

Die ersten *Musik- und Kulturtage der Cinti und Roma*, die in Berlin stattfinden, wollen eine geistige und kulturelle Öffentlichkeit der Begegnung schaffen. Sie werben für Verständnis und Toleranz zwischen der Minderheit der Cinti und Roma und der Mehrheitsbevölkerung und setzen sich insbesondere für die Anerkennung einer deutschen und europäischen Minorität ein. Die Veranstaltungen informieren über Geschichte und Kultur, geben Einblicke in die Vielfalt großer Musiktraditionen und bezwecken einen offenen Dialog als Beitrag zur multikulturellen Gesellschaft in Berlin und im Land Brandenburg.

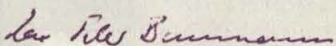
Die fortwährende Begegnung über die engen Grenzen hinweg bedarf allerdings einer dauernden Anstrengung, die das »Anderssein« sowohl als Kategorie des Eigenen als auch der demokratischen Vielfalt kulturell zu begreifen vermag.

Die in den letzten Jahren anhaltenden Debatten angesichts des Zuzugs von verfolgten Cinti und Roma unterstreichen zudem mit aller Deutlichkeit, wie notwendig es bleibt, den politischen Dialog mit dem kulturellen bewußt zu verbinden und zu stärken.

In diesem Sinne sollen die Berliner *Musik- und Kulturtage der Cinti und Roma* einen Weg weisen, der die kulturelle Gegenwärtigkeit und historische Tiefe dieser Minderheit zu würdigen weiß.

Das **Internationale Institut für Traditionelle Musik e.V.** sieht es als sein besonderes Anliegen, in Zusammenarbeit und Koordination mit der **Cinti Union Berlin e.V.** das Projekt im kulturpolitischen Sinne tatkräftig zu unterstützen und auch politisch für die volle Anerkennung der Cinti und Roma als einer eigenständigen Minderheit in Deutschland und Europa einzustehen.

Max Peter Baumann



Internationales Institut für
Traditionelle Musik e. V.

In seinem *Königsbuch* (um 1011) berichtet der Dichter und Chronist Abul Kasim Mansur Fir-dausi, wie um 420 u.Z. über zehntausend Musiker und Tänzer (*luri*) auf Ersuchen des persischen Königs Bahram Gur von Indien nach Persien geholt wurden. Das Ereignis hielt um 950 auch der arabische Chronist Hamza von Isphahan fest. Man nimmt an, daß diese in Persien eingewanderten *luri* die ersten Vorläufer der späteren Musiker der Cinti und Roma waren, deren Erscheinen in Europa allerdings erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts und insbesondere im Zusammenhang mit der türkischen Invasion in Südosteuropa zu belegen ist.

Die ersten Berichte über die Musik der Cinti und Roma stehen somit in engster Verbindung mit Persien und einer nachfolgenden Wanderbewegung in westlicher Richtung in die Türkei, nach Griechenland, in die Gebiete der rumänischen Fürstentümer, nach Ungarn und Böhmen.

Ungarische Quellen berichten schon im 16. Jahrhundert über Roma-Musiker, die den Türken aufspielten und von ihnen wegen ihrer Musik sehr geschätzt waren. Interessanterweise bezogen sich Worte wie das türkische *çingene*, das griechische *gythos* bzw. das deutsche Wort »Zigeuner« inhaltlich in erster Linie auf den Musikantenberuf und weniger auf die ethnische Gruppe. Die Frage nach der Art der Musik

spielte weniger eine Rolle im Hinblick darauf, ob die Musiker nun aus Indien stammten oder nicht. Denn kaum eine ethnische Gruppe zeigte sich so geschickt und kreativ wie die Cinti und Roma, sich die traditionelle Musik ihres Gastlandes anzueignen und diese in künstlerischer Sicht zur vollen Professionalität auszugestalten. Béla Bartók bezeugte dies zu Beginn unseres Jahrhunderts in voller Anerkennung: »Die Zigeuner, die in den Städten leben, sind musikalisch völlig mit der Art der Bevölkerung, mit der sie zusammenleben, assimiliert.« Sie eignen sich überall die charakteristische Musik ihrer Umgebung an. Wo sich mehrere Stile oder andere Musikinstrumente vorfinden, werden diese von den Musikern zu dem bereits vorhandenen traditionellen Repertoire hinzugenommen und integriert.

