

GOTTFRIED HABENICHT

Heglache 16, Freiburg i. Br.

ZUR MELODIE EINES RUMÄNISCHEN STERNSINGERLIEDES

Die rumänischen Sternsingerlieder (*Cântece de stea*) sind weihnachtliche Ansingelieder neueren Datums (erste Erwähnung im 17. Jh.) mit dem Thema der Geburt Jesu Christi und der Anbetung der drei Weisen. Sie heben sich sowohl in ihrer Text- als auch Melodiegestaltung aus dem Gesamtkomplex der rumänischen Folklore heraus, da sie leicht als Übernahmen westeuropäischer Weihnachtslieder oder als Neuschöpfungen von Intellektuellen erkannt werden. Das untersuchte Sternsinglied hat eine weite Verbreitung in jenen Gebieten Rumäniens, die bis 1918 zu Österreich-Ungarn gehörten. Die Übernahme eines in der deutschen mündlichen Überlieferung belegten Melodiemodells hat weitreichende Umgestaltungen im Geiste rumänischen Volksliedempfindens erfahren.

Schlüsselworte: Sternsingerlied, Rumänien

Bei den Ansingeliedern des Weihnachtszyklus¹ unterscheidet die rumänische Forschung zwischen der *Colinda*¹ einerseits und dem *Cântec de stea*,² dem Sternsingerlied andererseits. Die *Colinde* sind Glückwünschegesänge zur Wintersonnwende — also zu einem Zeitpunkt, an dem der Bauer, angesichts der jetzt länger werdenden Tage, seine Hoffnungen in das nunmehr neu beginnende Agrarjahr setzt, das ihm reiche Ernte, aber auch Gesundheit, Kraft und Wohlergehen bringen möge —, während die *Cântece de stea* christliche Verkündigungsgesänge darstellen. Damit zusammenhängend ist, außer dem weitaus höheren Alter der noch in vorchristliche Zeit zurückreichenden *Colinde*, die profane Ausrichtung ihrer Texte festzustellen, in denen, in hyperbolischer Überhöhung, die Eigenschaften des Besungenen gepriesen werden, während die Stern-

¹□*Colinda*; mit Artikel: *Colinda*; Mehrzahl: *Colinde*. Andere, meistens nur regional verbreitete Formen sind vorliegend nicht berücksichtigt.

²□*Cântec de stea*, Stern(singer)lied; Mehrzahl: *Cântece de stea*. In Siebenbürgen werden die Sternsingerlieder nicht eigens als solche benannt, sie heißen hier ebenfalls *Colinde*, weshalb "... dies zu bedauerlichen Verwechslungen seitens Außenstehender führt..." (Bîrlea 1969:275; Zitat übersetzt, G. H.).

singerlieder, mit ihren dem biblischen Abschnitt der Weihnachtsgeschichte verhafteten Texten, neueren Ursprungs sind.³

Es ist jedoch nicht nur die verschiedene inhaltliche Textgestaltung und der historisch spätere Zeitpunkt ihres Erscheinens,⁴ die den rumänischen Sternsingerliedern ein unverwechselbares Gepräge verleihen, sondern im gleichen Maße sind es auch strukturelle Eigenheiten, die die Gattung von den ansonsten im rumänischen Volksgesang gängigen Normen abheben und die ihr zugehörigen Lieder als übernommenes Fremdgut, oder aber als im Stil westeuropäischer Weihnachtslieder verfaßte, autochthone Schöpfungen von Intellektuellen — von Kirchenangehörigen, wie Priester, Diakone, Kirchensänger,⁵ oder von Lehrer — erkennen lassen. Tiberiu Alexandru (1980:14ff.) charakterisiert sie folgendermaßen:

These ["the so called Cântece de stea ('star-songs')"] are sung by children, carrying a paper star, coloured or painted, sometimes lit up from church, they remain on the periphery of folklore. The poverty of their artistic images, their style and language differentiates them fundamentally from genuine folk creations. Analysis of their structure shows their true descent: it shows that often they derive from Western Christmas carols, or have been composed in the style of such songs. As for the metre of their poetry, this again is often different from that of folk verses intended for singing

und ähnliches vermerkten schon vordem zahlreiche andere Wissenschaftler, wie z.B. Bartók,⁶ Sabin V. Dragoi,⁷ Emilia Comisel,⁸ Ovidiu Bîrlea (1981:390ff.) u. a. Besonders der letztgenannte Verfasser, Ovidiu Bîrlea, veranschaulicht in seinem schon zitierten Buch die in den Texten

³□Erstmals werden die Sternsingerlieder 1747 erwähnt (Bîrlea 1981:393).

⁴□Den Ursprung der Sternsingerlieder vermutet Bîrlea in den protestantischen — calvinischen und lutherischen — Bestrebungen, die Rumänen in Siebenbürgen zur neuen Konfession zu bekehren, wobei die Substitution der *Colinde* durch christliche Gesänge versucht wurde (Bîrlea 1981:390).

⁵□Bîrlea, ebda., erachtet die Tatsache, daß die Texte der Sternsingerlieder niemals im Widerspruch zu den biblischen Schilderungen stehen, als Beweis für ihre Dichtung in Kreisen unbekannt verbliebener Popen und Mönche.

⁶□Die Sternsingerlieder sind "neueren, künstlichen Ursprunges und stark wenn nicht ganz von westeuropäischer Musik und Dichtung beeinflußt... sie scheinen künstlich — durch Pfarrer, Lehrer — in das Volksleben eingepropft worden zu sein" (Bartók 1935:vi; siehe auch Bartók 1968, 1975).

⁷□"Sowohl die Texte als auch die Musik derselben sind später von Kirchensängern und Diakonen mit einem erzieherischen und verkünderischen, also tendenziösen Ziel verfaßt worden. Der Text ist in Strophen unterteilt und die Musik ist nicht rumänisch" (Dragoi [1931]:ix; Zitat übersetzt, G. H.).

⁸□"Ein Teil der Lieder mit religiöser Thematik stammt von Gebildeten; sie sind durch die Vermittlung von Schule und Kirche in das folkloristische Repertoire eingedrungen. Da sie manchmal von Kindern gesungen wurden, die einen selbstgefertigten Stern mit sich trugen, wurden sie 'Sternsingerlieder' genannt; dies selbst dann, wenn sie ohne Stern und von Erwachsenen, nebst deren profanen *Colinde* gesungen wurden" (Comisel 1967:195; Zitat übersetzt, G. H.).

der Sternsingerlieder auf Schritt und Tritt anzutreffenden Ungelenkigkeiten und malt ein düsteres Bild ihres Wertes im Vergleich zu dem anderer Gattungen der rumänischen Folklore (Ebda.). Dem sei nicht widersprochen; doch die Gerechtigkeit gebietet es andererseits auch festzuhalten, daß die Sternsingerlieder als vom Volk adoptierte Schöpfungen die volle Aufmerksamkeit der Forschung verdienen.⁹ Außerdem gibt es darunter auch welche von seltener Schönheit und Aussagekraft, die durch ihre mündliche Tradierung kreativ im Geiste rumänischen Empfindens weitgehende Umgestaltungen erfuhren, so daß deren Untersuchung aufschlußreiche Schlußfolgerungen über den Integrationsprozeß fremder Liedmodelle in die rumänische Folklore gestatten.¹⁰ Einen diesbezüglichen Vorgang zu verfolgen wird vorliegend versucht.

