

Herwig Milde
Belčo Stanev

Die bulgarische Tanzfolklore



Über dieses Buch

„Wer hinter dem Titel „Die bulgarische Tanzfolklore“ eine weitere Sammlung bulgarischer Tänze vermutet, wird freudig überrascht sein, hier eine Darstellung in Händen zu halten, die weit über das, was eine Sammlung leisten kann und will, hinaus geht. Dieses Buch will die prägenden Faktoren aus Geographie und Geschichte, aus sozialen Gegebenheiten, Musik und Religion erschließen, die diese Tänze zu einem unverwechselbaren und hochdifferenzierten Kulturgut haben wachsen lassen. Erst auf einer solchen Basis entgehen sie dem Schicksal, zu einer mehr oder weniger kunstvollen bis artistischen Bewegungsfolge mit festgelegten Raumformen zu einer bestimmten Musik reduziert zu werden. Hier wird der Leser in gelungenen Überblicken durch **Geographie** und **Geschichte** Bulgariens geleitet. Damit ist eine Basis geschaffen für das Verständnis von **Tanzanlässen**. So gelangt man schließlich zu den Tänzen selbst, d. h. zu den **Rhythmen** und Typen, zu den **Musikinstrumenten** und zu den **Regionen**, in denen die Musik gespielt und die Tänze getanzt werden. Den Abschluß bilden dann **Beschreibungen** der wichtigsten Volkstänze Bulgariens.

Dieses Buch verbindet Hintergrundwissen, Fachkenntnis und Erfahrung aus eigenem konkreten Handeln zu einer gelungenen Einheit von Theorie und Praxis. Hier kann der zunächst ahnungslose Folkloretänzer entdecken, eine wie reiche Welt an Ideen, Traditionen und Bezügen mit den Tänzen verbunden ist, die er nur in Musik und Bewegung kennt.“ (Aus dem Vorwort von Prof. Dr. Klaus Kramer)

Eine CD zu den Tanzbeschreibungen des 7. Kapitels ist beim Autor erhältlich (Mail: post-at-herwigmilde.de).

Herwig Milde

geb. 1947, Folkloretänzer und Tanzlehrer mit Schwerpunkt Südosteuropa, versucht seit über 30 Jahren, dem Wesen der Tanzfolklore auf den Grund zu kommen. Zahlreiche Besuche in Bulgarien, Unterricht bei einer Reihe von bulgarischen Tanzlehrern und eine enge Zusammenarbeit mit Belco Stanev waren ihm dabei behilflich.

Belčo Stanev

geb. 1943, Absolvent der Choreographenschule in Sofia und der Hochschule für Musik und Tanz in Plovdiv mit der Fachrichtung choreographischer Regisseur, von 1960 bis 1995 Leiter des staatlichen Ensembles "Varna" und leitender Choreograph der Region Varna, ist seit 1980 in Deutschland als Tanzlehrer tätig, unterrichtet jedes Jahr in zahlreichen Wochenendseminaren in Deutschland, der Schweiz, Österreich und Belgien, veranstaltet jedes Jahr Sommerkurse für Gäste aus aller Welt in seinem Folkloretanz-Zentrum „Belčo Stanev“ in Varna.

**Herwig Milde
Belčo Stanev**

**Die bulgarische
Tanzfolklore**

© 2004, 2021 Herwig Milde, Freiburg. Alle Rechte vorbehalten.

2. bearbeitete Auflage als E-Buch 2021

ISBN der 1. Auflage des Buchs: 3-925594-58-2

Inhalt:

VORWORT

EINLEITUNG:

Hintergründe? 6

Hinweise zur Aussprache 8

1. GEOGRAPHIE:
Balkan und Schwarzes Meer 9

2. GESCHICHTE:
Thraker, Römer, Slawen, Türken ... 12

3. BRÄUCHE, FESTE, TANZANLÄSSE:
Lazarustag und Georgstag 25

4. RHYTHMEN UND TANZTYPEN:
Horo, Kopanica, Râčenica, Četvorno ... 65

5. VOLKSMUSIKINSTRUMENTE:
Gâdulka, Kaval und Tambura 85

6. DIE VOLKSKUNDLICHEN REGIONEN:
Oj, Schope, Schope ... 106

7. SCHRITTE UND FIGUREN:
Die wichtigsten bulgarischen Volkstänze 144
Nordbulgarien
Thrakien
Rhodopen
Šopluk
Dobrudža
Pirin

ANHANG 266

Literatur

bulgarische Texte der zitierten Lieder

Stichwortverzeichnis

alle Fotos: Herwig Milde



Koprivštica 1986, abseits der Festival-Bühnen

VORWORT

Wer hinter dem Titel «Die bulgarische Tanzfolklore» eine weitere Sammlung bulgarischer Tänze vermutet (vgl. Belčo Stanev, *Bulgarische Tänze 1 - 6*; deutsche Beschreibungen von Michael Hepp u. Herwig Milde, Tübingen o. J.), wird freudig überrascht sein, hier eine Darstellung in Händen zu halten, die weit über das, was eine Sammlung leisten kann (und will), hinaus geht. Dieses Buch will die prägenden Faktoren aus Geographie und Geschichte, aus sozialen Gegebenheiten, Musik und Religion erschließen, die diese Tänze zu einem in ihrer Gesamtheit unverwechselbaren, im einzelnen wiederum hochdifferenzierten Kulturgut haben wachsen lassen. Erst auf einer solchen Basis, so die Auffassung der Autoren, entgehen sie dem Schicksal, zu einer mehr oder weniger kunstvollen bis artistischen Bewegungsfolge mit festgelegten Raumformen zu einer bestimmten Musik reduziert zu werden.

Herwig Milde wäre nicht der Herwig Milde, den ich seit Jahrzehnten als engagierten Kämpfer für eine umfassende Sicht auf jegliche Tanzfolklore kenne, wenn er sich auf die bloße Wiedergabe von Schrittfolgen beschränkt hätte.

Im Laufe seiner Tanzkarriere konnte er sich zu einem über Deutschlands Grenzen hinaus anerkannten und gesuchten Tänzer, Tanzlehrer und – durchaus im wissenschaftlichen Sinne – Tanzexperten entwickeln.

Nach ersten Tanzerfahrungen mit Deutschen Tänzen und englischen Kontras in Kindheit und Jugend wandte er sich als Student der Tanzfolklore Südosteuropas zu. Sie sollte sein weiteres «Tanzleben» bestimmen. Abgesehen davon, daß er selbst seit 1968 (bis heute) aktiv tanzt, hat er sehr früh schon Leitungsfunktionen übernommen. Einige Beispiele in Stichworten:

Leiter des Internationalen Folkloretanzkreises der Universität Freiburg von 1970 bis 1989

Gründung (und Leitung) der Folkloretanzgruppe „Haide!“, Freiburg 1979

Veranstalter von Wochenendkursen und Folklorebällen in Freiburg seit 1983

Trainingsleiter der ungarischen Tanzgruppe „Tilinkó“ in Freiburg von 1999 bis 2003

Damit waren öffentliche Auftritte verbunden – in Freiburg und Umgebung sowie beim 1. Bulgarischen Festival in München 1995.

Parallel dazu war er gesucht und tätig als Lehrer in Wochenendkursen für ungarische, serbische, kroatische, rumänische und bulgarische Tänze in Freiburg, Berlin, Tübingen und München.

Fortbildung war angesagt bei der Teilnahme an zahlreichen Seminaren bei Lehrern für rumänische, bulgarische, makedonische, serbische, griechische, ungarische, russische, tschechische, türkische, israelische und armenische Tänze.

So wundert es nicht, dass im Laufe der Zeit eine umfangreiche Sammlung von Tänzen verschiedenster Genese entstand, zu denen er hunderte von Tanzbeschreibungen selbst angefertigt hat. Sein Musikarchiv enthält weit über tausend Musiktitel, eine Fundgrube, die sicher ihresgleichen sucht.

Hinzu kamen – für die Entstehung dieses Buches wichtige – regelmäßige Aufenthalte in Bulgarien seit 1983 mit Besuchen der nationalen und internationalen Festivals in Koprivštica, Varna und Pirin. Es entstand eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Belčo Stanev und Irena Staneva, aus der schließlich die entscheidenden Anstöße zur Entstehung dieses Buches kamen. Dabei darf nicht verschwiegen werden, daß Herwig Milde inzwischen Bulgarisch in Sprache und Schrift beherrscht, so daß er die bulgarischen Quellen selbst lesen und auswerten kann.

Es ist Zeichen von Bescheidenheit und Fairneß, daß er Belčo Stanev im Titel als Mitautor angibt, von dem er in Inhalt und Literaturhinweisen sicher viel profitiert hat. Letztlich aber ist es «sein» Werk. Hier wird der Leser in gelungenen Überblicken durch Geographie und Geschichte Bulgariens geleitet. Damit ist eine Basis geschaffen für das Verständnis von Festen, Bräuchen – kurz: von Tanzanlässen. So gelangt man schließlich zu den Tänzen selbst, d. h. zu den Rhythmen und Typen, zu den Musikinstrumenten und zu den Regionen, in denen die Musik gespielt und die Tänze getanzt werden.

Den Abschluß bilden dann Beschreibungen der wichtigsten Volkstänze Bulgariens, insgesamt 47. Diese Beschreibungen sollen natürlich Anregung sein für die je eigene Praxis, sie illustrieren jedoch gleichzeitig – und das ist für die Lektüre äußerst hilfreich – die Darstellung in den vorausgegangenen Kapiteln. Denn schon die Ausführungen zu Geographie und Historie, erst recht die weiteren, immer mehr auf das Tanzen und die Tänze bezogenen Kapitel sind durchsetzt mit Hinweisen auf entsprechende Tänze. Und die sind in Form dieser Beschreibungen gleichsam «mitgeliefert», so daß der Leser zum unmittelbaren Mit- und Nachvollzug angeleitet wird.