»Wir gehen die Wege ohne Grenzen...«

Auf dem Weg nach dem Westen lassen sich historisch drei Hauptwege der Cinti und Roma ausmachen. Bei den ersten Mongoleneinfällen zogen sie aus den afghanischen und persischen Gebieten weiter westwärts: 1. in Richtung Ar-

»Wir gehen die Wege ohne Grenzen...«

Zur Musik der Cinti und Roma

»Die Gitarre ist von Morón, der Rhythmus von Jerez; das Gefühl ist von Sevilla, und von Triana kommt alles andere.«

menien, den Kaukasus entlang nach Rußland, 2. über Anatolien weiter nach Griechenland und zum Balkan und 3. über Syrien und Palästina nach Ägypten und von dort nach Nordafrika bis nach Spanien. Zu diesen Erkenntnissen gelangte man zum Teil über schriftliche Quellen, aber auch durch linguistische Beobachtungen zu einzelnen Dialekten des *romanes*. Aus zahlreichen Lehnwörtern, die die Cinti und Roma während ihrer Wanderungen in ihre mündlich überlieferte Sprache übernommen hatten und weiterhin bewahrten, ließen sich die Wege der Wanderungen teilweise ablesen. Was für die Sprache gilt, trifft in ähnlicher Weise auf die Übernahme von Musik zu. Auf ihren langen Wanderungen haben die Cinti und Roma ihre eigenen musikalischen Grenzen überschritten und die Volksweisen, Lieder, Tänze und Musikinstrumente ihrer Gastländer immer wieder mit ihrer unerschöpflichen Musikalität bereichert. Ihre ursprüngliche Meister-

schaft war wohl vorwiegend durch die hohe improvisatorische Technik des solistischen und gruppenbezogenen Singens gekennzeichnet.

Im 15. Jahrhundert sind Roma und Cinti, wie Dokumente belegen, in Mittel- und Westeuropa in verschiedenen Stammesverbänden als Kupferschmiede, Nagel-, Huf- und Waffenschmiede, Flechter, Pferdehändler, aber auch als Tänzer und Musikanten

tätig gewesen. Von letzteren wird berichtet, wie sie zum Beispiel in Budapest, Regensburg, Konstanz, Barcelona und Edinburgh zum Tanz aufspielten und für ihr Musizieren bezahlt wurden. Im gleichen Jahrhundert entwickelten die ungarischen Roma aus traditionellen Volksweisen und eigenen Kompositionen bereits eine Art volkstümlich-urbane Unterhaltungsmusik.

Dem Musizieren scheinen auf allen ihren Wanderungen und in allen Ländern jeweils zwei kontrastierende Vortragsstile zugrundezuliegen. Die beiden Konzepte ergänzen sich gegenseitig: Einerseits jene Weise, die als langsames Klage- lied in ungebundenem freien Rhythmus und auf expressive Art Schmerz und Trauer zum Ausdruck bringt, und andererseits jenes strophisch- straffe Tanzlied, das mit präzisen, feurigen Rhythmen von Freude und tänzerischer Lust kündigt. Die jeweilige Meisterschaft liegt in der Verbindung der beiden Grundideen und in der kreativen Aneignung vorgegebener und mündlich überlieferter Volksweisen, sowie ihrer virtuoson Integration mit einer improvisatorisch anmutenden Praxis der musikalischen Synthese.