Als Ausgangspunkt habe ich ein Sternsingerlied ausgewählt, das Sabin V. Dragoi in einem südsiebenbürgischen Dorf aufgezeichnet hat (Dragoi [1931], Nr. 239; aus der Ortschaft Aiudul de sus, Kreis Alba):

⁹□ Diese Einsicht ist schon bei Dragoi dokumentiert: "Angesichts der Tatsache, daß auch sie [die Sternsingerlieder] seit Jahrhunderten gemäß dem Empfinden des Volkes angepaßt und zurechtgeschliffen worden sind, habe ich sie auch gesammelt; denn das Volk hat sie gutgeheißen" (Dragoi [1931]:ix; Zitat übersetzt, G. H.).

¹⁰□ Nur schwer erfolgen Übernahmen westlich geprägter Lieder durch die Rumänen, sie werden durch sich unterscheidende, strukturkonzeptionelle Grundvoraussetzungen erschwert. Dazu habe ich mehrfach geschrieben, siehe etwa Habenicht 1978, 1984, 1986.

		<i>Sinngemäße Übersetzung</i>
1	În orasul Vifleem Veniti, crestini, sa vedem, Ca astazi ni s-a nascut Domnul cel far' de'nceput.	In die Stadt Betlehem Kommt, ihr Christen, und seht, Denn heute wurde uns geboren Der Herr, der ohne Anfang ist.
2	Astazi lumii s'a nascut Cel de demult prorocit; Astazi s'a nascut Messia, Din Fecioara Maria.	Heut' der Welt wurde geboren Der seit langem Vorausgesagte; Heut' wurde der Messias geboren, Aus der Jungfrau Maria.
3	Din samânta lui Avram, Mântuirea lui Adam. Trei crai ai pamântului, Veniti la'nchinarea lui!	Aus Abrahams Geschlecht, Adam zur Erlösung. (Ihr) drei Könige dieser Erde, Kommt ihm zu huldigen!
4	Si lui i-s'au închinat Ca l'un mare împarat, Cu daruri, cu avutii Dintre a lor vistierii.	Und ihm haben sie gehuldigt, Wie einem mächtigen Kaiser, Mit Gaben, mit Reichtümer Aus ihren Schatzkammern.
5	Cu cuvinte laudate, Din guri binecuvântate. Fecioara le multumeste Si Fiul sau le priveste.	Mit lobenden Worten, Aus gesegneten Mündern. Die Jungfrau dankt ihnen Und ihr Sohn blickt sie an.
6	Iara Fecioara Maria Asfel lui Christos graià: "Culca-te, fiule, culca, Ca tu scoti pe toti din munca.	Und die Jungfrau Maria Sprach zu Christus so: "Schlaf, du Sohn, schlaf, Denn alle wirst du befreien.
7	Culca-te'mparat ceresc, Ca îngerii te slujesc. Culca-te pe fân uscat, În scutece înfasat.	Schlaf, du Himmelsherrscher, Denn die Engel dienen dir. Schlaf auf trockenem Heu, Gewickelt in Windeln.
8	Ca îngerii-ti vor cânta, Pastorii-ti vor fluierà, Craii-ti se vor închinà, Daruri scumpe îti vor da."	Denn die Engel werden dir singen, Die Hirten dir auf den Flöten spielen, Die Könige werden dir huldigen, Teure Gaben werden sie dir schenken."
9	De acum pâna'n vecie, Christoase, Marie Tie!	Von jetzt an und bis in Ewigkeit Seiest, Christus, gelobt!

Die Textanalyse zeigt, daß das Lied ein typischer Vertreter der Sternsingerlieder-Gattung ist:

- Inhaltlich handelt es sich um eine konzentrierte Mitteilung über die Geburt Jesu und die Anbetung der Magier, wobei die allen bekannte, biblische Geschichte eigentlich nur den Rahmen für die Katechese — für die Vermittlung christlicher Glaubensinhalte — darstellt: Jesus, aus dem Geschlechte Abrahams und aus einer reinen Jungfrau geboren, ist der vorausgesagte Messias, der durch sein Kommen die gesamte Menschheit erlöst hat;

- Dem rumänischen Volksvers entspricht der dem Text zu Grunde gelegte Typ trochaischer Achtsilbigkeit der Zeilen in seiner vollen Ausprägung (z.B. Str. 2, 3-4) als auch in seiner katalektischen Form (sieben Silben; z.B. Str. 1, 1-4).¹¹ Es ist übrigens nicht zufällig, daß, wenn — wie im Sternsingerlied — Außenstehende intendieren, bestimmte Texte unters Volk zu bringen, sie zwecks müheloser Rezeption Formen volksmäßiger Versifikation verwenden;¹²
- Untypisch für die rumänische Volkspoesie ist das Vorhandensein einer Stropheneinteilung: im rumänische Volkslied nämlich wird beim Singen die Zeilenfolge in "Pseudostrophen" zergliedert, die im Text nicht unabdingbar eine gedankliche Einheit abrunden und die auch nicht bei jeder Liedwiederholung identisch sein müssen.¹³ Das Vorhandensein der Stropheneinteilung ist ein Hinweis auf einen nach westlichem Muster gedichteten Text — oder, wie sich Bartók ausdrückt: dieser hat einen "künstlichen Ursprung" (Bartók 1935:vi);
- Die Reime erscheinen — ebenfalls charakteristisch für die rumänische Versifikation — ausschließlich in direkter Abfolge u. zw., da es hier Stropheneinheiten gibt, als Paarreime (*aabb*). In den in diesem Text vorherrschenden, katalektischen Zeilen sind die Endungen somit männlich, in den sich voll über acht Silben erstreckenden (das sind: 2, 3-4; 5, 1-4; 6, 1; 6, 3-4; 9, 1-2) weiblich;
- Das Fehlen des Refrains — zum Unterschied dazu besitzen die meisten *Colinde* einen — ist des weiteren ein hier noch zu erwähnendes Merkmal der Sternsingerlieder.