Daß Herwig Milde von Beruf Lehrer ist im denkbar positiven Sinn, belegt dieses Buch mit erfreulicher Deutlichkeit: es verbindet Hintergrundwissen, Fachkenntnis und Erfahrung aus eigenem konkreten Handeln zu einer selten gelingenden, hier aber gelungenen Einheit von Theorie (= Wissen, Kenntnis) und Praxis (= Handeln). Hier kann der zunächst ahnungslose Folkloretänzer entdecken, eine wie reiche Welt an Ideen, Traditionen und Bezügen mit den Tänzen verbunden ist, die er nur in Musik und Bewegung kennt.

Erst in einer solchen ganzheitlichen Sicht kann der (Volks-) Tanz als das erkannt werden, was er für viele Gemeinschaften gewesen ist: ein Symbol (neben anderen, aber ein wichtiges) für die Gemeinschaft, durch das sie ihre Identität ausdrückt.

Herwig Milde statuiert ein Exempel, wie Tanzfolklore zu verstehen ist und wie man sie darstellen sollte. Es wäre nur zu begrüßen, wenn das Buch zu vergleichbaren Darstellungen über andere Tanzregionen anregen könnte.

Für deutsche «Bulgarisch-Tänzer» sind hier zudem zum ersten Mal literarische Quellen erschlossen und Informationen zugänglich gemacht worden, die bislang nur in Bulgarisch oder in Englisch vorliegen.

Dem Buch ist eine zahlreiche engagierte Leserschaft zu wünschen – nicht nur unter Bulgarienenthusiasten.

Prof. Dr. Klaus Kramer, Kirchzarten

EINLEITUNG:

Hintergründe?

Daß Volkstänze eine soziokulturelle Funktion haben, wird spätestens dann klar, wenn man erfährt, daß bestimmte Tänze bestimmten Tätigkeiten oder Festen zugeordnet werden, wie z.B. der Töpfertanz *Grânčarsko Horo* oder die Hochzeits- *Râčenica (Svadbarska Râčenica)*. Bei der Suche nach diesen Zusammenhängen zu erfahren, daß konkrete Tanzfiguren und Tanzgesten in der Regel nichts „be-deuten“, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die Tanzbewegungen rein ornamentalen Charakter haben und sich selbst genügen¹, mag zunächst enttäuschen. Dennoch stehen Folkloretänze in vielfältigen Zusammenhängen, die es lohnt kennenzulernen.

Das vorliegende Buch versucht, die maßgeblichsten Hintergründe der bulgarischen Folkloretänze aufzuhellen. Dabei muß über vielerlei Kontexte gesprochen werden, die ihre Entwicklung und ihren Charakter bestimmen: über den geographischen, den historischen Kontext, das Brauchtum, die Musik. Dabei kommen sicher auch Aspekte der bulgarischen Folkloretänze zur Sprache, nach denen der Folkloretänzer, die Folkloretänzerin vielleicht gar nicht gefragt hatten, die ihr oder ihm aber über Bulgarien und seine Tänze die Augen öffnen. Wenn das geschieht, hat dieses Buch seinen Zweck erreicht.

Je mehr ich mich mit Geschichte, Kultur und Volkskunde Bulgariens beschäftigt habe, desto faszinierender waren die immer tieferen und weiterreichenden Einblicke in eine ungeahnt reiche Welt. Neben den im Anhang genannten Autoren verdanke ich praktische Erfahrungen mit einem umfangreichen Repertoire an bulgarischen Tänzen denen, die sie mich gelehrt haben:

Belčo Stanev, Julian Stanev, Irena Staneva, Maria Evtimova, Yves Moreau, Stefan Kotansky, Stefan Vaglarov, Nasko Nikolov, Krasimir Petrov, Georgi Kinski und anderen.

Belčo Stanev aus Varna am Schwarzen Meer ist einer der bekanntesten Choreographen für Folkloretanz in Bulgarien. Das von ihm viele Jahre lang geleitete „Ensemble Varna“ hat eine Fülle von nationalen und internationalen Preisen errungen und wird inzwischen von seinem Sohn Julian weitergeführt. In Deutschland – wie auch in anderen Ländern Europas sowie in Nordamerika und Australien – ist Belčo Stanev seit mehr als zwanzig Jahren präsent, lehrt Tänze und Lieder aus seiner Heimat und erarbeitet Choreographien für bulgarisch tanzende Gruppen. Mit seiner großen Liebe zur Folklore Bulgariens und der professionellen Vermittlung von Traditionen, Rhythmen und Liedern hat er begeisterte Anhänger bulgarischer Folklore gewonnen

¹ Vgl. hierzu: Anna I. ILIEVA in DUTIFA 1976, S. 216: „Im bulgarischen Volkstanz sind die Gesten oder eher die Bewegungen nicht zu Symbolen geworden, sondern sind hauptsächlich ornamental, mit einem eigenen ästhetischen Wert.“

und damit viel zur Kenntnis seines schönen, aber in Westeuropa weithin unbekanntes Landes und nicht zuletzt zur Völkerverständigung beigetragen.

Die Idee zu dem vorliegenden Buch entstand aus unserer jahrelangen Zusammenarbeit und dem dabei zunehmenden Eindruck, daß die reine Vermittlung von Tänzen in den Ferien- und Wochenendkursen, Seminaren und Workshops nicht genügt. Einerseits blieb das Bedürfnis vieler Tänzer, mehr zu erfahren über die Tänze, von denen sie lediglich die Schritte und die Musik kennen, unbefriedigt. Andererseits tut man den Tänzern unrecht, wenn man sie - Teile einer reichen Tradition und Alltags- und Festkultur - auf Schritte und Raumbewegungen zu einer bestimmten Musik reduziert. Diese Lücke mußte geschlossen werden. Daß man in Deutschland und den Nachbarländern schon seit Jahrzehnten bulgarische Tänze tanzt und vergleichbare Bücher über andere Länder bereits existieren, waren weitere Argumente. Ich will hier nicht leugnen, daß mich auch mein eigenes Interesse getrieben hat, meine allmählich vertieften Kenntnisse der bulgarischen Folklore systematisch zu vervollständigen. Bei einer unserer zahllosen Diskussionen eines Abends im Herbst 1999 bei einer Flasche bulgarischem Merlot über die hiesige Folkloretanzszene und darüber, welchen Weg sie geht, beschlossen wir, gemeinsam dieses Buch zu machen.

Belčo Stanev hat an den Vorarbeiten maßgeblich mitgearbeitet. Er hat mich insbesondere zum Inhalt der Kapitel 4, 6 und 7 beraten. Meine Recherchen stützen sich zum größten Teil auf bulgarisches und englisches Originalmaterial, das er besorgt hat. Ohne seine praktische Unterstützung hätte ich dieses Buch nicht schreiben können. Ich bin ihm dankbar für sein nachhaltiges Engagement in diesem Projekt. Zugleich hat mich seine Mitwirkung in die Lage versetzt, deutschsprachigen Lesern bisher nicht auf deutsch verfügbare bulgarische und englische Quellen erstmals zu erschließen. Ich sehe darin eine zentrale Funktion des vorliegenden Buches.

Mein besonderer Dank gilt der Tanzgruppe „Haide!“ in Freiburg, die seit mehr als 20 Jahren mit mir tanzt und ohne die ich sicher nicht so kontinuierliche und intensive Tanzerfahrungen gewonnen hätte, meinem Freund Jacques Loneux, an dessen Buch über Rumänien ich vor einigen Jahren mitgearbeitet habe, sowie Prof. Dr. Gerhard Rupp, Prof. Dr. Klaus Kramer und Helma Kamke für Korrektur, Kritik, praktische Unterstützung und zahlreiche Anregungen.

Herwig Milde

Freiburg im Juni 2004

Hinweise zur Aussprache der bulgarischen Namen

Wir gebrauchen hier die „wissenschaftliche Umschrift“ des kyrillischen Alphabets. Es

| | | | |
|---|-------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------------|
| č | <i>tsch:</i> | <u>tsche</u> chisch, Brats <u>che</u> | Râ <u>č</u> enica |
| ž | <i>stimmhaftes sch:</i> | <u>J</u> ournal, Etage | Ogra <u>ž</u> densko |
| š | <i>stimmloses sch:</i> | <u>S</u> chaf, wis <u>ch</u> en | Š <u>o</u> pluk, Bučimiš |
| c | <i>z (ts):</i> | <u>Z</u> eiger, ganz | Kopani <u>c</u> a |
| z | <i>stimmhaftes s:</i> | Pause, <u>S</u> onne | Lazarka |
| h | <i>ch:</i> | <u>L</u> och, <u>w</u> ichtig | A <u>h</u> topol, I <u>h</u> timan |
| | | im Anlaut schwächer, zwischen „ch“ und „h“: <u>H</u> oro | |
| â | <i>dumpfes e:</i> | im dt. nur im Auslaut | |
| | | Pause, Schu <u>h</u> e | Râ <u>ka</u> |

bedeuten:

Alle anderen Buchstaben werden ungefähr wie im Deutschen ausgesprochen, das „o“ ist jedoch immer kurz und offen wie in „Sonne“ (nicht wie in „Sohn“), ebenso das „e“: petrovden [pätrovdän].

