Nr. 5 auf der LP „Folk Music in Albania“ von Albert Lloyd aus dem Jahre 1966 (*Beispiel 1*):

- | | |
|---|--|
| 1. <i>A ç'a paske prit me ba or mikujeme,</i> | Was hast du gemacht, mein Freund, |
| 2. <i>ej/hej, ej/hej,</i> | <i>ej/hej, ej/hej,</i> |
| 3. <i>paske myll-o goj'e sy or mikujeme,</i> | du hast den Mund und die Augen zugemacht, mein Freund, |
| 4. <i>ej/hej, ej/hej,</i> | <i>ej/hej, ej/hej,</i> |
| 5. <i>dy durt n'zemërm'i ke vu or mikujeme,</i> | deine zwei Hände hast du auf das Herz gelegt, mein Freund, |
| 6. <i>ej/hej, ej/hej.</i> | <i>ej/hej, ej/hej.</i> |
| 7. <i>Ç'a paske prit me ba kshtu or mikujeme,</i> | Was hast du gemacht, mein Freund, |
| 8. <i>ej/hej, ej/hej,</i> | <i>ej/hej, ej/hej,</i> |
| 9. <i>ipas'e lan'fmin'tu m'rug't'madhe or mikujeme,</i> | Deine Kinder hast du auf der großen (Lebens-) Straße allein gelassen, mein Freund, |
| 10. <i>ej/hej, ej/hej.</i> | <i>ej/hej, ej/hej.</i> |
| 11. <i>A k'shtu priten miqsi a or mikujeme,</i> | Kann man die Freunde so willkommen heißen, mein Freund, |

⁶ Hans Oesch: Außereuropäische Musik, Teil 2, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 9, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Wiesbaden 1997, S. 472.

12. ej hej, ej hej,
 13. a k'shtu priten shoqnia or miku jeme,
 14. ej hej, ej hej,
 15. a k'shtu mahetë sh'pia e miku jeme,
 16. ej hej, ej hej.
 17. Epaske lon kryte venit bosh or miku jeme,
 18. ej hej, ej hej.
- ej hej, ej hej,
 kann man seine Bekannten so willkommen heißen, mein
 Freund,
 ej hej, ej hej,
 kann man sich um die Familie so kümmern, mein Freund,
 ej hej, ej hej.
 Du hast deinen Platz leer gelassen, mein Freund,
 ej hej, ej hej.

1. $\approx 100 - 102$

The score is a handwritten musical notation on nine staves. Each staff begins with a clef (F), a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is indicated as $\approx 100 - 102$. The lyrics are written below each staff, corresponding to the vocal line. The lyrics are in a language that includes 'ej hej' and 'mi-ku-je-me'.

1. A fa pas-ke prikt me ba or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 2. pas-ke myll e goj e sy or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 3. dy durk n'ze-mormi-ke vu or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 4. fa pas-ke prikt ba kiktu or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 5. i pas-ke brijan tu m'rrug' t'ma-the or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 6. A kiktu pri-tme mi-gi-za or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 7. a kiktu pri-ten shag-ri-a or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 8. a kiktu ma-hetë sh'pia or mi-ku-je-me, ej hej, ej hej,
 9. E paske lon kryt e ve-nit adhar mi-ku-je-me, ej hej, ej hej.

Beispiel 1: Aufnahme: Albert Lloyd, Lezhë, Nordalbanien 1966. Transkr. Ahmedaja

Der als „Nachdenkpause“ geltende Teil ist in diesem Lied an zweiter Stelle. Die Silben ohne semantische Bedeutung *ej hei*, *ej hei* werden am Anfang als *ges-f-ges-f* und ab dem zweiten Vers als *fis-e-fis-e* bzw. als *fis-f-fis-f* vorgetragen. Das Intervall wackelt ständig zwischen einer grossen und einer kleinen Sekunde. Der gleichbleibender Rhythmus dieser Silben ist auf jeden Fall sehr behilflich, die aufgebrachte Stimmung des ersten Teiles zu beruhigen.

Bemerkenswert ist der gleichbleibende Schluß des ersten Teiles vor der ersten Pause (in der Transkription durch die unterbrochenen Linien erkennbar gemacht). Dabei wird immer der Spruch *or miku jeme* (mein Freund) nach dem in dieser Region sehr geläufigen rhythmischen Schema (3/8 + 2/8 + 2/8) vorgetragen.