Aus musikanalytischer Sicht ist zur obigen Liedwiedergabe festzuhalten:

- Modalstruktur mit Mollcharakter, 6. Stufe (e^2) als große Sext zur Finalis (somit dorisch) und — im Sinne heutiger Molltonart — mit erhöhter VII. Stufe bzw. mit fis^1 als Leitton;

¹¹□ Die rumänische Liedtextzeile besteht aus acht Silben (in älteren Liedern: sechs) in der ausschließlichen Abfolge: Hebung-Senkung. Die letzte, unbetonte Silbe kann manchmal fehlen, und die so gestaltete, "katalektische" Textzeile, endet stark, wird jedoch häufig auch durch eine hinzugefügte, achte "Vervollständigungssilbe" aufgefüllt. Die rhythmisch-metrische Gestaltung der Melodie erfolgt in enger Abhängigkeit zur Textzeilenstruktur — den jeweils vier (beim Sechssilber: drei) Silbenpaaren in der Abfolge betont-unbetont entsprechen in gleicher Folge bichrone, rhythmisch-metrische Einheiten im Zusammenspiel zweier Werte: zwei Achteln (die Achtel als kleinste, im Verhältnis zur Textsilbe nicht unterteilbare Einheit), zwei Vierteln und die Kombinationen derselben untereinander. Dazu siehe Brailoiu 1952, 1954; Neuabdruck beider Aufsätze in Brailoiu 1973:151-194, 195-264; Brailoiu 1967:15-118, 173-234.

¹²□ So z.B. waren, in der kommunistischen Ära, der überwältigende Teil der Parteilosungen ebenfalls nach dem Muster des rumänischen Achtsilbers gefertigt.

¹³□ In der Dichtung einer der ältesten, ehemaligen deutschen Sprachinseln, der Gottschee in Slowenien, sind ebenfalls keine Strophen ausgeprägt; die Parallele zu der entsprechenden rumänischen volkspoetischen Eigenheit drängt sich auf (siehe Brednich und Suppan 1969-1984). Der Versuch, Gottscheer Liedtexte in Strophen unterteilt darzubieten (wie etwa in Künzig und Werner 1967) wird dem Geist dieser Poesie nicht gerecht.

- Es ist vielleicht erwähnenswert, daß die erhöhte VII. Melodiestufe, die hier durchgehend unbetont auftritt und dabei stets nur von der ersten ausgeht und zu dieser zurückkehrt, weniger einen konstitutiven Charakter denn den einer Ziernote hat;
- Gesamtambitus: die kleine Septime $\text{fis}^1\text{-e}^2$ (Melodiestufen VII-6). Die Melodie entwickelt sich folglich insgesamt oberhalb von g^1 ;
- In der ersten Zeile bestimmen g^1 und a^1 die Entwicklungsebene der Melodie. Diese beiden Melodiestufen werden umspielt (Ambitus: VII-3) und, mangels auch jedwelcher Intervallsprünge, macht die erste Zeile einen statischen Eindruck. Mit der notengetreuen Wiederholung der ersten Zeile wird deren Schluß a^1 gleichzeitig Schluß des Antezedenteils und somit zur Hauptbinnenkadenz;
- Durch einen aszendenten Quartsprung von dieser Kadenz aus wird das Geschehen in der folgenden Zeile — der ersten des Nachsatzes — auf die Ebene der Stufen 5 und 4 (d^2 ; c^2) gehoben; die Melodielinie wird bewegter, nachdem, inmitten der Zeile, ein deszendenter, perfekter Quintsprung ($\text{d}^2\text{-g}^1$) erfolgt, mit angeschlossenem Aufsteigen zur Zeilenkadenz c^2 ;
- Die zweite Zeile des Konsequentabschnitts — die insgesamt letzte — — schlängelt die Melodie sinuös von der Melodiestufe 5 (d^2) zu 1 (g^1) hinab und verleiht ihr einen konklusiven Charakter. Diese Schlußzeile kann mit Recht auch als variierte und in der Kadenz zur Stufe 1 hin umgebogene erste Zeile betrachtet werden, der sie, abgesehen von einem neuen, sehr einprägsamen Zeilenkopf, ansonsten entspricht;
- Das rhythmische Grundmuster aller Melodiezeilen ist identisch: wegen der einzig möglichen Abfolge betont-unbetont selbstverständliche Auftaktlosigkeit; entsprechend der katalektischen, achtsilbigen Verszeile: dreifache Wiederholung der Folge Viertel + Achtel mit abschließender Viertel ("kretische" Formel). Obwohl anscheinend im westlichen Unterteilungssystem und dementsprechend 3/8-Takt vorgeschrieben, befolgt das Lied trotzdem die Gesetze des *giusto syllabique*: die kleinste Einheit, die Achtel, findet keine für sich stehenden, jeweils einer Silbe entsprechenden Unterteilungen, diese kommen bloß in den die Achtel konstituierenden Verzierungen vor.

Die hier besprochene Melodie ist kein Unikat, Varianten finden sich, wie weiter unten noch zu zeigen, mehrfach abgedruckt in den geläufigen *Colinde*- und Sternsingerlieder-Sammlungen.

Im Rahmen meiner Tätigkeit im *Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde* in Freiburg transkribierte ich, als Vorbereitung zu einer kommentierten, 1978 erschienenen Edition authentischer deutscher Gesänge aus Deutsch-Mokra in der heutigen Karpaten-Ukraine, eine offenkundige Variante zu obigem Lied. Das Lied steht im Textheft im Abschnitt "Vom Sternsingen" (Künzig und Werner-Künzig 1978:96ff.):

*) In der 2. und 4. Strophe an dieser Stelle so:

- 1 Ein Kindlein geboren zu Bethlahem,
Des freuet sich Jerusalem.
Refrain:
Und freuet euch alle mit reichem Schall
Zu diesem Neuen Jahr!
- 2 Hiar liegt es in der Krippelein,
Ohne Ende ist die Herrschaft sein!
Refrain.
- 3 Drei König von Sabao kommen da:
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar.
Refrain.
- 4 Sie gingen in den Stall hinein
Und grüßen das kleine Jesulein.
Refrain.

Laut Mitteilung der Gewährsleute handelt es sich um ein Lied, das in Deutsch-Mokra von den Sternsängern nur in Häusern mit jungen Ehepaaren angestimmt wurde. Seine Gemeinsamkeiten mit dem vorhin besprochenen, rumänischen Sternsingerlied sind offensichtlich.

Was den Text betrifft:

- Inhaltlich handelt sowohl das deutsche wie auch das rumänische Lied von der Anbetung der hl. drei Könige;
- Die Strophe besteht aus vier durchgehend vierhebigen Zeilen (2 Text- + 2 Refrainzeilen), was auch für den rumänischen Text zutrifft; anders aber als im Falle der rumänischen Textzeilen, die ausnahmslos betont anheben, setzen die des deutschen Liedes unbetont bzw. auftaktmäßig ein;
- Ebenfalls anders als im rumänischen Text, in dem einer jeden Hebung nur eine Senkung folgt, was die Achtsilbigkeit der Zeile gemäß einer trochaischen Organisation bewirkt, kann im deutschen Text die Zahl der Senkungen nach einer jeden Hebung variieren;
- Auch im deutschen Text sind die Reime direkt und paarweise gruppiert, dabei ist allerdings der Reim der Refrainzeilen 3-4 nur bedingt als Assonanz zu werten: *aabx*.