1. GEOGRAPHIE:

Balkan und Schwarzes Meer

„Der Balkan“ – darunter verstehen viele bis heute den größten Teil Südosteuropas, nämlich alles, was für den Reisenden „hinter Wien“ kommt, wo für den ordentlichen Mitteleuropäer „der Orient anfängt“, also Unordnung, Schlendrian, Unsicherheit und viele weitere mit „Un-“ bezeichnete Negationen all dessen, worauf wir so stolz sind. Die in jüngerer Zeit vermehrt gebrauchte neutralere Bezeichnung „Südosteuropa“ hat den undifferenzierten Begriff „Balkan“ für so unterschiedliche Länder und Regionen wie Kroatien, Serbien, Makedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland – das sind noch nicht einmal alle – nicht verdrängen können, auch nicht bei Folkloretänzern, die immerhin die Vielfalt und Unterschiedlichkeit dieser Länder wenigstens ansatzweise kennen.

Genau genommen ist der Balkan ein Gebirge, das in seiner ganzen Ausdehnung kaum über die Grenzen Bulgariens hinausreicht. Das will etwas heißen angesichts der geringen Ausdehnung Bulgariens (West-Ost 520 km, Nord-Süd 330 km) und der Größe des Raumes, der landläufig unter „Balkan“ verstanden wird und der größtenteils von einem anderen, dem Dinarischen Gebirge und einer Vielzahl weiterer Gebirge eingenommen wird.

Der Balkan (bulgarisch „Stara Planina“ – „Altes Gebirge“), ein über 600 km in ostwestlicher Richtung langgestrecktes junges Faltengebirge, bildet die südliche Fortsetzung des Karpatenbogens. Dem Alter und der Entstehung nach gehört er zusammen mit den Karpaten, der Tatra, dem Dinarischen Gebirge, den Alpen, den Apenninen und den Pyrenäen zum europäischen System der alpidischen Faltengebirge. Er besteht aus mehreren parallelen Höhenzügen, deren höchste Gipfel 2000 m übersteigen (Botev 2376 m). Mit seinen hohen Pässen und engen Durchbrüchen bildet er ein Verkehrshindernis, das die nördlich gelegene Donautafel von dem südlichen Thrakien trennt.

Auf der Südseite parallel dazu, jenseits einer Reihe von Talkesseln und intramontanen Becken, deren größtes die Sofioter Ebene ist, verläuft die Sredna Gora (dt. „Mittelgebirge“) mit wenigen Gipfeln über 1200 m. An ihrem westlichen Ende, südlich von Sofia, schließen sich nach Süden und Südosten die Gebirgsmassive Vitoša, Rila, Pirin und Rhodopen mit einer Vielzahl von Gipfeln über 2000 m an (Musala 2925 m). Zwischen Balkan und Rhodopen öffnet sich nach Osten die 45 bis 90 km breite Thrakische Tiefebene. Dort sammelt die Marica die Gewässer und führt sie nach Süden dem Thrakischen Meer zu – bulgarisch „Bjalo More“: „Weißes Meer“ als Gegenstück zum Schwarzen Meer im Osten.

Nördlich der Stara Planina senkt sich das Land über den Vorbalkan mit Mittelgebirgshöhen zwischen 500 und 1000 m und das fruchtbare Donauhügelland bis

zum Donautal allmählich ab. Die Donau bildet fast über die Gesamtlänge des Landes die Nordgrenze. Als schiffbarer Fluß hat sie eine große wirtschaftliche Bedeutung und war zumindest bis zum Jugoslawienkrieg Bulgariens Wasserstraße nach Mitteleuropa.

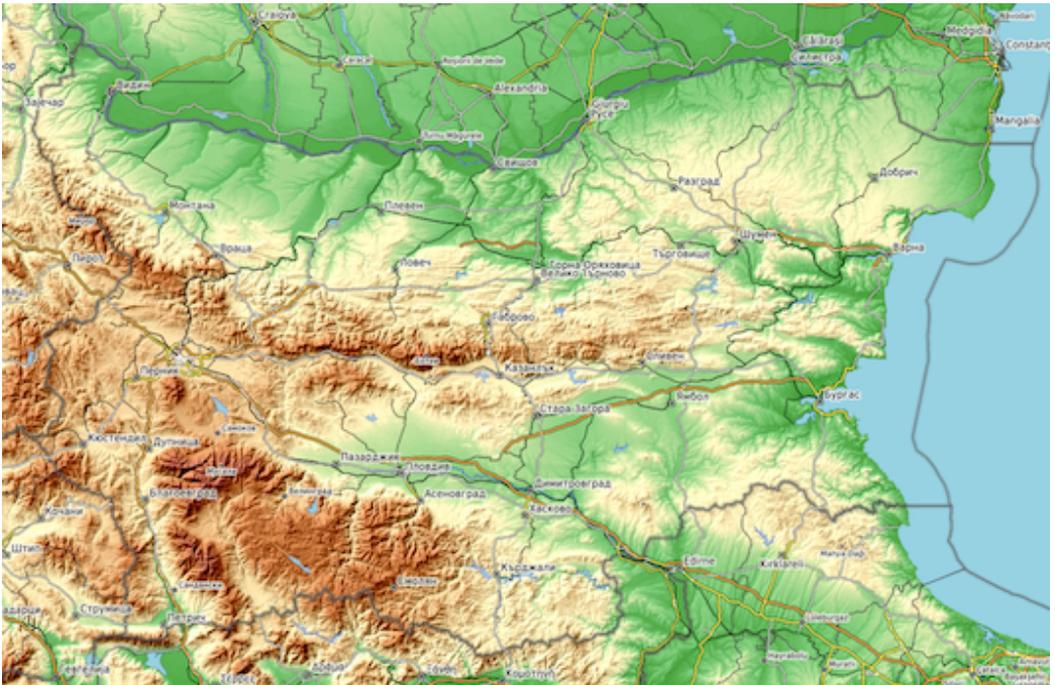
Heiße Sommer und strenge Winter mit reichlich Schnee geben Nordbulgarien, das vom Gebirgskamm über den Vorbalkan und das Donauhügelland zum Donautal allmählich abfällt, einen kontinentalen Charakter. Südlich des Balkengebirges sind zwar die Sommer mediterran heiß und trocken und die Winter nicht so kalt, aber nicht mild genug für eine Mittelmeervegetation, die sich nur vereinzelt und besonders an der Schwarzmeerküste findet. Hier gibt es häufig im Sommer Gewitter mit Hagelschlägen. Sie stellten vor über hundert Jahren mehr als heute eine ständige existenzielle Gefahr für die ländliche Bevölkerung dar. Diese Bedrohung hat sich in unzähligen magischen Handlungen, Zeremonien und Tabus im bulgarischen Brauchtum niedergeschlagen – von ihnen wird weiter unten noch ausführlich die Rede sein.

Die Wasserknappheit führte zum Bau zahlreicher Stauseen, die den Wasserüberschuß im Winter und Frühjahr sammeln und im Sommer an die Bewässerungsanlagen abgeben. Auf den riesigen Feldern der sozialistischen Landwirtschaft haben zahlreiche moderne Sprinkler-Karussells nach amerikanischem Vorbild allerdings die politische und wirtschaftliche Instabilität der achtziger und neunziger Jahre nicht überstanden und bezeugen nur noch als rostige Ruinen den sommerlichen Wassermangel. Jahrhundertelange Bewässerung hat jedoch die Niederung der Marica zum ertragreichsten Ackerland des Landes gemacht. Dazu tragen nicht zuletzt die fruchtbaren Böden bei, die sich auf dem Verwitterungsmaterial entwickelt haben, das aus den Gebirgen heraus- und in der Ebene angeschwemmt worden sind (Alluvialebene), sowie das mediterrane Klima der gegen Westen und Norden durch die über 2000 m hohen Gebirge geschützten Niederung.

Die ehemals ausgedehnten Laubwälder Bulgariens sind während der Türkenzeit (15. bis 19. Jh.) größtenteils vernichtet worden. In den hohen Berglagen von Balkan, Pirin und Rhodopen sind aber noch ausgedehnte Wälder vorhanden, die in mehreren Naturparks geschützt werden und zahlreiches Wild – darunter Bär, Wolf und Adler – beherbergen. Selbst dem Reisenden, der sich nicht in die wilde Natur begibt, wird auffallen, daß bei uns kaum noch vorhandene Vögel wie Störche, Bienenfresser, Pirole, um nur einige zu nennen, in erstaunlich großer Zahl in Bulgarien einen Lebensraum finden – in einem Land, wo der allerletzte Quadratmeter Feld oder Wald, der letzte Meter Bachlauf noch nicht der Gründlichkeit effizienten Wirtschaftens zum Opfer gefallen ist.

Seit etwa den sechziger Jahren hat Bulgarien die Chance erkannt, die in seinen klimatischen und landschaftlichen Vorzügen und der zunehmenden Reiselust in Ost und West liegen und hat seine Schwarzmeerküste dem Badetourismus erschlossen. Družba, Slânčev Brjag und Zlatni Pjasăci – die beiden letzteren sind bezeichnenderweise unter den deutschen Namen „Sonnenstrand“ und Goldstrand“

hierzulande besser bekannt – wurden als reine Hotelstädte aus dem Boden gestampft. Die Hochlagen der Gebirge waren schon vor dem Zweiten Weltkrieg bei der Aristokratie als Sommerfrische beliebt; mit dem Aufkommen des Skitourismus entstanden auch dort groß dimensionierte Hotelkomplexe. Besucher in zweistelliger Millionenzahl kommen jährlich nach Bulgarien.



Bulgarien - topografische Karte (Q.: opentopomap)

Weitere geographische, statistische und historische Karten von Bulgarien siehe

[Wikimedia: Atlas of Bulgaria](#)

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Atlas_of_Bulgaria)

2. GESCHICHTE

Thraker, Römer, Slawen, Türken ...

Bulgarien war selbstverständlich schon zur Altsteinzeit bewohnt. Fangen wir aber mit den ersten namentlich bekannten Einwohnern Bulgariens an: den Thrakern. Die Thraker, ein indogermanisches Volk, besaßen leider keine Schrift, so daß nur aus Berichten ihrer Nachbarn, der Griechen, und aus archäologischen Funden, die allerdings beeindruckend genug sind, auf ihre Kultur geschlossen werden kann.