Der Schluß des ersten Teiles dieses Liedes bietet damit der Hastigkeit des Beginns einen ersten Halt. Er könnte theoretisch auch als Nachdenkpause genutzt werden. Dies passiert jedoch nicht, weil die Zweiteiligkeit die oberste Priorität in diesem Lied zu haben scheint. Damit bekommt der zweite Teil der Gestaltvariante die Rolle eines Refrains. Bei Beispielen dieser Art stellt sich die Frage, ob das Phänomen der Zweiteiligkeit nicht ein Weg unter vielen ist, die zur Gestalt Strophe – Refrain geführt haben.

Die Bienenhaltung ist seit Jahrhunderten sehr wichtig für die Albaner. Sie ist auch im *Kanuni i Lek Dukagjinit* [Das Gesetz von Lek Dukagjini] streng geregelt gewesen. Die Paragraphen 199–212 des elften Kapitels vom vierten Buch mit dem Titel „*Shpi, gja e pronë*“ [Haus, Habe und Eigentum] sind der Zugehörigkeit der Biene, dem Bienenkorb, seinem Preis, der Bestrafung im Falle eines Diebstahls usw. gewidmet.⁷

Durch diese Lieder

... bittet der Imker die Bienenkönigin, mit ihrem Schwarm in den neuen Bienenkorb zu übersiedeln. Diese Lieder werden meist um den Georgstag, aber auch später, sobald die Bienen auszuschwärmen beginnen, gesungen.⁸

Das folgende Bienenlied wurde während einer Probe im Folklore-Festival von Gjirokastër September 2000 aufgenommen. Es stammt von der Gruppe aus Shkodër (*Beispiel 2*). Sein Text lautet:

- | | |
|---------------------------------|----------------------------|
| 1. <i>Blet' e but' e but-o,</i> | Zarte, zarte Biene, |
| 2. <i>blet' e but' e am'-o,</i> | zarte, süße Biene, |
| 3. <i>e mos u myt-e,</i> | Vorsicht, nicht ersticken, |
| 4. <i>byby, byby,</i> | by by, by by, |
| 5. <i>ksh ksh, ksh ksh.</i> | ksh ksh, ksh ksh. |

⁷ Shtjefën Gjeçovi: *Kanuni i Lek Dukagjinit* [Das Gesetz von Lek Dukagjini], Shkodër 1933, Repr. Tiranë 1993, S. 62–63.

⁸ Shefqet Plana: Über den Volksgesang der Ablaner in Kosova, in *Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart. Musikethnologisches Kolloquium*, Graz 1983, S. 138.

6. *Banu nan' e amél-o,* Du süße, sei Mutter,
 7. *banu nan' e but-o,* Du zarte Biene, sei Mutter,
 8. *e mos u myte,* Vorsicht, nicht ersticken,
 9. *by by, by by,* *by by, by by,*
 10. *ksh ksh, ksh ksh.* *ksh ksh, ksh ksh.*
11. *Me te but' o nan' o,* Ruhig, ruhig, Mutters Liebling,
 12. *me te but' o nan' o,* ruhig, ruhig, Mutters Liebling,
 13. *e mos u myte,* Vorsicht, nicht ersticken,
 14. *by by, by by,* *by by, by by,*
 15. *ksh ksh, ksh ksh.* *ksh ksh, ksh ksh.*
16. *Eja mar' e vash' mar'* Komm, glückliches, glückliches Mädchen,
 17. *əja mar' e vash' mar'* Komm, glückliches, glückliches Mädchen,
 18. *e mos u myte,* Vorsicht, nicht ersticken,
 19. *by by, by by,* *by by, by by,*
 20. *ksh ksh, ksh ksh.* *ksh ksh, ksh ksh.*
21. *Priju nan' zogave,* Führe die kleinen an, führe die kleinen an,
 22. *priju nan' n̄e shpi t̄e t̄re,* führe sie ins neue Haus,
 23. *e mos u myte,* Vorsicht, nicht ersticken,
 24. *by by, by by,* *by by, by by,*
 25. *ksh ksh, ksh ksh.* *ksh ksh, ksh ksh.*