Zur Melodie:

- G-Moll, mit entsprechend erhöhter VII. Stufe (f^1). Jedoch, durch f^1 zu Beginn der zweiten Zeile, offensichtliche Hinwendung zur Durrelative (B-Dur), in welcher Tonart diese Zeile verharrt, danach wieder ursprüngliches g-Moll. Im Vergleich zur rumänischen Melodie ist hier ein tonaler Hintergrund ersichtlich;
- Das große-Sext-Intervall f^1-d^2 , mit dem die zweite Melodiezeile des deutschen Liedes anhebt, ist im deutschen Volksgesang beliebt und oft anzutreffen, hingegen erscheint es äußerst selten im rumänischen und man beobachtet auch im obigen Beispiel, auf welchem Wege es von den Rumänen umgangen wurde. Desgleichen ist die Hinwendung von Moll zur Durrelative im deutschen Lied oft anzutreffen, im rumänischen aber praktisch nie;
- Oktaven-Tonumfang: VII (f^1 ; fis^1) - 7 (f^2) und somit weiter als in der rumänischen Variante;
- Die Melodielinie verharrt in der ersten Zeile auf der umspielten Tonika g^1 , kadenziert jedoch nicht auf a^1 (hier in der ersten Zeile und anders als im rumänischen Lied, ist a^1 nur Übergangsnote!), sondern auf der dritten Melodiestufe b^1 . Trotz dieses Unterschiedes sind die Gemeinsamkeiten in dieser ersten Melodiezeile sehr groß. Das deutsche Lied wiederholt diese erste Zeile nicht, sondern läßt, als zweite Vordersatzzeile, eine neue folgen, die mit der ersten Nachsatzzeile des rumänischen Liedes verwandt ist, die aber im Vergleich — bedingt durch ihre andersartige Stellung innerhalb der Quadratur — unterschiedlich wirkt. Diese Zeile weist einen

konvexen Aufbau auf: ihr Gang führt von d^2 hinan zu f^2 und von dort symmetrisch erneut hinab zur Zeilenkadenz auf der vierten Melodiestufe (c^2). Konkaven Gang hat sodann die dritte Melodiezeile: sie geleitet hinab zu g^1 und führt daraufhin hoch zur Zeilenkadenz auf d^2 . Diese Zeile hat keine Entsprechung im rumänischen Lied. Bloß konklusiven Charakter hat sodann die letzte Zeile, die zum Schluß auf g^1 hinführt und zu der nur bedingt Berührungspunkte mit der rumänischen Schlußzeile bestehen. Form des deutschen Liedes demnach *ablcd* mit der Zeilenkadenzenfolge 3-4|5-1, und, dagegengestellt die Formstruktur des rumänischen Liedes *aalca_vk* bzw. *aalcd_v* mit der Zeilenkadenzenfolge 2-2|4-1;

- Auf rhythmischer Ebene sind in der deutschen Variante die Unterteilungen in Achteln in den Zeilen 1 und 3 durch die erhöhte Silbenzahl (zehn) notwendig geworden, ansonsten herrscht auch hier der Trochäus vor. Zu vermerken jedoch, daß der Trochäus in der dem *giusto syllabique* verhafteten rumänischen Variante (und in der also die Achtel die kleinste einer Silbe entsprechende Einheit darstellt, die nur zur Viertel augmentiert, aber nicht unterteilt werden kann) von verschiedener Qualität ist. Einen besonderen Reiz verleiht der deutschen Variante die Synkopenformel in der Schlußzeile.

Im Kurzkommentar zu diesem Liede innerhalb unserer Deutsch-Mokra-Ausgabe vermerkte ich dieses:

Der lateinische Hymnus: Puer natus in Bethlehem/Unde gaudet Jerusalem (12. Jh.) erfuhr schon frühzeitig Übersetzungen ins Deutsche, die heute eine große Vielfalt aufweisen; Bäumker [1883:312ff.] führt solche unter den Nrn. I 51-66 an, unserer Fassung am nächsten ist seine Nr. 59 (16. Jh.) (Habenicht in Künzig und Werner-Künzig 1978:147).

Ich habe den genannten Bäumker-Abdruck der Puer-natus-Weise als Ausgangspunkt für eine vergleichende *Tafel I* herangezogen, die vor allem den Zweck verfolgt, die Ableitung der rumänischen Varianten aus dem deutschen Melodie-Vorbild zu veranschaulichen. Die deutschen Fassungen sind in der Tafel durch den Buchstaben D, gefolgt von einer Kennnummer bezeichnet, die rumänischen mit dem Buchstaben R+Kennnummer. Dies sind die in dieser Tafel wiedergegebenen Melodien:

D1□-□Puer natus in Bethlehem/Ein Kindt geboren zu Bethlehem; Köln 1599 und folgend zahlreiche weitere Abdrucke vermerkt (Bäumker 1883, Nr. 59);

D2□-□Ein Kind geboren zu Bethlehem; Slowakei/Hauerland: Honneshau (Habenicht 1987, Nr. 130);

D3□-□Ein Kindlein geboren zu Bethlahem; Karpaten-Ukraine: Deutsch-Mokra (Künzig und Werner-Künzig 1978:96);

- R1□-□În orasul Vitleem; Siebenbürgen (Breazul [1938], Nr. 183);
R2□-□Mîncat-au dela raiu (Colindatext: *Der Arme und der Reiche*);
Siebenbürgen: Alba de Jos (Dragoi [1931], Nr. 207);
R3□-□Trei crai dela rasarit; Ungarn: Batania (Magda 1975:107f.);¹⁴
R4□-□În orasul Vifleem; Siebenbürgen: Hunedoara (Dragoi [1931], Nr. 166a);
R5□-□D'auzit-am astea toate; Siebenbürgen: Hunedoara (Dragoi [1931], Nr. 119);
R6□-□În orasul Viflaim; Siebenbürgen: Hunedoara, Kreis Alba (Dragoi [1931], Nr. 239 u. 166b);
R7□-□În orasul Viflaim; Siebenbürgen: Alba de Jos (Bartók 1935, Nr. 118a);
R8□-□Colo sus la rasarit (Colinda-Text); Banat: Torontal (Bartók 1935, Nr. 118b);¹⁵
R9□-□În orasul Vifleem; Siebenbürgen: Trei Scaune (Dragoi [1931], Nr. 286).