Berühmt sind die Goldschätze von Vălčiträn (13.-12. Jh. v.C.) und Panagjurište (4./3. Jh. v.C.) und der Silberschatz von Rogozen (5./4. Jh. v.C.), die mit Ausstellungen rund um die Welt gereist sind und den hohen Stand der Metallverarbeitung bei den Thrakern offenbaren. Schon Homer rühmte ihre Waffen, ihren Schmuck und ihre Geschenke aus Gold und Silber. Thrakien nannte er „die Mutter der Schafe“ und lobte ihre Pferde und ihren Wein. Wir erkennen also in den Thrakern geschickte Ackerbauern, Viehzüchter und Handwerker.

Die Thraker konnten sich ohne eigene Schriftkultur nicht gegen die dominierenden Römer und Griechen behaupten. Sie gingen allmählich in deren Kultur auf und übernahmen südlich der Donau die griechische und nördlich davon (im heutigen Rumänien) die lateinische Sprache. Jedoch ist vieles von ihrem Denken, ihren Mythen und religiösen Vorstellungen dadurch erhalten geblieben, daß gewissermaßen in einem entgegengesetzten kulturellen Prozeß die Griechen vieles von ihnen übernahmen, z.B. den Gott Dionysos und den mythischen Helden Orpheus. Orpheus, bei den Thrakern nicht nur ein außergewöhnlicher Musiker und Sänger aus den Rhodopen, sondern auch Wahrsager, Magier und Heiler, soll den Dionysos-Kult eingeführt haben, der in wilderer, ekstatischerer Form bei den Griechen und in vielen abgeschwächten Elementen bis in unser Jahrhundert in bulgarischen Bräuchen fortbestanden hat.

Die Legende erzählt von Orpheus, daß nach seinem Tod die Urne mit seiner Asche hoch auf eine Säule gestellt wurde, damit die Sonne sie - d.h. ihn - jeden Morgen als erstes sah. Die Thraker verehrten die Sonne, machten aber weder einen strengen Unterschied zwischen den Gottheiten der Sonne und des Jenseits, noch zwischen Leben und Tod, Jetzt und Einst. Eine historische Figur mag dies beispielhaft illustrieren: Zalmoxis war ein König der Geten (ein thrakisches Volk, das nördlich der Donau siedelte), der nach seinem Tod zum Gott erklärt wurde. Er soll seine Gefolgsleute die Unsterblichkeit der Seele gelehrt haben. Griechische Quellen berichten, daß die Geten glaubten, ihre Toten werden Zalmoxis im Jenseits treffen, und daß sie ihm alle vier oder fünf Jahre einen besonderen „Gesandten“ in Form eines Menschenopfers schickten. Als Heiler lehrte er schon damals eine ganzheitliche Medizin und vertrat die Auffassung, daß man die Seele heilen muß, um den Körper zu heilen. Die Griechen schätzten die Thraker als kundige Heiler, die sowohl Kräuter als auch Zauberformeln und Beschwörungen benutzten.

Dionysos war nicht nur der thrakische Gott des Weins, sondern der Vegetation überhaupt. Damit hatte er gleichzeitig mit dem unendlichen Zyklus von Werden und Vergehen, von Leben und Tod zu tun, also auch mit dem Jenseits. Wein spielte in den dionysischen Orakeln eine Rolle, wo Priester im Rausch Prophezeihungen machten. Dionysos-Feste wurden an Neujahr und im Frühling, wenn die Schlangen aus dem Winterschlaf erwachten, gefeiert. Darauf geht u.a. die besondere Rolle von Schlangen in der bulgarischen Folklore zurück, die im Gegensatz zu den bösen Eigenschaften, die unsere Überlieferung ihnen zuschreibt, wichtige positive Aspekte haben.

Eine andere Figur, die bis in unsere Zeit überlebt hat, und zwar in der Gestalt St. Georgs, ist der thrakische Reiter. Vielfältig abgebildet auf Motivtafeln, Stelen und Reliefs, ist der namenlose Reiter – der übrigens immer nach rechts reitet – durch eine ganze Reihe von Attributen ausgewiesen als Gottheit der Natur, der Vegetation, der Tiere, der Fruchtbarkeit und der Gesundheit. Darstellungen des hl. Georg ähneln denen des thrakischen Reiters in vielen Details; der St.Georgstag markierte den Beginn des landwirtschaftlichen Jahres und wird auch heute noch im Frühling gefeiert. Mit einiger Sicherheit stammen die bulgarischen Volksbräuche rund um das Schneiden der Reben, die *Kukeri* und ihre Genossen, die in Masken, Ziegenfellen und mit Glocken behängt tanzen, und der Feuertanz (*Nestinarstvo*) von thrakischen Riten ab. Hiervon wird im vierten Kapitel über die Tanzanlässe ausführlicher die Rede sein.

Die Slawen

Als die Slawen nach Thrakien vordrangen, hatten bis auf die Bewohner gebirgiger Rückzugsgebiete die meisten Thraker (im Süden) griechische bzw. (im Norden) lateinische Sprache und Kultur übernommen. Letzte Reste der hellenisierten und romanisierten thrakischen Bevölkerung leben fort in den kleinen Gruppen der halbnomadischen *Krakačani*, die einen archaischen griechischen Dialekt sprechen, und der Wlachen (oder Aromunen, Zinzaren, Kuzovlachen), deren Sprache mit dem Rumänischen verwandt ist.

Ähnlich den Thrakern waren die Slawen seßhafte Ackerbauern, Viehzüchter und Handwerker, die besonders für ihre kunstvolle Weberei bekannt waren. Sie haben nicht nur mit Stoffen gehandelt, sondern wohl auch damit bezahlt, denn ihre Wörter für „zahlen“ und „Stoff“ sind etymologisch verwandt. Ihre Kleidung entsprach in ihren Grundzügen bereits den wesentlichen Elementen der bulgarischen und benachbarten Volkstrachten: ein gegürtetes Hemd aus Leinen, Wolle oder Hanf in ähnlichem Schnitt für Männer und Frauen, bei denen es bis zu den Knöcheln reichte, Hosen für die Männer und eine Schürze (später zwei: vorn und hinten) für die Frauen.

An der Spitze ihrer Götterwelt stand *Perun*, der Donnergott; *Volos* war der Schutzpatron des Viehs mit besonderen Beziehungen zur Unterwelt; *Svarog*, *Dažbog*

und andere Götter wurden der Sonne und dem Feuer zugeordnet; *Lada* und *Ljale* – zwei der wenigen Göttinnen – standen für die erwachende Natur, Liebe und Schönheit. Daneben kannten die Slawen eine Menge Geister und Dämonen wie Feen, Nymphen, Waldgeister, Vampire, Werwölfe, Hausgeister usw. Quellen, bestimmte Bäume (vor allem Eichen), Felsen und andere besondere Plätze, sowie die größeren Wildtiere (Bären, Eber, Wölfe) waren ihnen heilig. In ihrem Schöpfungsmythos spielte der Weltenbaum eine zentrale Rolle, der von zwei Vögeln flankiert in der Volkskunst fortlebt. Der Glaube an ein Leben nach dem Tode führte zu vielfältigen Begräbnis- und Gedächtnisbräuchen, deren gemeinsame Funktion es war, die Toten davon abzuhalten, als Geister zurückzukehren.

Der Kern der sozialen Ordnung der Slawen war die Sippe. Außer in Kriegszeiten ordneten sie sich keinem obersten Führer unter und regelten auf eher demokratische Weise ihre Angelegenheiten innerhalb des Clans. Ihrer fast anarchischen Freiheitsliebe entsprach die Behandlung von Kriegsgefangenen, die, nachdem sie eine bestimmte Zeit für sie gearbeitet hatten, gehen oder als Mitglieder der Gemeinschaft bleiben durften. Sklaven hielten sie nicht.

Im vierten Jahrhundert n.C. begannen die Slawen aus ihrem Siedlungsraum in den heutigen Gebieten der Ukraine und Polens nach Westen zur Elbe, nach Osten zu Oka und Wolga und nach Süden über die Karpaten zur Donau vorzudringen und ließen sich bis ins siebte Jahrhundert auf der ganzen Balkanhalbinsel nieder bis hinunter zum Peloponnes. Bei der Ausbreitung über ein so großes Gebiet differenzierten sich die unterschiedlichen slawischen Völker und Sprachen aus; im Balkangebiet entstanden die serbo-kroatische und die bulgarische Gruppe, von welcher beträchtliche Anteile nördlich der Donau blieben und in der rumänischen Sprache ein unverkennbar slawisches Erbe hinterließen.

Die Protobulgaren

In der Zwischenzeit war ein Turkvolk (mit den Türken ebenso verwandt wie z.B. die Turkmenen, Usbeken und Tataren) mit den Hunnen aus Zentralasien nach Westen gewandert und hatte zu Beginn des siebten Jahrhunderts nördlich des Kaukasus eine Stammesföderation gegründet, deren Territorium bis in die heutige Ukraine und zum Schwarzen Meer reichte. Byzantinische Chronisten bezeichnen dieses Gebiet als „Großbulgarien“; das Volk heißt in der heutigen Geschichtsschreibung die „Protobulgaren“, ihren Fürsten nannten sie „Chan“. Ein Teil dieser Protobulgaren zog unter Chan Asparuch bis zur Donau, verbündete sich dort mit den Slawen und zermürbte das ohnehin geschwächte Byzanz, errichtete weit südlich der Donau unweit von Šumen die Festung Pliska mit dem Ergebnis, daß der byzantinische Kaiser im Jahre 681 mit Asparuch einen Vertrag schloß, der heute als der Beginn des „Ersten Bulgarischen Reiches“ gilt.