Zigeunerschmied mit Helfer, um 1600

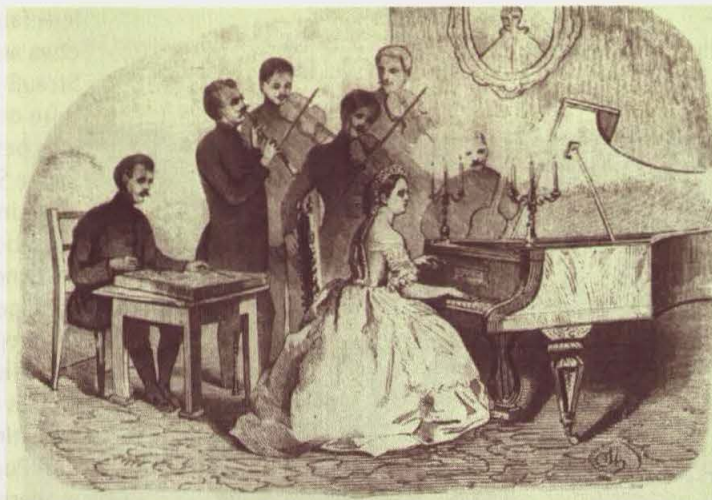
Zigeunerin, Darstellung aus dem 16. Jahrhundert



Die »langsame Weise zum Zuhören«

Die türkische lange Melodie (*uzan hava*) mit ihrem weiten orientalischen Bogen und ihrem »langen Atem« wird auf der Kegeloboe zur Trommelbegleitung (*davul*) gespielt: Sie hat ihre Parallele in Jugoslawien, Albanien und Armenien, im griechischen Klephtenlied oder im *mirolói*-Klagegesang. Die traditionelle Oboe wird inzwischen mehr und mehr durch die moderne Klarinette ersetzt. Bei den ungarischen Roma, den *rom-ungró*, entsprechen dem getragenen Vortragsstil inhaltlich die langsamen Weisen der *lassú*, bzw. die rubato-haften Lieder der *loki d'ili* (langsamer Gesang). Es sind lyrische Gesänge, Lieder »zum Zuhören« (*hallgató*), seltener auch balladenhafte Weisen mit ihren nicht-funktionellen Dur- und Moll-Tonarten. Ihre »schluchzenden« Vortragsweisen spannen den weiten Bogen des Primas-Geigers zu den bordunierenden *címbalom*-Klängen und dem Kontrabaß. Ein ähnlicher schwermütig oder sehnsüchtig-trauriger Gestus findet sich wiederum in der rumänischen *hora-lungă* bzw. *doina*, oder auch in den *sevdalinka*-Liedern der bosnisch-muselmanischen Romagruppen. Auch die langsamen Gesänge im Wechsel von Chor und Solo und begleitet von Gitarre oder Akkordeon der in den Pariser Vorstädten lebenden und meist aus Russland stammenden *khelderaš* haben viele Gemeinsamkeiten mit den langsamen Liedern der ungarischen Walachen. Diese sind allerdings weniger auf eine musikalische Verwandtschaft zu beziehen, als vielmehr auf den allgemeinen Charakter solcher Phänomene. In Spanien vermittelt der *cante jondo* als »ernster Gesang«, der fast immer auch ein *cante gitano* ist, Leid, Schmerz und Trauer. Seine reich nuancierte Melodik ist durch arabisch-orientalische Einflüsse geprägt. Langausgehaltene *ay-ay*-Silben ornamentieren den dramatisch-improvisatorischen Vortrag auf überwiegend traurig gestimmte Liedtexte.