Folgendes eröffnet uns die Betrachtung dieser *Tafel 1*, vorerst in bezug auf die darin wiedergegebenen drei deutschen Fassungen:

- D2 und D3, die beiden aus der Volksüberlieferung aufgezeichneten D-Varianten, stehen in enger Abhängigkeit zu der aus Bäumker wiedergegebenen D1 von 1599. Dies ist im jeweiligen melodischen Verlauf ihrer miteinander korrespondierenden und daher mit gleichem Buchstaben gekennzeichneten Zeilen wahrzunehmen: *abcd*;
- Der in den drei D-Fassungen über einen aszendenten, perfekten Quartsprung erreichte dritte Zeilenschluß erfolgt in D1 und D2 auf der Melodiestufe 4, in D3 jedoch auf 5, da hier die Quart von der zweiten Stufe ausgeht und nicht von der ersten, wie in den beiden anderen Ds;
- Anders als in D1, wo die zweite Zeile mit der kleinen Sekund a^1-b^1 einsetzt, beginnt D2 mit der typischen Dominant-Tonika-Quart f^1-b^1 , wodurch diese beiden, ursprünglich als Stufen VII und 3 gewerteten Töne zu V-1 ihrer Durrelative umgedeutet werden. Es ist somit offensichtlich, daß in D2 der ursprüngliche Typ einer modalen Mollweise hier schon tonal verstanden wurde;
- Ein gleiches ist für die entsprechende Stelle in D3 zu sagen, wo die Melodie, mit der großen Sext f^1-d^2 , vom nunmehrigen Durrelativenton V zur Oberterz des Tonika-Grundtons gelangt. Die Melodielinie dieser zweiten Zeile in D3 ist, im Vergleich zu den beiden vorherigen, überhaupt als eine verselbständigte Übersingstimme aufzufassen. Das Phänomen des Übersingens in der Oberterz, im deutschen Volksgesang

¹⁴□Das ist die rezenteste Veröffentlichung dieser Melodie.

¹⁵□Anm. Bartók: "tigani" ["Zigeuner"].

gänglich, ist ebenfalls nur im Zusammenhang tonalen Melodieempfindens zu verstehen.

Alle auf der *Tafel 1* wiedergegebenen R-Melodien stehen in einem relativ engen Bezug zur D-Gruppe, wobei jedoch einige bedeutsame, allen Fassungen der R-Gruppe gemeinsame Unterscheidungsmerkmale eigen sind, die hier der Erörterung bedürfen:

- Die Zeilen 1, 2 und 4 der D-Fassungen finden ihre Entsprechungen in den Varianten R1-R8 (in R9 fehlt die erste Zeile!), während die dritte Zeile der Ds in keiner einzigen rumänischen Fassung vorhanden ist. Wertet man die Formstruktur der Fassungen R5, R7 und R8, und sieht man davon ab, daß in den R1-4 und R6 die erste Zeile wiederholt wird und so ein Antezedentteil *aa* innerhalb der Vierzeiligkeit geschaffen wird, kann davon gesprochen werden, daß in diesem Melodietyp eigentlich rumänische Dreizeiligkeit deutscher Vierzeiligkeit gegenübersteht. Bartók hat schon auf diese rumänische Eigenheit mit dem Wort vom "Hang zur dreizeiligen Struktur" hingewiesen (Bartók 1935:xxiv). Um den Vergleich zwischen den D- und R-Fassungen nicht unnötig zu verkomplizieren, wird des weiteren die bei einigen R-Varianten vorhandene Wiederholung der *a* Zeile außer acht gelassen;
- R1-R8 kadenzieren in ihrer ersten Zeile auf der zweiten Melodiestufe, a^1 , und nicht auf b^1 , wie in der D-Gruppe. Zwar strebt auch in den rumänischen Fassungen die Melodie der ersten Zeile hin zu b^1 , doch fügt sich, diese Zeilenspitze einmal erreicht, eine charakteristische Formel an, die mit a^1 die Zeile beschließen läßt;
- Während die Melodielinie in den ersten Zeilen der R-Varianten auf der Ebene g^1 - a^1 evolviert, liegt sie in der zweiten auf der Ebene d^2 . Dadurch entspricht diese zweite Zeile vor allem der Linie der zweiten Zeile von D3;
- In keiner R-Fassung findet sich zu Beginn der zweiten Zeile die Hinwendung zur Durrelative wie in D2 und D3. Die rumänischen Fassungen verweilen weiterhin in der Mollstruktur volkstümlicher Modi, was auch durch das Vorhandensein der dorischen, großen Sext g^1 - e^2 in R2, R5-7 und R9 sowie durch die übermäßige Sekund (b^1 - cis^2) in R4 und R8 veranschaulicht wird. Und was die Hinwendung von Moll zur Durrelative betrifft: diese ist dem rumänischen Volksgesang völlig fremd, wogegen es in diesem aber — und dies sogar häufig, wenn auch nur typisch für die Gattung des "eigentlichen", lyrischen Liedes — Durstrukturen mit Schlußwendung in die Mollrelative gibt;
- Die zweite Zeile der R-Fassungen schließt, übereinstimmend mit den D-Varianten, vorwiegend auf der vierten Melodiestufe (c^2). Dabei gleitet, in R1 und R3, diese vierte Stufe zu 6 (c^2 - es^2) bzw. 3 (c^2 - b^1) und, in völliger Abweichung, veranschaulicht R4 den Schluß auf 2 (a^1) und R8 den Schluß auf 3 mit Übergang zu 5 (b^1 - d^2);

- Die letzte Melodiezeile der D-Varianten hat einen offensichtlichen Konklusivcharakter: es ist die abwärtsschreitende Hinführung von der 4. bzw. 5. Stufe zur ersten, dem Schlußton g^1 . Damit verglichen haben die R-Fassungen wohl auch Schlußcharakter, erscheinen jedoch enger in das bisherige Melodiegeschehen eingebunden: so verwenden sie Elemente vor allem der ersten Zeile, die sie variieren und kadenziell hin zur Finalis g^1 umbiegen;
- Es ist die Beobachtung zu machen, daß insgesamt die Melodien der D-Gruppe weniger verziert erscheinen als dies bei denen der R-Gruppe der Fall ist. Durchgehend und anders als in den R-Fassungen entspricht so, in den D-Varianten, die Textsilbe nur je einer Note;
- Noch eine Bemerkung zu R9: sie setzt mit der zweiten Zeile ein, der die letzte Zeile als zweite des Vordersatzes hinzugefügt wird, worauf, im Nachsatz, eine völlig neue Zeile eingeführt und von der gleichen Schlußzeile wie der Vordersatz beschlossen wird: $bd_{vk}|ed_{vk}$. Das Ergebnis dieser weitreichenden, kreativen Umgestaltung wäre — sofern sich noch andere Varianten belegen lassen — ein neuer Melodietyp.