Im Gegensatz zu den Slawen waren die Protobulgaren straff organisierte Nomaden, die zum Teil noch in Jurten wohnten und Vieh züchteten. Zwar waren auch bei ihnen die Sippen die elementaren sozialen Einheiten, sie wurden aber unter der Führung eines mächtigen Chans zusammengehalten. Er vereinigte politische, militärische, juristische und religiöse Macht in seiner Person. Seine Autorität leitete sich direkt von *Tangra*, dem Himmelsgott, ab. Mit ihrer Verehrung für die Sonne und das Licht waren ihnen weiße Pferde und Adler heilig; Häuser, Jurten, Schreine und Gräber waren bevorzugt nach Süden ausgerichtet.

Man vermutet, daß die *Kapanci* in der Gegend von Razgrad und Tărgovište in Nordostbulgarien Nachkommen der Protobulgaren sind. Ihre Textilkunst zeigt Parallelen zur Tradition der Tschuwaschen, die als Nachfahren der Wolga-Bulgaren gelten.

Slawen und Protobulgaren ergänzten einander: Für die weitaus zahlreicheren, aber unorganisierten Slawen boten die militärisch geführten Protobulgaren den nötigen Schutz gegen Byzanz; die Protobulgaren waren nichts ohne ein zahlenmäßig mächtiges Volk. Im Laufe von vier bis sechs Generationen gingen die Protobulgaren in den Slawen auf – umso mehr, als das Bulgarenreich nach immer größerer Ausdehnung strebte und sich weitere Völker einverleibte. Auf dem Höhepunkt seiner Ausdehnung reichte es von der Slowakei bis zur Ägäis und von der Adria bis zum Schwarzen Meer und hatte eine gemeinsame Grenze mit dem Frankenreich Karls des Großen; diese Macht war jedoch nicht von langer Dauer.

Das Erste Bulgarische Reich: Zar Boris I.

In dem teils diplomatischen, teils kriegerischen Ringen um Einfluß, Bündnisse und Machtbalancen zwischen Großmähren, Franken, Bulgarien und Byzanz, in dem es auch um die Machtsphären der römischen und der byzantinischen Kirche ging, geriet Bulgarien in Bedrängnis. Boris I., der letzte Chan (852 – 889), schlug sich auf die Seite von Byzanz. Um einerseits die Völker zu einen und andererseits in seinen außenpolitischen Beziehungen für Bulgarien den Status einer zivilisierten Macht zu beanspruchen, nahm Boris 865 das byzantinische Christentum an, das er zur Staatsreligion erklärte. Damit entfiel zwar die Trennung in Verehrer Peruns und Tangras, doch lebten beträchtliche Teile dieser Kulte in christianisierter Form weiter und sind noch in Volksbräuchen und Liedern zu erkennen. Boris nannte sich fortan nicht mehr „Chan“, sondern „Knjaz“ (Fürst) und erreichte es, daß Bulgarien eine eigenständige orthodoxe Kirche zugestanden wurde. Sein Sohn Simeon ließ sich als erster vom byzantinischen Regenten zum „Zaren“ (Kaiser) krönen.

Mähren hatte sich ursprünglich ebenfalls nach Byzanz orientiert und von dort Missionare angefordert. Die Brüder Konstantin und Michael aus Thessaloniki – als

Mönche hießen sie **Kyryllos und Methodios** – nahmen dort ihre Arbeit auf und hatten die folgenreiche Idee, zu diesem Zweck eine Schrift zu erfinden, mit der Texte in slawischer Sprache niedergeschrieben werden konnte – die sog. Glagoliza. Nach ihrem Tod gewannen die Anhänger der römischen Kirche in Mähren die Oberhand und verjagten die Schüler von Kyrill und Method, die in Bulgarien mit offenen Armen aufgenommen wurden. Dort waren sie ein willkommenes Geschenk des Himmels, da sie, anders als der griechische Klerus, in der Lage waren, in slawischer Sprache, für alle verständlich, zu lehren und zu schreiben. Einer ihrer gelehrtesten Priester, Kliment, entwickelte aus der Glagoliza und aus dem griechischen Alphabet eine neue, einfachere Schrift, die „Kyrilliza“, mit der er den Grundstein für die Kultur und Literatur des gesamten slawischen Raumes und gleichzeitig für die Eigenständigkeit Bulgariens legte. (Das moderne kyrillische Alphabet ist gegenüber der ursprünglichen Kyrilliza des 9. Jh. um 11 auf 30 Zeichen verringert und vereinfacht).

Mit Recht feiert Bulgarien jedes Jahr am 24. Mai diese Sternstunde mit dem „Kyrill- und-Method-Tag der slawischen Kultur“. Den beiden Geistlichen verdankt es seine eigene Schriftsprache und die Möglichkeit, zu allen kirchlichen, administrativen und kulturellen Zwecken die Volkssprache zu gebrauchen. Hinzu kommt eine autonome bulgarische Kirche. Damit war Bulgarien in der Lage, seine kulturelle und politische Integrität und Eigenständigkeit vor allem gegenüber dem griechisch sprechenden und schreibenden Byzanz zu bewahren. Das darf nicht vergessen werden, wenn aus heutiger Sicht die kyrillische Schrift eher als Hemmnis bei der Annäherung an den Westen empfunden und die Türkei mit einem neidischen Seitenblick betrachtet wird, weil sie sich rechtzeitig der arabischen Schrift zugunsten der lateinischen entledigt hatte.

Bereits kurze Zeit später, unter Zar Simeon (893 – 927), erreichte Bulgarien seine erste Blüte, die unter der Bezeichnung „Goldenes Zeitalter“ in die Geschichte einging. Ende des 10. Jh. erreichten die Magyaren, vom Ural her kommend, die Donau und gründeten ihren Staat. Die Russen, die erst 100 Jahre zuvor ihr Reich gegründet hatten, drangen bis zur Dobrudža vor. Byzanz, in diesen Auseinandersetzungen militärisch engagiert, eroberte bis 1018 Stück für Stück das bulgarische Territorium zurück und das Erste Bulgarische Reich hatte sein Ende gefunden. Kaiser Basileios II. durfte sich dafür mit dem Ehrentitel „Bulgarenschlächter“ schmücken.

Das Zweite Bulgarische Reich: Asen I.

Es dauerte jedoch nicht lange, bis die Bulgaren, nachdem Kreuzzüge und eindringende Kumanen Byzanz geschwächt hatten, sich zusammen mit Wlachen und Kumanen unter der Führung von Petär und Asen gegen Byzanz erhoben, 1187 erneut die Unabhängigkeit errangen und das Zweite Bulgarische Reich gründeten. Damit wurde Veliko Tärnovo die Hauptstadt und bald reichte Bulgarien wieder an drei Meere: das Schwarze Meer, die Ägäis und die Adria.

Dem neu entstandenen Bulgarenreich fehlte es jedoch am inneren Zusammenhalt und an politischer Fortüne. Eroberungen und Gebietsverluste wechselten einander ab, Teile der Aristokratie waren Nachkommen der Kumanen mit wenig Sinn für Loyalität, Invasionen von Ungarn und Tataren konnten noch abgewendet werden; eine Allianz mit den letzteren (der „Goldenen Horde“) bot kaum noch Schutz, nachdem diese selbst in eine Krise geraten waren. Auch die christlichen Herrscher in der Nachbarschaft waren so heillos zerstritten, daß die Türken auf ihrem Eroberungszug durch Südosteuropa leichtes Spiel hatten: 1346 überschritten sie – auf Einladung des byzantinischen Kaisers! – den Bosphorus und 1393 hatten sie die Hauptstadt Veliko Tärnovo erobert. Bulgarien verschwand für 500 Jahre von der politischen Landkarte und war von nun an die türkische Provinz „Rumelien“ mit der Provinzhauptstadt Sofia. Konstantinopel fiel 1453.

Das „Türkische Joch“

Was folgte, war eine erstaunlich lange stabile Epoche. Für Bulgarien schien bis Anfang des 19. Jh. die Zeit stillzustehen. Zur gleichen Zeit löste in Mittel- und Westeuropa eine kulturhistorische Epoche die andere, ein Herrscher den anderen, ein Regime das andere, ein Krieg den anderen ab, entwickelten sich Philosophie, Wissenschaften, Literatur, bildende Kunst und Architektur – in Bulgarien nichts davon, nicht einmal Kriege.

Diese Stabilität rührte einerseits daher, daß die Türken über ein verlässliches Heer und eine loyale Verwaltung verfügten. Gefangene wurden zu Berufssoldaten, den berüchtigten Janitscharen, ausgebildet. Sultan Bajezid I., der Veliko Tärnovo erobert hatte, führte außerdem in den eroberten Balkanländern die Rekrutierung zehnjähriger Knaben (*Devşirme*) ein. Die begabteren wurden für den Verwaltungsdienst ausgebildet und erhielten Funktionen am Hof oder in den Provinzen, die anderen wurden Janitscharen. Die strenge islamische Erziehung und Ausbildung machte aus ihnen zuverlässige, ja fanatische Soldaten und Beamte.

Andererseits änderte sich zunächst nicht viel für den größten Teil der Bevölkerung, die Bauern. Die aristokratische Führungsschicht allerdings verschwand. Die osmanischen Herren waren nicht an einer religiösen Bekehrung ihrer Untertanen interessiert und gestatteten ihnen mit dem „*Millet*“-System² eine weitreichende Selbstverwaltung; die Christen hatten eine Kopfsteuer zu zahlen, die möglicherweise sogar niedriger war als die Steuerlast unter der feudalen Herrschaft. (Die religiöse Toleranz der Osmanen wirkte trotz ihrer repressiven Züge so attraktiv auf die sephardischen Juden Spaniens, daß diese vor dem militanten Katholizismus unter die Fittiche des Islams nach

² Siehe weiter unten in diesem Kapitel.