Die »klagenden« und freirhythmisierten Lieder der Roma und Cinti verschmel-



Gräfin Nákó mit einem Zigeunerensemble (1860)



János Bihari



zen in allen Ländern ihre unterschiedlichen Kultureinflüsse zu einer neuen Regionalität, die ihrerseits aber das Internationale auf dem weiten Weg dahin bereits assimiliert hat. Wie das Lokale sich im Kontext des Überregionalen wiederfindet, geht aus dem andalusischen Liedtext eines *cante gitano* hervor: »Die Gitarre ist von Morón, der Rhythmus von Jerez; das Gefühl ist von Sevilla, und von Triana kommt alles andere.«

Die »schnelle Weise zum Tanzen«

Neben diesen allgemeinen getragenen und rubato-bezogenen Melodien bilden die straffen Tanzlieder und Tanzmelodien eine zweite wichtige Besonderheit der Musik der Roma. Es handelt sich dabei in erster Linie um geradtaktige und strophisch durchgeformte Gesangs- oder Instrumentalweisen. Nach den ältesten Belegen sollen sich die Roma-Musiker mit ihrem Gesang zu gezupften Lauten, zu Geigeninstrumenten oder Hackbrett (*santur*, *kanun*, *címbalom*) begleitet haben. Im südlichen Rumänien galten die Roma auch als hervorragende Epensänger, die sich auf der *rabab*-Fiedel begleitet haben. In der transkarpatischen Region setzte sich ein Ensemble zum Aufspiel oft aus einer Laute (*cobză*), einer Violine und der Panflöte (*nai*) als Melodieinstrument zusammen. Traditionellerweise begleiteten die ungarischen Roma sich beim Tanz nur mit Vokalmusik, allenfalls imitierten sie solistisch ein Musikinstrument mit dem Mund, so zum Beispiel mit der sogenannten textlosen Wirbeltechnik (*pergetés*), wie sie bei den Walachen in Westeuropa bekannt geworden ist. Die übrigen Sänger

begleiten das Tanzlied mit dem trompetenhaften »Mundbaß«, klatschen und schnalzen mit den Fingern zu den synkopierten Tönen der Melodie. Bei den zahlreichen religiösen und privaten Festen, bei denen zum Tanz aufgespielt wird, übernehmen die getanzten Lieder eine zentrale Rolle. So die *kırık hava* (gebrochene Melodie) der Türken bei Hochzeits- und Beschneidungsfesten, die ungarischen Tanzlieder und Tafelgesänge (*khelimascki* und *meschalaki d'ili*) bei alljährlichen religiösen und

weltlichen Festanlässen; die instrumental ausgeführten Anwerbslieder (*verbunkos*) seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sowie die populären *csárdás*-Melodien des kaiserlich-königlichen Österreich erweitern den Bereich der Unterhaltungsmusik. In Spanien sind es der *cante festero* (Tanzgesang) und der *tango gitano*, die mit mitreißenden Rhythmen und witzig-spontanen *coplas* die Tänzerinnen und Tänzer begeistern. *Cante* (Gesang), *baile* (Tanz) und *toque* (Gitarrenbegleitung) bilden die innere Einheit des *cante flamenco*, mit stampfenden Kreuzrhythmen (*taconeo*), Klatschen (*palmas*) und Fingerschnalzen (*pitos*).

»Mer war ketni...« – Wir kommen zusammen

Die aus dem urbanen Bereich hervorgegangene »Zigeunerkapelle« entwickelte sich im 18. Jahrhundert. Ursprünglich bestand sie aus drei bis acht Musikern. Ihre Grundlage bildete in einfachster Form das Streichensembel mit zwei Geigen und einem Kontrabaß, in höchster Form als Streichquintett oder -sextett, ergänzt mit einem Hackbrett und, vom 19. Jahrhundert an, erweitert durch die Klarinette, nicht selten auch durch Blechblasinstrumente. Der berühmte ungarische Primas János Bihari stand am Wiener Hof um 1814 schon in so hohem Ansehen, daß er sogar vor dem Wiener Kongreß spielte. Und bereits ein Jahr später spielten mehrere Roma-Ensembles mit westlich-komponierter Musik auch in Bukarest und in anderen rumänischen Städten. Im Jahre 1830 soll gar ein hundert Musiker umfassendes großes Orchester Stücke von europäischen Komponisten mit großem Erfolg aufgeführt haben. Durch die wachsende Popularität solcher größeren und kleineren »Zigeunerkapel-