Obige vergleichende Analyse der in der *Tafel 1* zusammengefaßten Melodien erlaubt folgende Schlüsse zu ziehen:

- a.□Das aus dem 12. Jh. stammende Lied *Puer natus in Bethlehem* hat sich im deutschen weihnachtlichen Volksgesang in sich verzweigender Melodievelfalt etabliert und erlangte überhaupt eine weite, besonders mitteleuropäische Verbreitung. In Formen, die sehr deutlich ihre Abhängigkeit von der alten, 1599 schriftlich fixierten Weise eröffnen, konnte diese Melodie mehrfach aus der mündlichen Tradition aufgezeichnet werden;
- b.□Sämtliche in der Tafel wiedergegebenen, rumänischen Belege stammen aus dem folkloristischen Umlauf u. zw. — soweit aus den mir zugänglichen Quellen ersichtlich — ausschließlich aus Siebenbürgen und dem Banat, also aus den ciskarpathischen, bis 1918 zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie gehörenden, westlichen und südwestlichen Territorien des heutigen Rumänien;¹⁶
- c.□Die rumänischen Fassungen zeigen offensichtliche, enge Bezüge zu der deutschen Variantengruppe, wobei es der Subtyp D3 war, der die rumänische Variantenbildung generiert hat, was von dem allen R-Varianten eigene Verlauf ihrer zweiten Zeilen belegt, die, wie D3, ausnahmslos von d^2 ausgehen und auch auf dieser Ebene verharren;
- d.□Trotz bestehender Unterschiede von Fassung zu Fassung, zeigen die rumänischen Varianten dennoch bemerkenswerte einheitliche Züge; diese äußern sich in der Zusammensetzung ihrer Melodiezeilen (die *a*, *b* und *d* der D-Fassungen entsprechen), in der zueinander korrespon-

¹⁶□Negativ verlief die Durchsicht vorwiegend transkarpatischer Colinde-Sammlungen, z.B. von Cucu 1936, Brailoiu 1931, Ionescu 1944, Vulpescu 1930:179-187 (Kapitel "Steaua"), Pann 1955:49-51, Nrn. 189-217.

dierenden Zeilenkadenzengestaltung, in der vergleichbaren Melodieführung und in der Verwendung bestimmter melodischer Formeln. Diese Tatsache berechtigt den Schluß, daß das rumänische Modell aller R-Varianten von einem rumänischen Intellektuellen auf der Basis von D3 in entsprechender, schöpferischer Text- und Melodie-Umgestaltung kreiert und in Umlauf gesetzt wurde.

Exkurs. Entsprechend obigen Schlußfolgerungen werte ich die Gestaltung des untersuchten rumänischen Melodietyps als eine unmittelbare, eminent kreative Fortgestaltung einer deutschen Vorlage. Obwohl theoretisch möglich, halte ich die Vermittlung des Liedes auf dem Umweg über die magyarischen Nachbarn für unwahrscheinlich, wenngleich das *Puer natus* bei diesem Volk ebenfalls auf eine lange und intensive Tradition (ab dem 15. Jh. schon in ungarischer Sprache gesungen) zurückblicken kann.

Unter dem Titel "Eine mittelalterliche Melodie in ungarndeutscher und ungarischer Fassung" veröffentlichte 1984 Benjamin Rajeczky einen Aufsatz, in dem er als erstes die Deutsch-Mokra-Fassung unserer Ausgabe von 1978 wiedergibt¹⁷ und, ausgehend von dieser, die ungarische Überlieferung des *Puer natus* schildert. Eine synoptische Tafel veranschaulicht dabei drei Melodien: die deutsche Fassung Mainz 1605 (entspricht variantenhaft der bei Bäumker 1883, Nr. 59 abgedruckten), die Fassung mit lateinischem Text aus der ungarischen bzw. slowakischen Ausgabe der *Cantus Catholici* von 1651 und letztlich eine mit ungarischem Text aus der mündlichen Tradition stammende bzw. 1938 aus einer ungarischen Sprachinsel in der Slowakei aufgezeichnete Weise. In der im Parlandostil gesungenen, volksläufigen ungarischen Fassung werden, entsprechend dem Geist dieser Sprache, die Jamben fallen gelassen bzw. die Auftakte in akzenttragende Noten umgewandelt. Dies entspräche gewiß auch dem rumänischen Typ. Daß jedoch ein Ursprung des letzteren im Ungarischen höchst unwahrscheinlich ist, sehe ich schon in der unterschiedlichen Placierung der zweiten Melodiezeile im rumänischen und im ungarischen Typ begründet. Die ungarische Fassung verfolgt darin die gleiche Linie wie D1 (Bäumker 1883, Nr. 59) und D2, während sich dagegen, wie schon ausgeführt, die zweite Zeile aller rumänischen Varianten auf der Ebene der 5. Melodiestufe (d²) bewegt, entsprechend der "Übersing"-Ausprägung von D3. Somit kann der rumänische Typ nur von einem so gearteten Modell weiterentwickelt worden sein.

¹⁷□Rajeczky bezeichnet im Titel die Deutsch-Mokra-Fassung als "ungarndeutsch": dies im Sinne des vortrianonischen Großungarns, dem der Ort damals zugehörte.

Da das rumänische Volkslied, wie schon vermerkt, keine anderen Zeilentypen denn den Acht- und Sechssilber in der Folge: betont-unbetont kennt, ist die technische Voraussetzung leichter Übertragbarkeit verschiedener Texte auf ein und dieselbe, diesem Schema stets entsprechenden Melodie gegeben, wobei dem nur durch jeweilig unterschiedliche Gattungszugehörigkeiten Grenzen gesetzt sind. Die *Tafel 1* hat schon gezeigt, daß verschiedene Sternsingerliedtexte, ja sogar Colinda-
-*Texte* (R2, R8) auf unsere Melodie gesungen worden sind, was ein weiteres Mal die Akzeptanz der von den Deutschen übernommenen und, gemäß eigenem Musikfühlen umgestalteten Weise unter Beweis stellt. Es zeigt sich weiter, daß die einmal dem eigenen Melodienschatz konstitutiv einverlebte Melodie sich weiterentwickeln konnte und ihrerseits zur Gestaltung neuer Typen geführt hat. Einen solchen Fall veranschaulicht *Tafel 2*, in der ich zusammengefaßt habe:¹⁸

[R1□-□*În orasul Vitleem*; Siebenbürgen (Breazul [1938], Nr. 183)];¹⁹

R10□-□*Noi acum ortacilor*; Siebenbürgen: Hunedoara (Dragoi [1931], Nr. 172);

R11□-□*Iaca vin chislegile* (colinda); Sathmar (Ursu 1983, Nr. 71);

R12□-□*Noi acum ortacilor*; Siebenbürgen: Turda-Aries (Bartók 1935, Nr. 115d);

R13□-□*Tri crai dala rasaritu*; Siebenbürgen: Bihor (Bartók 1935, Nr. 115a);

R14□-□*Tri crai dala rasarit*; Siebenbürgen: Bihor (Bartók 1935, Nr. 115b);

R15□-□*Auziti acestea toate*; Siebenbürgen: Arad (Dragoi [1931], Nr. 32; Breazul [1938], Nr. 203).