Bulgarien flohen. Die Familie des Schriftstellers Elias Canetti ist dafür ein bekanntes Beispiel.)

Die politische und rechtliche Entmündigung durch die Türken war jedoch so einschneidend und nachhaltig, daß die Bulgaren von einem „Türkischen Joch“ sprechen.

„Alle Muslime befanden sich ohne Rücksicht auf ihre soziale oder ethnische Herkunft in einer privilegierten Machtposition, während alle Nichtmuslime „Raja“ (Herde) waren, deren Status mit dem der Schwarzen im alten Süden der USA oder in Südafrika zu den Zeiten der schlimmsten Apartheid-Exzesse verglichen werden kann. Die Hauptrolle der Nichtmuslime bestand darin, zu arbeiten und Steuern zu bezahlen, und sie erlitten Diskriminierungen und Demütigungen aller Art. Sie durften weder Gebäude errichten, die höher als die der Muslime waren, noch bessere Pferde besitzen als die der Muslime. Sie durften keine grünen oder blauen Farben tragen – diese waren den Muslimen vorbehalten – und die letzteren durften sie ungestraft schikanieren, schlagen oder gar töten.“³

Unterdrückung und Bewahrung

Anders als ihre Vorgänger in Sachen Bulgarienbesetzung, die ebenfalls turkstämmigen Protobulgaren, blieben die Türken aufgrund dieser gezielten Unterdrückungspolitik scharf getrennt von den Bulgaren. Wenn es auch etliche Bulgaren gab, die es vorteilhaft fanden, zu konvertieren und an der Macht teilzuhaben (Renegaten nichttürkischer Abstammung konnten bis in die höchsten Positionen der türkischen Hierarchie aufsteigen), blieben doch die Begriffe „türkisch“ und „bulgarisch“ die beiden entgegengesetzten Pole der Gesellschaft und Kultur „Rumeliens“ – mit dem positiven Effekt, daß die Bulgaren ihre Kultur – Brauchtum, Sprache, Religion, Überlieferungen aller Art, bis hin zu ihrer Existenz als Volk – vor Assimilation und Auslöschung bewahren und durch fünfhundert Jahre der Fremdherrschaft in die Neuzeit retten konnten. Welch wirksames Konservierungsmittel das Türkische Joch darstellte, mag beispielhaft an einem in Volksliedern häufig vorkommenden Motiv deutlich werden: der Gleichsetzung von „christlich“ mit „bulgarisch“.

Viele Lieder erzählen von bulgarischen Mädchen, denen Türken nachstellen, die sie überreden wollen, mit ihnen zu kommen, ihre Familie bitten, sie freizugeben und sie dann doch einfach rauben. Immer wird hier der „bulgarische Glaube“ dem „türkischen“ entgegengesetzt und mit bulgarischer Lebensweise, Tradition und Kultur gleichgesetzt. So erzählt das Lied von der „**Widerspenstigen Jana**“ folgendes:

³ Mercia MACDERMOTT: Bulgarian Folk Customs. Jessica Kingsley Publishers, London & Philadelphia 1998, S. 28

Oh, Jana, Jana, widerspenstige Jana, die widerspenstige Jana wurde an der Quelle, am Brunnen von der Dunkelheit überrascht. Da ergriffen die widerspenstige Jana zweihundert Türken, schwarze Tataren, nahmen sie mit ins Türkenland, um eine weiße Türkenfrau aus ihr zu machen. Ein Tatararchen sagt zu der widerspenstigen Jana: Oh, Jana, Jana, weiße Bulgarin, was kostet deine Schönheit, daß ich sie mit türkischen Golddukaten kaufe. Ich gebe dir, Jana, ein weißes Serail, ein weißes Serail für dein weißes Gesicht, neun Kessel voll gelber Goldstücke für deine schwarzen Augen, deine schlanke Taille. Jana spricht leise zu dem Tatararchen: Du, Tatararchen, schwarzes, verhaßtes, Janas Schönheit ist schon verschenkt an die erste Liebe, den Haiduken Nikola. Meine schlanke Taille kannst du zerbrechen, meine schwarzen Augen kannst du herausreißen, doch Janas Schönheit ist nicht zu verkaufen, mit türkischem Geld kauft man sie nicht. Jana schenkt dem Türken keinen Glauben, sie wird niemals eine echte Türkenfrau, der bulgarische Glaube ist nicht zu verkaufen.

Ein anderes Beispiel zitiert MacDermott: in einem Lied ist die Rede von einem Mädchen, das den „türkischen Glauben“ deswegen nicht annehmen möchte, weil sie sonst nie wieder mit ihren Brüdern nach der Kirche am Horo, dem gemeinsamen Tanz auf dem Dorfplatz, teilnehmen kann⁴ – der Horo ist ein starkes Bild für die Gemeinschaft aller, die sich als Mitglieder der bulgarischen Kultur verstehen.

Der in dem Lied von der „Widerspenstigen Jana“ erwähnte Nikola ist übrigens ein Vertreter der dritten Haltung der Bulgaren gegenüber der Fremdherrschaft: die der Haiduken. Die anderen beiden wurden oben bereits erwähnt: die der entweder unter Zwang oder opportunistisch-freiwillig Konvertierten und die der Resignierten. Die Haiduken waren Rebellen, die alleine oder zu mehreren von ihren Verstecken in den Gebirgswäldern aus eine Art bewaffneten Partisanenkampf gegen die Türken führten, von rechtschaffenen Bulgaren Unterstützung aller Art bekamen und in unzähligen Liedern verherrlicht wurden.

Von Anfang an war die christliche Kirche für die allgemein antiklerikal eingestellten Bulgaren weniger eine absolut gültige moralisch-religiöse Instanz als hauptsächlich ein Mittel zur Definition ihrer nationalen Identität. (Wir erinnern uns an den Zaren Boris I.: Durch die Annahme des christlichen Glaubens einte er die Nation aus Thrakern, Slawen und Protobulgaren.) Das war auch während der Türkenherrschaft so. Da die Kirche die einzige Institution war, die die Bulgaren überhaupt besaßen, und sie ihre schriftliche Überlieferung bewahrte, kristallisierte sich in ihr das bulgarische Selbstverständnis. Von daher darf es uns nicht wundern – obwohl es uns natürlich befremdet – wenn sich unter den Helden der Aufstände von 1875/1876 ein Pope befindet, der bis an die Zähne bewaffnet mit seinen Kampfgenossen durch die Wälder

⁴ a.a.O. S. 29

des Balkan streift und wie sie in einem Hinterhalt, von türkischen Kugeln durchsiebt, endet. Die Anführer dieser Aufstände nannte man übrigens „Apostel“; das Evangelium, das sie predigten, versprach nationale Befreiung und forderte Opferbereitschaft und Heldenmut.

Das oben bereits erwähnte „*Millet*-System“ trug nicht unwesentlich zu der Gleichsetzung bulgarisch = christlich bei, sowie zur zentralen Rolle der orthodoxen Kirche in der Entwicklung nationaler Ideen. „*Millet*“ nannten die Türken alle nichtmuslimischen Religionsgemeinschaften. Ihnen gewährten sie eine weitreichende Selbstverwaltung. Da die osmanische Verwaltung mit ihrer „*Raja*“ ausschließlich über deren religiöse Führer verkehrte, wurde die Kirche zur einzigen maßgeblichen Organisation mit weitgehenden juristischen, administrativen und wirtschaftlichen Befugnissen. Die Türken mischten sich nicht in die inneren Angelegenheiten der „*Millet*“ ein; die Folge war einerseits eine beträchtliche Autonomie, andererseits ein enormer Machtzuwachs der orthodoxen Hierarchie, deren *griechischer* Patriarch in Istanbul saß.

Soviel zum Verständnis der Kirche und ihrer Rolle in der nationalen Geschichte Bulgariens.

Türkische Hinterlassenschaften

Die fünfhundert Jahre währende Anwesenheit der Türken in Bulgarien mußte natürlich Spuren hinterlassen. Neben einer Vielzahl von topographischen Namen (Pazardžik, Kărdžali, u.v.a.), Alltagsgeräten und ihren Bezeichnungen (Gjuveč – eine Tonschüssel, Tendžera – der Kochtopf), Getränken und Gerichten (Bjurek und Baklava – zwei Arten Blätterteiggebäck, Kaffee!) verdient vor allem die muslimische Minderheit unsere Aufmerksamkeit. Dabei handelt es sich nämlich durchaus nicht immer um „Türken“. Als „Kolonialmacht“ beschränkten sich die Osmanen auf die Sicherung ihrer Herrschaft in Südosteuropa und verzichteten darauf, im größeren Stil türkische Bevölkerung anzusiedeln. Ihren Beamten und Soldaten fehlte es daher an türkischen Frauen; da Mischehen für sie undenkbar waren, blieb ihnen keine andere Wahl, als Bulgarinnen zu nehmen und sie zu Türkinnen zu machen, sei es mit ihrem Einverständnis oder mit Gewalt.