Nicolas Bonnart: La Bohémienne (1860)

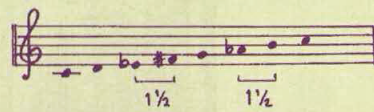
len« fanden Operettenmelodien (wie etwa aus dem *Zigeunerbaron* von J. Strauß jr., 1885) Eingang ins Repertoire der städtischen Roma-Musiker. Dies betraf gleichermaßen komponierte Salonstücke, Rhapsodien und »Zigeunerfantasien«, später auch internationale Tänze, wie Polka, Mazurka, Ländler, Walzer, Foxtrott und Schlagermelodien. Zu dem immer weiter greifenden Spektrum von Stilen, Melodien und Instrumentaltechniken kamen im 20. Jahrhundert neueste internationale Evergreens, Swing-, Jazz- und Pop-Bearbeitungen hinzu. Die moderne Tanzmusik leitete eine eigentliche Reform der Musik der Roma und Cinti dadurch ein, daß diese vermehrt zeitgenössische westeuropäische Musikelemente integrierte. Dennoch, die traditionell-figurativen Elemente, die charakteristischen Kadenzten, Tonleitern und Harmonisierungen werden weiterhin beibehalten. Jedes Roma- oder Cinti-Ensemble kann eine »beliebige« Melodie in ihre eigene »Zigeunermusik« verwandeln. Die unterschiedlichsten neuen Stilelemente verbinden sich harmonisch mit dem bewährten ungarisch-balkanischen Substrat, mit russisch-rumänischer Eintönung oder auch mit dem spanisch-französischen Stilkolorit. Überall spielen die Cinti und Roma die heimische Musik ihrer Umgebung, und in Ländern mit gemischten Musikstilen

und Bevölkerungsgruppen spielen dieselben Ensembles entsprechend den Wünschen des Publikums unterschiedliche Musik. Mit dem legendären *Hot Club de France* der dreißiger Jahre in Paris wurde der *manouche*-Gitarist Django Reinhardt für den Aufbau der Cinti-Jazz-Formationen der Nachkriegszeit stiftend (drei Gitarren, Violine und Kontrabaß). Das *Schnuckenack Reinhardt Quintett* mit seinem »Zigeunerjazz«, *La Romanderie* mit dem



»Django-Sound des Akkordeons«, der *Hot Club The Zigan*, der *Hot Club de Sinti*, das *Häns'che Weiss Ensemble* (mit Solo-Gitarre, Violine, zwei Rhythmus-Gitarren und Kontrabaß), das *Alfred Lora Swingtett*, die *Swing Gipsy Rose*, Bireli Lagrene und viele andere mehr, setzten sich mit dem 1953 verstorbenen Vorbild Django auseinander. In der Bandbreite von traditionellen Liedern, die bis zurück ins 17. Jahrhundert reichen, von Liedern, die im KZ entstanden sind, über Folklore, Swing und Jazz, hatte sich anlässlich des dritten Roma-Weltkongresses 1981 das rund 30-köpfige *Internationale Sam Roma Ensemble* gegründet. Mitglieder der Roma, Cin-

»Moll-Charakteristik«



»Zigeunertonleiter« (frz. *mode hongrois*; engl. *gipsy scale*)

Der Name wird seit Liszt mit der Tonleiter

c-d-es-fis-g-as-h-c

assoziiert und steht in enger Verbindung zur ungarisch-romantischen »Zigeunermusik« der *verbunkos*, erstmals um 1800, und der *csárdás* des 19. Jahrhunderts. Charakteristisch sind zwei übermäßige Sekundschritte (es-fis und as-h).