J. 108

The musical score consists of five staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo of 108. The lyrics are: 'blō' e bu - tē' e bu' e bu' e am:lo - e mos u myt - e, by by, by by, ksh ksh, ksh ksh.' The second staff continues with 'ba - ne nan' e am - lo, ba - ne nan' e bu' e bu' e am - lo - e mos u myt - e by by, by by, ksh ksh, ksh ksh.' The third staff begins with 'He tō' bu' e bu' e bu' e bu' e am - lo, me tō' bu' e am - lo - e mos u myt - e by by, by by, ksh ksh, ksh ksh.' The fourth staff begins with 'E - ja mar - e val' mar - e ja mar - e val' mar - e mos u myt - e by by, by by, ksh ksh, ksh ksh.' The fifth staff concludes with 'Priju nan - zo - ge - ye priju nan' ne shpi t̄e t̄re, e mos u myt - e by by by by, ksh ksh, ksh ksh.'

Beispiel 2: Aufnahme und Transkription: Ahmedaja. Nordalbanien, 2000, September

Das Besondere in diesem Lied ist die Zusammensetzung seines zweiten Teiles. Dabei werden je zwei Mal die Silben *by, by* auf erkennbaren Tonhöhen und die Konsonanten *ksh, ksh* als Geräusche vorgetragen. Die letzteren können als Nachahmung der Bienenflügelgeräusche während des Fluges verstanden werden. Der zweite Teil der Gestaltvariante dieses Liedes ist damit selbst zweiteilig und bereichert das Bild des Phänomens der Zweiteiligkeit.

Bezeichnend ist weiter, daß – genauso wie im vorherigen Beispiel – ein und dieselbe Kadenzformel am Schluß des ersten Teiles vorgetragen wird. Am Ende jeder Wiederholung der Gestaltvariante (jeweils bei 5, 13, 21, 29 und 37)

wird die Formel „*e mos u myte*“ (Vorsicht, nicht ersticken) gesungen. Die immer gleichbleibenden Teile bestimmen somit das musikalische Bild dieses Liedes im hohen Ausmaß.

II. Formerweiterung

Das musikalische Bild eines Teiles der Sololieder der Frauen bietet äußerst vielfältige Formgestalten an. Das Gemeinsame daran ist die Individualität beim Aufbau der Gesamtform. Den Strategien der Formerweiterung sind dabei keine Grenzen gesetzt. Das folgende Wiegenlied (*Beispiel 3*) hat Albert Lloyd im Dorf *Gjadër* der Region *Lezhë* aufgenommen (Nr. 3 der LP „Albanian Folk Music“ 1966).

Sein Text lautet:

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Nina-nana, djal'i nans e o, o,</i> | <i>Nina-nana, Mutters Sohn, oh, oh,</i> |
| 2. <i>po të lidhi un'n'djep mo lidhi,</i> | <i>ich binde dich in der Wiege,</i> |
| 3. <i>nina-nana, djal'i nans e.</i> | <i>nina-nana, Mutters Sohn.</i> |
| 4. <i>O, flj a bir ndaç me m'u rrit-e,</i> | <i>Oh, schlafe Sohn, wenn du groß werden willst,</i> |
| 5. <i>ninaní,</i> | <i>ninaní,</i> |
| 6. <i>o, flj a bir ndaç me m'u rrit-e.</i> | <i>oh, schlafe Sohn, wenn du groß werden willst.</i> |
| 7. <i>Nina-nana, djal'i nans e o, o,</i> | <i>Nina-nana, Mutters Sohn,</i> |
| 8. <i>eja bir se do të pérkuni, ninani.</i> | <i>Komm Sohn, ich werde dich schaukeln.</i> |
| 9. <i>O, djal'i nans po yjen me fjetë,</i> | <i>Oh, Mutters Sohn kommt schlafen,</i> |
| 10. <i>nina-nina o.</i> | <i>nina-nina o.</i> |
| 11. <i>Flej mor djal'-o ndaç m'u rrit-e,</i> | <i>Schlafe Junge, wenn du groß werden willst,</i> |
| 12. <i>flej o bir-o ndaç m'u rrit-e.</i> | <i>schlafe Sohn, wenn du groß werden willst.</i> |
| 13. <i>O, po t'perkuni o për me fjet-e,</i> | <i>Oh, ich schaukeln dich, damit du schlafst,</i> |
| 14. <i>nina-nina o djal'i nans e.</i> | <i>nina-nina o, Mutters Sohn.</i> |
| 15. <i>Flej o bir-e, ndaç m'u rrit-e,</i> | <i>Schlafe Sohn, wenn du groß werden willst,</i> |
| 16. <i>ninaní.</i> | <i>ninaní.</i> |
| 17. <i>O, flej me nan'i ifjeç i bardh'-e,</i> | <i>Oh, schlafe, schlafe glücklich,</i> |
| 18. <i>o, flej per nan'i ifjeç i bardh'-e,</i> | <i>schlafe für die Mutter, schlafe glücklich.</i> |