„Zu Türken gemacht“ wurden bisweilen auch ganze Dorfbevölkerungen, wenn es aus strategischen Gründen – z.B. in Grenzgebieten – geboten schien; die Menschen hatten

dabei die Wahl zwischen dem Islam und dem Tod.⁵ Diese Verwandlung blieb jedoch äußerlich. Diese islamisierten und mit türkischen Namen versehenen „Pomaken“ bewahrten dort, wo es nicht auffiel, Zeichen ihrer christlich-bulgarischen Herkunft: bulgarisch geschnittene Unterkleidung, Amulette mit Kreuzen, eingemauerte Ikonen, mit dem Kreuz nach unten in die Erde eingelassene Grabsteine usw. Manche Pomakengemeinden, z.B. in den Rhodopen, blieben bei ihrer bulgarischen Sprache, andere – in Nordost- und Südostbulgarien – wurden auch gezwungen, türkisch zu sprechen. Für Ethnologen sind die Pomaken besonders interessant, da sie abgeschieden lebten – von der übrigen bulgarischen Bevölkerung als „Verräter“ gemieden, wie ihr Name, von „helfen“ abgeleitet, andeutet – und einen Reichtum an alten bulgarischen Liedern, Bräuchen und Volkskunst bewahrten.⁶

(Anfang der Siebziger Jahre, als die Kommunisten unter Todor Živkovs Führung Bulgarien zu einem nationalen Einheitsstaat erklärten, „durften“ die Pomaken dann wieder bulgarische Namen annehmen, was z.T. nur mit militärischer Gewalt durchzusetzen war. Es gab Tote. Zwölf Jahre später waren die Türken an der Reihe, bulgarisiert zu werden; hunderttausende flohen schließlich in die Türkei, bis deren Behörden die Grenzen dicht machten. Das war 1989.)

Die „Bulgarische Wiedergeburt“

Nach einer anfänglichen langen Periode der Stabilität und Prosperität (während des 16. Jahrhunderts stieg die Einwohnerzahl der osmanischen Städte Südosteuropas auf das Doppelte) verwickelten die europäischen Großmächte (zunächst Rußland und Österreich, später auch England und Frankreich) die Osmanen etwa ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts in äußere Konflikte („Türkenkriege“), denen Ende des 17. Jahrhunderts innere Krisen folgten. Willkür seitens der lokalen Machthaber, der Agas, Korruption der Beamten (Kadis) und Militärs, Banditentum, Ausbeutung und Anarchie führten dazu, daß die bulgarischen Bauern sich Ende des 18. Jahrhunderts mehr und mehr den Haiduken anschlossen oder sie unterstützten, während eine Oberschicht ein nationales Selbstbewußtsein entwickelte.

Bahnbrechend wirkte hier das erste bulgarische Geschichtsbuch des Paisij Hilendarski von 1762, das bis zu seiner ersten Drucklegung 1844 nur in Form von handschriftlichen Kopien verfügbar war. Zu dieser Zeit war das Bildungswesen griechisch beherrscht;

⁵ Dagegen schreibt Edgar Hösch: „... blieben gewaltsame Bekehrungsversuche dem islamischen Recht wesensfremd. Sie waren schon aus steuerlichen Gründen kein geeignetes Mittel der dauerhaften Herrschaftssicherung. Die ausschließliche Bindung der weitgehenden Vorrechte und Privilegien ... an das Bekenntnis zum islamischen Glauben hat dagegen als mächtiger Anreiz zu freiwilligen Übertritten gewirkt.“ (Edgar Hösch: Geschichte der Balkanländer. C.H.Beck 1999, S. 95)

⁶ Das Gegenstück zu den Pomaken sind christliche Türken, die Gagausen (sprich: „Ga-ga-**ú**-sen“).

„Vater Paisijs“ Werk mit dem Titel „Slaweno-bulgarische Geschichte von den bulgarischen Völkern, Zaren und Heiligen“ war jedoch in einer bulgarischen Volkssprache verfaßt. In seinem Vorwort heißt es: „Oh Uneinsichtiger und Schwachsinniger, weshalb schämst Du Dich, Dich Bulgare zu nennen und liest nicht in Deiner Sprache und sprichst sie nicht? Oder hatten die Bulgaren kein Reich? So viele Jahre herrschten sie und waren ruhmreich und gerühmt auf der ganzen Erde.“ Das erste bulgarische Schulbuch war die sogenannte „Fischfibel“ des P. Beron von 1824, der in Deutschland studiert hatte; dieses naturgeschichtliche Werk mit allerlei kuriosen und lehrreichen Abhandlungen über die verschiedensten Tiere, ein Vorläufer von „Brehms Tierleben“, blieb für viele Lehrer auch zur Zeit der Bulgarenaufstände fünfzig Jahre später noch das einzige Lehrbuch, wie Sachari Stojanov in seiner „Chronik der bulgarischen Aufstände 1875/76“ berichtet.

1835 finanzierte der Kaufmann Vasil Aprilov gemeinsam mit seinen Geschäftsfreunden die erste bulgarische Schule in Gabrovo. Im ganzen Land wurden „Leseräume“ eingerichtet, um den Analphabetismus zu beseitigen; sie wurden zu Zentren der bulgarischen Kultur – und das sind sie bis heute.

Der Kampf um eigene bulgarische Schulen und um eine eigenständige, nicht griechisch dominierte, also vom griechischen Patriarchen unabhängige Kirche mit einer slawischen Liturgie, stand am Anfang der nationalen Wiedergeburt, der bulgarischen Renaissance, und hatte eine zentrale Bedeutung: zur Entwicklung eines nationalen Selbstbewußtseins und einer eigenständigen Identität bedurfte es einer Volksbildung, mit der breiten Schichten die Geschichte, die Traditionen, Beispiele herausragender Persönlichkeiten und die Dichtung nähergebracht werden konnten. Die ökonomische Basis dieser Wiedergeburt war das erstarkende Bürgertum: Kaufleute und Gewerbetreibende. Interessanterweise lag eine Quelle ihrer anwachsenden Kraft in der Auflösung des Janitscharenkorps 1826, das durch eine reguläre Armee ersetzt wurde. „Der Aufbau eines regulären osmanischen Heeres ... hatte für Bulgariens Wirtschaft wichtige Folgen: Die notwendige Versorgung mit Uniformen stimulierte die Textilproduktion in vielen bulgarischen Städten. Dies erlaubte es den bulgarischen Zünften, eigene bulgarische Schulen zu bezahlen.“⁷

Aufstände und Befreiung

Zwar versuchten die Sultane Mahmud II. und Abd-ul Medschid noch mit einer Reihe von Reformmaßnahmen während der Zwanziger bis Fünfziger Jahre des 19. Jh. den drohenden Zerfall des Reiches aufzuhalten. Diese Maßnahmen reichten von der Abschaffung der Janitscharen (s.o.) bis hin zur vollen Gleichberechtigung für die christlichen Völker. Die Zeit war jedoch gegen sie. Der Geist der nationalen Einigung,

⁷ Gerald KNAUS: Bulgarien. C.H.Beck 1997, S. 62.

der in Europa auf dem Siegeszug war, wirkte in den Balkan hinein. „Patriotisch gesinnte Intellektuelle und nationale Fanatiker“ (E. Hösch) sammelten Kaufleute, Geistliche und Lehrer um sich, bildeten im ganzen Land „revolutionäre Komitees“, die in allen Dörfern und Städten Mitstreiter gewinnen und zu gegebener Zeit überall gleichzeitig losschlagen sollten. Zahlreiche lokale Aufstände begannen schon in den sechziger Jahren. Trotz mitreißender, flammender Appelle ließen sich jedoch keine Massen mobilisieren. Den Bauern war letztlich das Hemd näher als der Rock und als es 1876 richtig losgehen sollte, verpuffte der revolutionäre Elan der wenigen „Apostel“ kläglich. Vasil Levski, Christo Botev, Ljuben Karavelov und Todor Kableškov zählen zu den meistgenannten Agitatoren. Nicht zuletzt auch wegen ihrer miserablen Ausrüstung – ihre selbstgefertigten hölzernen Kanonen hatten eher eine heroisch-symbolische als militärische Kraft – waren die Türken mit ihren für damalige Verhältnisse modernsten Waffen schnell mit ihnen fertig und gingen mit den Aufständischen nicht zimperlich um.⁸

Vergeblich waren die Opfer unter den Revolutionären jedoch nicht. Im 1856 in Paris geschlossenen Friedensvertrag hatten die europäischen Großmächte die territoriale Integrität des osmanischen Reiches zwar noch garantiert. Nachdem aber in England und anderen Ländern die Berichterstattung über die Massaker an der bulgarischen Zivilbevölkerung moralische Entrüstung hervorrief, wuchs die Bereitschaft, sich für Bulgarien gegen das Türkenreich zu engagieren. In Rußland spielte dabei die Tatsache, daß es sich um slawische Christen handelte, die gegen eine islamische Herrschaft aufstanden, eine besondere Rolle. Von Panslawisten gedrängt, arrangierte Rußland eine Konferenz in Istanbul, die die Mißstände in Rumelien beseitigen sollte. Sie scheiterte, und Zar Alexander II. erklärte den Türken 1877 den Krieg, der 1878 mit der Befreiung Bulgariens und 200 000 toten russischen Soldaten endete. Die Briten konnten gerade noch verhindern, daß Rußland auch Istanbul einnahm.

Zunächst handelten die Russen im Vorfrieden von San Stefano mit den Türken eine großzügige territoriale Lösung für Bulgarien aus. Diese wurde jedoch auf dem Berliner Kongreß im gleichen Jahr auf eine aus bulgarischer Sicht derart unbefriedigende Weise abgeändert, daß die Region zunächst nicht zur Ruhe kam. (Vor allem England wollte es nicht hinnehmen, daß Rußlands Einfluß in Südosteuropa durch ein großes und starkes Bulgarien, das sich aus Dank mit Rußland verbündete, über die Maßen zunahm.) Mit einer Dreiteilung in ein selbständiges bulgarisches Fürstentum nördlich des Balkans, ein halbautonomes Protektorat Rumelien und ein unter osmanischer Herrschaft verbliebenes Makedonien und Südthrakien konnten die Bulgaren sich nicht abfinden. Nach einigem Hin und Her und zwei „Balkankriegen“ 1912/13 zwischen Bulgarien und seinen Nachbarn Serbien, Türkei und Griechenland war am Beginn des Ersten

⁸ Ausführliche Schilderung der Aufstände 1875/76 siehe Sachari STOJANOW: Der Aufbruch der fliegenden Schar. 2 Bände. Berlin 1978

Weltkrieges die politische Ordnung auf den Kopf gestellt: Bulgarien war mit seinem ehemaligen Gegner Österreich-Ungarn verbündet, dessen ehemaliger Bundesgenosse Serbien auf der Seite Rußlands stand.