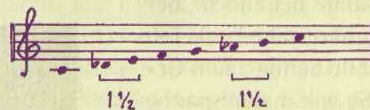
Die Skala zeigt mit wenigen Ausnahmen in der Molltonleiter eine Vorliebe für die übermäßige Quarte, die kleine Sexte und die große Septime, von welchen drei Intervallen namentlich die Erhöhung der Quart der Harmonie ein höchst seltsames Schillern, ja einen blendenden Glanz verleiht (Franz Liszt, 1859). Die zweite Tonleiter, die übrigens wie die erste vermutlich eine Adaption aus der persischen und türkischen Musik ist, weist ebenfalls die charakteristischen zwei Intervalle von je einem Eineinhalb-Tonschritt auf

(e-des-e-fis-g-as-h-a)

Nach vergleichenden Untersuchungen scheint sie im engen Zusammenhang mit dem persischen *dāstgāh-e tchahārgāh*, bzw. dem türkischen *makam hicazkâ* zu stehen.

Ähnliche »Tonleitern« finden sich in moderner türkischer Musik, aber auch im jüdischen Gesang und in der griechischen Kirchenmusik.

»Dur-Charakteristik«



ti, *keldeara* und *lowara* haben sich zusammengetan, um im Sinne eines multikulturellen Miteinanders – der Zeit weit voraus – ein lebendiges Beispiel der interkulturellen Begegnung zu sein. Die Musiker halten in der Regel an der improvisatorischen und nicht niedergeschriebenen Form der musikalischen Überlieferung fest, auch wenn sie inzwischen nicht selten im westlich-klassischen Sinne eine musikalische Ausbildung hinter sich haben und auf professionelle Weise überall in Konzerten, in Cafés, Restaurants, in Tanz- und Kurhäusern auftreten, bei Dorf- und Stadtteilfesten, aber auch in Philharmonien, Theatern, im Hörfunk und Fernsehen.

»Gelem, gelem, lungone dromeja...« – Ich bin einen weiten Weg gegangen...

Die Musik der Sinti und Roma ist einen weiten Weg gegangen und hat – wie es in einem ungarischen Lied heißt – die Hauptstraße immer gemieden (»*Jaj ke sa tēle žav le drome-sa* / »Immer verlasse ich die Hauptstraße«). Im Lied und in den Weisen sind viele Erinnerungen auf multikulturelle Weise musikalisch zur Anschauung gebracht. Mit der Musik haben Roma und Cinti zwischen Nationen und sozialen Gruppen nachhaltig vermittelt. Im Gesang (*giben*), Tanz (*khelepen*) und Instrumentalspiel (*bascheben*) eignete man sich auf dem langen Weg durch zahlreiche Kulturen mannigfache Elemente und Spielweisen an, die dem inneren Sinn des *bascheben* von Roma und Cinti, dem kreativen »Umsetzen der Welt in Töne«, entgegenkamen. Die Musik der Cinti und Roma ist längst ein Teil deutscher, spanischer, russischer, rumäni-



gingene-Musiker

scher oder ungarischer Kultur: »Und wer musiziert, der setzt alles, was er mit dem Ohr eingefangen hat, das lebendige Leben, wieder in Töne um, gibt ihm musikalischen Ausdruck, vom Ohr in die Hand und wieder ins Ohr, ein kurzentschlossener Prozeß von großer Intensität« (G.F. Rüdiger). Die Cinti und Roma haben viel von der Musik ihrer Gastländer übernommen, aber ihnen auch viel gegeben, immer ein Stück dem Publikum und der Zeit voraus, musikalisch in ihrer Identität flexibler als all die konservativen Apologeten des »authentischen« Stils. Eine musikalische Minderheit hat die Mehrheit in der Geschichte der Musik entscheidend mitgeprägt: die Musik der Cinti und Roma.

Max Peter Baumann