Trotz der schon auf dem ersten Blick sich offenbarenden Bezüge zwischen dem Melodietyp der *Tafel 1* einerseits und den Belegen R10-R15 andererseits, seien diese folgend durch konkrete analytische Daten untermauert:

-□Drei unterschiedliche Melodiezeilen bestimmen die Beispiele der *Tafel 2*, jedoch, ausgenommen R14, wird die erste Zeile in R10-R13 wiederholt und so zum Vordersatz einer vierzeiligen Struktur. R15 schreitet fort wie R14, doch erweitert sich hier das Geschehen durch die variierte Wiederholung in der Unterterz von Zeile 3. Somit kann man zusammenfassen

R10-R13 *aalbc*, mit den Zeilenschlüssen 2-2|4-1,

R14 *abc*, mit den Zeilenschlüssen 2-4(-3)-1, und

¹⁸□Aus Gründen klarer Darstellung habe ich die Beispiele der *Tafel 2* ab R10ff. gezählt.

¹⁹□Zur Veranschaulichung der Verbindungen zwischen dem Melodietyp von *Tafel 1* und dem der *Tafel 2*, habe ich aus ersterem — und stellvertretend für diesen — hier das Beispiel R1 in eckigen Klammern vorausgestellt.

R15 $ab|cc_3vk$, mit den Zeilenschlüssen 2-2|1-(1-)V;

- Die Zusammensetzung aus drei unterschiedlichen Zeilen, wobei die Quadratur, soweit angestrebt, durch die Wiederholung von Zeile 1 bewerkstelligt wird, ist schon Beispielen der *Tafel 1* eigen gewesen. Dies allein berechtigt allerdings noch nicht von einer Typenverwandtschaft zu sprechen, dazu gehören noch weitere, gemeinsame Züge;
- Wie die Melodien der *Tafel 1*, eröffnen auch die der zweiten eine Mollstruktur mit der VII. Stufe als Leitton. Im Tonumfang wird der Oktavbereich zwischen den Stufen V und 5, d^1-d^2 , unter Umgehung von e^1 bzw. es^1 (Stufe VI) besetzt, dabei jedoch erscheint d^1 nur einmal, jedoch bedeutsam, zu Beginn der ersten Zeile. Beachtenswert ist die Fassung R13, die in der Durhomonymie gehalten ist;
- Die vordem in Zeile 2 so charakteristischen Melodiegipfel auf es^2 bzw. e^2 fehlen in *Tafel 2* durchgehend — auch dies ein den neuen Typ kennzeichnendes Merkmal;
- Die erste Melodiezeile veranschaulicht, wie in R1, die Ebene g^1-a^1 . Das Geschehen entwickelt sich dabei von (dem durch den Leitton fis^1 umspielten) g^1 zu b^1 und hinab zum Zeilenschluß a^1 . Nun aber erscheint in allen Belegen der *Tafel 2* ein neuer Motivkopf: der Beginn mit dem Achtelgang von der Stufe V zu 1, d^1-g^1 . Dieser bleibt fortan ein charakteristisches Merkmal der gesamten Melodiegruppe, der sie von den Melodien der *Tafel 1* unterscheidet und so letztlich, trotz vorhandener Gemeinsamkeiten, den anderen Melodietyp mitbestimmt;
- Nebst der identischen Ansiedlung der ersten Zeilen hauptsächlich auf die Ebene der Stufen 1-2 (g^1-a^1), ist eine Parallele auch in bezug auf die zweite Zeile festzustellen: sie bewegt sich auch in den Melodien der *Tafel 2* auf der Ebene der 5. Stufe (d^2);
- Die Schlußzeilen haben kadenziellen Charakter, sie bewegen sich desgleichen im Rahmen $c^2-(fis^1)-g^1$ und führen hin zu g^1 . Einen sonstigen, engeren Zusammenhang mit den Schlußzeilen der *Tafel 1* ist nicht herzustellen;
- Der Schluß der ersten Zeile auf a^1 ist identisch mit dem in R1 (und den übrigen R-Beispielen der *Tafel 1*). Dies, gewertet zusammen mit den Schlüssen auf der Melodiestufe 4 (c^2) der zweiten Zeilen und den naturgemäß auf 1 (g^1) erfolgenden Kadenzen der letzten Zeilen, ergibt des weiteren das Bild eines offenbaren Bezuges zwischen den beiden Melodietypen;
- Unterschiedlich von den trochaischen Folgen der Melodien der *Tafel 1*, haben wir es in *Tafel 2* vorrangig mit syllabisch fortschreitenden Achteln ("pyrrhische" Formeln), ohne Verzierungen und weniger sinuös gestaltet, zu tun.

Es ist somit festzuhalten, daß die in der *Tafel 2* vorliegenden, melodisch-rhythmischen Gegebenheiten eindeutig einen selbständigen Typ um-

reißen, dessen Ursprung in dem auf der *Tafel 1* wiedergegebenen Melodietyp liegt. Dieser Melodietyp der *Tafel 1* aber seinerseits stellt die eminent kreative Weiterentwicklung durch die Rumänen einer alten, von den Deutschen übernommenen Melodie dar.

LITERATUR

- Alexandru, Tiberiu. 1980. *Romanian Folk Music*. Bucuresti: Musical Publishing House. [Translated by C. Stihi-Boos, translation revised by A. L. Lloyd].
- Bartók, Béla. 1935. *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. 484 *Melodien, mit einem einleitenden Aufsatz*. Wien.
- Bartók, Béla. 1968. *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. D. Dille, Hrsg. Budapest: Editio Musica. [Übersetzung der Liedertexte von G. Habenicht; *Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke 4*].
- Bartók, Béla. 1975. *Rumanian Folk Music*. Bd. 4: *Carols and Christmas Songs*. B. Suchoff, Hrsg. Hague. [Text translated by E. C. Teodorescu, preface to part one translated by A. Loft, preface to part two translated by E. H. Sanders].
- Bäumker, Wilhelm. 1883. *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*. Bd. 1: *Von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. Freiburg i. Br.: Unveränd. Nachdr. der Ausg. [Repr. Nachdruck Hildesheim, 1962].
- Bîrlea, Ovidiu. 1969. "Colindatul în Transilvania". In *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965-1967*. Cluj, 247-304.
- Bîrlea, Ovidiu. 1981. *Folclorul românesc*. Bd. 1. Bucuresti: Minerva.
- Brailoiu, Constantin. 1931. *Colinde si cântece de stea*. Bucuresti: Academiei de muzica religioasa a S. F. Patriarhii Ortodoxe Române.
- Brailoiu, Constantin. 1952. "Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain". *Anuario musical* 7:117-158.
- Brailoiu, Constantin. 1954. "Le vers populaire roumain chanté". *Revue des études roumaines* 2:7-74.
- Brailoiu, Constantin. 1967. *Opere*. Bd. 1. Bucuresti: Editura Muzicala. [Traducere si prefata de E. Comisel; zweisprachige, französisch-rumänische Ausgabe].
- Brailoiu, Constantin. 1973. *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève: Minkoff. [Textes réunis et préfacés par G. Rouget].
- Breazul, George. [1938]. *Colinde. Culegere întocmita de...* Bucuresti.
- Brednich, Rolf Wilhelm, Zmaga Kumer und Wolfgang Suppan, Hrsg. 1969-1984. *Gottscheer Volkslieder*. Bd. 1-3. Mainz: Schott.
- Comisel, Emilia. 1967. *Folclor muzical*. Bucuresti.
- Cucu, Gheorghe. 1936. *200 colinde populare. Culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924-1927. Editie postuma îngrijita de Constantin Brailoiu*. Bucuresti.