Die ersten beiden Worte dieses Liedes *nina-nana* erscheinen in anderen Fällen, je nach regionaler und persönlicher Vorliebe, auch als *nini-nana*, *nina-nona*, *nini-no* usw. und können sogar von anderen Wörtern ersetzt werden. Solche Formeln fehlen ganz selten in einem albanischen Wiegenlied. Der Spruch *nina-nana* ist wahrscheinlich aus dem italienischen *ninnananna* [Wiegenlied] abgeleitet worden. Obwohl diese zwei Worte im Albanischen keine semantische Bedeutung haben, ist dieser Spruch zum Synonym für die Wiegenlieder geworden. Sie heißen in der Hochsprache in der Regel *këngë djepi*, wobei *këngë* – Lieder und *djep* bzw. *djepi* – Wiege bedeutet. Beim Aussprechen des *nina-nana* oder anderen an ihrer Stelle verwendeten Wörter scheint der Rhythmus der schaukelnden Wiege vom Sprechrhythmus nachgeahmt zu werden.

Beispiel 3: Aufnahme und Transkription: Ahmedaja. Nordalbanien, 2000, September

Das Markenzeichen dieses Liedes ist das Spiel mit seinen Gestaltvarianten. Sie werden beliebig kombiniert und bilden eine „bunte“ Form. Kein Abschnitt des Liedes gleich dem anderen. Schematisch dargestellt würde dies wie folgt ausschauen:

- I. Abschnitt: a a1 b b1
- II. Abschnitt a a2 b2 a1 b3
- III. Abschnitt a3 b4 b5

In jedem Abschnitt gibt es also eine unterschiedliche Zahl und eine unterschiedliche Kombination der Gestaltvarianten. Dies wird durch die Ähnlichkeit der Gestaltvarianten ermöglicht. So werden im ersten Takt der b-Teile in der Regel dieselben Töne wie im ersten Takt der a-Teile gesungen, aber nicht als Achtel, sondern als 16tel (Takte 9, 13 und 25) oder variiert (Takte 34 und 43). Der eigentliche Unterschied zwischen den a- und b-Teilen im ersten Takt ist der kadenzähnliche Schluß bei den b-Teilen.

Der Unterschied der ersten Takte zwischen den a- und b-Teilen ist auch im gesungenen Text zu erkennen. Bei den a-Teilen wird dabei immer Text, bei den b-Teilen hingegen immer der Vokal *o* gesungen.

Die Freude an diesem Bastelspiel kann man auch beim Vergleich der a- oder b-Teile untereinander verfolgen. So unterscheidet sich der Teil a1 vom Teil a vor allem durch die Hinzufügung des Taktes 7, der eine Wiederholung des Taktes 6 darstellt. Beide entsprechen dem Takt 2. Auf dieselbe Art und Weise wird der Hauptunterschied zwischen den Teilen b1 und b2 erreicht. Im Teil b2 wird der Takt 27 hinzugefügt. Das Besondere daran ist, daß er nichts anderes als die Wiederholung des ersten Taktes der a-Teile darstellt, die jetzt aber am Schluß eines b-Teiles erklingt! Die Verflechtung der a- und b-Teile wird somit nahezu perfekt.

Beispiele wie diese zeigen, daß die musikalische Zusammengehörigkeit der Sololieder der Frauen im Norden des albanischen Siedlungsgebietes keinesfalls die Vielfältigkeit ihres musikalischen Bildes beeinträchtigt. Im Gegenteil, der Einfallsreichtum der Sängerinnen wird noch mehr gefordert und überrascht immer wieder durch einfache aber sehr wirkungsvolle Lösungen.