- Dragoi, Sabin V. [1931]. *303 colinde cu text si melodie, culese si notate de...* Craiova.
- Habenicht, Gottfried. 1978. "Die Frage deutsch-rumänischer Volksliedeinflüsse im Banat. Ein musikethnologischer Beitrag". *Jahrbuch für Ostdeutsche Volkskunde* 21:20-45.
- Habenicht, Gottfried. 1984. "Originea si evolutia unui cântec de stea". *Buletinul Bibliotecii Române* 11(15):55-84.
- Habenicht, Gottfried. 1986. "The Principles of Mutual Relationships Between the Roumanian and German Traditional Songs". In *Traditional Music of Ethnic Groups - Minorities. Proceedings of the Meeting of Ethnomusicologists on the Occasion of the European Year of Music 1985, Zagreb July 22-24, 1985 — Glazbeno stvaralaštvo narodnosti (narodnih manjina) i etničkih grupa. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu europske godine glazbe 1985, Zagreb, 22-24. srpnja 1985.* Zagreb: Zavod za istraživanje folklor, 17-36.
- Habenicht, Gottfried. 1987. "Liedgut und Liedleben in einem Hauerländischen Dorf. Der Gewährsmann Anton Köppl aus Honneshau. Lieder - Selbstzeugnis - - Kommentare". In Johannes Künzig und Waltraut Werner-Künzig: *Aufgrund der Tonaufnahmen 1975-1984.* Freiburg: Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde.
- Ionescu, Constantin I. 1944. *Colinde cu text si melodie, culese si notate de...* Sibiu.

- Künzig, Johannes, und Waltraut Werner. 1967. *Gottscheer Volkslieder aus mündlicher Überlieferung. Authentische Tonaufnahmen 1954-1966*. Freiburg: Institut für ostdeutsche Volkskunde. [3 Schallplatten mit Textheft].
- Künzig, Johannes, und Waltraut Werner-Künzig. 1978. *Volkslieder aus Deutsch-Mokra, einer Waldarbeitersiedlung in der Karpaten-Ukraine. Authentische Tonaufnahmen 1956-1976* (In Zusammenarbeit mit G. Habenicht). Freiburg: Institut für ostdeutsche Volkskunde. [4 Schallplatten mit Textheft].
- Magda, Elisabeta. 1975. "Sfera credintelor si obiceiurilor de iarna la românii din Micherechi, Chitighaz si Batania". In *Din traditiile populare ale românilor din Ungaria*. Bd. 1. [S.n.], Hrsg. Budapest: Asociatia Maghiara de Etnografie si Uniunea Democratița a Românilor din Ungaria, 101-119.
- Pann, Anton. 1955. *Cîntece de lume. Transcriere din psaltica în notatie moderna, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu*. Bucuresti.
- Rajeczky, Benjamin. 1984. "Eine mittelalterliche Melodie in ungarndeutscher und ungarischer Fassung". *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 32-33:34-36. [Walter Deutsch zum 60. Geburtstag].
- Ursu, Nicolae. 1983. *Folclor muzical din Banat si Transilvania. 300 de colinde, cîntece si jocuri*. R. Giurgiu, Hrsg. Bucuresti: Editura Muzicala. [Editie îngrijita, cu prefata si studiu introductiv de Rodica Giurgiu].
- Vulpescu, Mihail. 1930. *Cîntecul popular românesc*. Bucuresti.

Tafel 1

Tafel 2

O MELODIJI JEDNE RUMUNJSKE ZVJEZDARSKE PJESME

SAŽETAK

Rumunjske zvjezdarske pjesme [*Cântece de stea*] su božićne čestitarske pjesme novijega datuma (prvi se put spominju u 17. st.) s temom rođenja Isusa Krista i štovanja trojice mudraca (sv. Triju kraljeva). Sadržajno, funkcionalno i strukturalno se razlikuju od *colindi*, veoma starih, profanih čestitarskih pjesama koje se također izvode u božićnom ciklusu, ali su vezane uz zimski solsticij. Zvjezdarske se pjesme i prema svojem tekstu i prema melodiji izdvajaju iz cjelokupnoga kompleksa rumunjskoga folklor. Lako se prepoznaju kao preuzete zapadnoeuropske božićne pjesme ili kao novotvorenine intelektualaca — svećenika, redovnika, crkvenih pjevača, učitelja.

Zvjezdarska pjesma, koja je u središtu autorove pozornosti, veoma je proširena u onim dijelovima Rumunjske koji su do 1918. pripadali Austro-Ugarskoj. Polazeći od inačice iz Transilvanije, podrijetlo tog tipa melodije vodi do *Puer natus in Betlehem* iz 12. stoljeća, odnosno do zapisa iz 1599. *Ein Kindt geboren zu Bethlehem* [Dijete rođeno u Betlehemu]. Notni primjeri iz tabele 1 zorno predočuju da je tip napjeva proširen u Rumunja morao biti izveden iz D3 podtipa njemačke usmene tradicije. Rumunjska izvedenica (predstavljena u tabeli 1 inačicama skupine R) doživjela je pri preuzimanju zamašna preoblikovanja u duhu rumunjske narodne pjesme. To se očituje u naglašavanju modalnosti, izostavljanju promjene iz mola u dur na početku drugoga retka, u promjeni kadence prvoga retka, u oblikovnim i strukturalnim promjenama (ispuštanju jednog melodijskog retka umjesto kojega se ponavlja prvi melodijski redak i time dolazi do preoblikovanja prethodne glazbene cjeline), u odustajanju od predtakta i okretanju ka *giusto syllabique* ritmičko-metričkom oblikovanju.

Na temelju provedene analize autor zaključuje da se podrijetlo rumunjske melodije ne može izvoditi iz mađarske tradicije, premda se u njoj *Puer natus* također nalazi od davnine. Iznesenim primjerima on pokazuje da su Rumunji preuzeli zapadni model melodije i kreativnim ga preoblikovanjem unijeli u vlastitu folklornu tradiciju. Taj zaključak autor potkrepljuje notnim primjerima u tabeli 2 kojima predočava stvaralački razvoj prve melodije iz skupine R u tabeli 1 i nastajanje novih rumunjskih tipova pjesama.

Ključne riječi: zvjezdarska pjesma, Rumunjska