Es ging in den Balkankriegen vor allem um Makedonien, dessen (Wieder-)Vereinigung mit Bulgarien ein bulgarischer Traum geblieben ist. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts galten selbst für nationalistische Serben die slawischen Makedonier als Bulgaren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beanspruchten aber alle drei – Bulgaren, Griechen und Serben – die Provinz für sich und suchten mit jeweils eigener Statistik diesen Anspruch zu untermauern: Eine bulgarische Statistik nennt die Hälfte von 2,2 Millionen Makedoniern Bulgaren, aber nur 700 (!) Serben und rund 200 000 Griechen, eine griechische nur etwa 300 000 Bulgaren aber doppelt so viele Griechen und überhaupt keine Serben, eine serbische Statistik behauptet, daß 2 von 2,8 Mio. Einwohnern in Makedonien Serben sind, knapp 60 000 Bulgaren und 200 000 Griechen.⁹

Sowohl Griechen als auch Serben versuchten allerdings darüber hinaus Tatsachen zu schaffen. Beide betrieben in den Gebieten, wo Bulgaren wohnten, eine Politik der ethnischen Säuberung oder Umdefinition der Bulgaren als „Nordgriechen“ bzw. „Serben“. Die Repression, mit der dabei vorgegangen wurde, ist heute – achtzig Jahre später – noch zu spüren, wenn nordgriechische „Makedonier“ sich nicht trauen, ihre slawische Muttersprache in der Öffentlichkeit zu sprechen. Auch in Serbien konnte man vor Gericht landen, wenn man z.B. bulgarische Volkslieder sang, aber die Politik der erzwungenen Assimilation war dort weniger erfolgreich. Dafür verlegte man sich auf eine Propaganda, die immerhin bewirkte, daß Makedonier sich heute als eine eigene, weder bulgarische noch serbische Ethnie betrachten.

Die weitere Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Ende des 20. Jahrhunderts mag gewiß noch weit erhellendere Aufschlüsse über das heutige Bulgarien liefern; für ein Verständnis der bulgarischen Folklore jedoch, der sich dieses Buch widmet, soll dieser kurze Abriß der bulgarischen Geschichte bis hierhin genügen.

(Historische Karten von Bulgarien siehe [Wikimedia: Atlas of Bulgaria](https://commons.wikimedia.org/wiki/Atlas_of_Bulgaria) - https://commons.wikimedia.org/wiki/Atlas_of_Bulgaria)

⁹ Georges CASTELLAN: Histoire des Balkans, 1991, zitiert bei G. Knaus 1997

3. BRÄUCHE, FESTE, TANZANLÄSSE:

Lazarustag und Georgstag

Horo und Zadruga

Wir haben bereits erwähnt, daß der *horo*, der Tanz aller bulgarischen Dorfbewohner (d.h. mit Ausnahme der Türken und Zigeuner) in einem Kreis auf dem Dorfplatz, eine bedeutende Rolle als gemeinschaftsbildendes Element spielte (S. 6-7). Der Geist des gemeinschaftlichen Miteinanders kennzeichnete nicht nur die Feste, sondern vor allem den Alltag in vielerlei Aspekten und auf allen Ebenen, nicht nur im Rahmen der Familie, sondern darüber hinaus auch in der gesamten Dorf- oder Stadtgemeinschaft. Dieser Gemeinschaftssinn nimmt im *horo* konkrete Gestalt an und deswegen verweilen wir, bevor wir uns mit den Gelegenheiten zum Tanz beschäftigen, noch ein wenig bei der traditionellen bulgarischen Gesellschaft.

Mercia MACDERMOTT beschreibt sie in ihrem umfassenden Buch über die bulgarischen Volksbräuche¹⁰:

Es war eine vorwiegend ländliche Gesellschaft, in der Habgier, Ehrgeiz und kommerzieller Wettbewerb weitgehend fehlten. Ihre Hauptmerkmale waren ein starker Gemeinschaftssinn, eine Vorliebe für gemeinsames Tun und eine warmherzige, helfende Einstellung gegenüber anderen Menschen, sowohl den Mitgliedern der eigenen Gruppe als auch Fremden, die nicht als mögliche Rivalen oder Gegner sondern – wie es der Soziologe Ivan HADŽIJSKI ausdrückte – eher als potentielle „Tischgenossen“ (*sâtrapeznici*) betrachtet wurden, die an den Festen und Lustbarkeiten teilnehmen könnten, die jedes größere Ereignis und Jubiläum begleiteten und bei denen der Bulgare der Alten Zeit die Früchte seiner Arbeit genoß. So zählten Nachbarn und Dorfgenossen fast zur Familie. Heute noch sprechen bulgarische Kinder nichtverwandte Erwachsene wie Freunde der Familie, Polizisten, Ärzte, Dienstpersonal, Ladengehilfen und so weiter als *čičo* (Onkel väterlicherseits) oder *leljo* (Tante) an. Kleinen Kindern bringt man bei, ältere Jungen und Mädchen mit *batko* (älterer Bruder) und *kako* (ältere Schwester) anzusprechen; Erwachsene gebrauchen die Anrede „*baj*“ mit dem Vornamen, also z.B. „*Baj Koljo*“, gegenüber älteren Männern oder „*Baba Marta*“, „*Baba Lena*“ gegenüber älteren Frauen. „Älter“ heißt hier im allgemeinen älter als man selbst, *baj* ist eine Form von „älterer Bruder“ und *baba* bedeutet „Großmutter“.

Wie weit dieses Denken in familiären Kategorien heute noch die bulgarische Gesellschaft durchdringt, belegt eine Anekdote, die MACDERMOTT in diesem Zusammenhang erzählt: Gegenüber einem bulgarischen Diplomaten hatte sie zum Thema Drahtzieher und Vetternwirtschaft die Vermutung geäußert, daß angesichts der

¹⁰ Bulgarian Folk Customs. London und Philadelphia 1998, S. 35 ff.

Tendenz zur Ein-Kind-Familie die Vetternwirtschaft mangels Vettern von selbst aussterben würde. Darauf der Diplomat erstaunt:

„Sie haben nicht verstanden! Für einen Bulgaren ist jeder, der in derselben Straße wohnt, ein Vetter!“

Die Großfamilie, bulgarisch „*zadruga*“, war jahrhundertlang die gesellschaftliche und wirtschaftliche Grundeinheit in Bulgarien. Wir dürfen sie uns vorstellen als eine Art Familienkommune, bestehend aus mehreren Generationen, die das Land gemeinsam besaßen und bewirtschafteten und unter der Führung des ältesten oder fähigsten Mannes standen, der das Geld verwaltete und dafür sorgte, daß alle genug zu essen und anzuziehen hatten. Die Frau des *zadruga*-Oberhauptes führte den Haushalt und verteilte die Hausarbeiten unter den Frauen, ihren unverheirateten Töchtern, Schwiegertöchtern und Enkelinnen. Frauen wechselten durch Heirat von einer *zadruga* in die andere, während die Männer blieben, wo sie geboren waren. Ein Familienrat aus den ältesten Mitgliedern der *zadruga* schlichtete Streit, saß zu Gericht über Übeltäter und traf Entscheidungen von größerer Tragweite, die die ganze Gemeinschaft betrafen, wie größere Ausgaben, Landkauf oder -verkauf.

Eine *zadruga* bestand aus zwanzig bis fünfzig Mitgliedern und bewohnte ein großes Haus oder mehrere im Dorf aneinandergrenzende Häuser. Die Grundstücke waren zwar durch Mauern voneinander abgegrenzt, aber in diesen Mauern gab es ein immer offenes Türchen zum Nachbarn, durch das man Salz borgen gehen oder bei Gefahr unbemerkt entweichen konnte.

Die Sprache ist für Volkskundler und Ethnologen eine ergiebige Quelle für Erkenntnisse über die Lebens- und Denkweise eines Volkes. So ist der für uns erstaunliche Reichtum an Verwandtschaftsbezeichnungen im Bulgarischen ein Beleg für die Bedeutung der Familie in der traditionellen bulgarischen Gesellschaft – und nicht nur der Reichtum an Ausdrücken, sondern auch die Tatsache, daß Verwandtschaftsbezeichnungen weitgehend anstelle von Vornamen gebraucht wurden. Onkel väterlicherseits werden anders genannt als solche mütterlicherseits, angeheiratete Tanten heißen anders als blutsverwandte; es gibt jeweils eigene Bezeichnungen für „unverheiratete Schwester des Ehemannes“ (*zâlva*), „Ehefrau des Bruders des Ehemannes“ (*etârva*)“ (beide „Schwägerin“ auf deutsch), verschiedene Bezeichnungen für „älterer Bruder des Ehemannes“ (*brajno*) und „jüngerer Bruder des Ehemannes“ (*draginko*), desgleichen für seine Schwestern usw. Wie jemand heißt, ist weniger wichtig als seine genaue Verwandtschaftsbeziehung zum Sprecher – und genauso auch seine Nichtverwandtschaft. Dies galt jedenfalls für Bulgarien bis Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. In dem Maße, wie die Kernfamilie die *zadruga* ablöst, verschwinden nach und nach die Begriffe und damit auch das Bewußtsein von den differenzierten Verwandtschaftsbeziehungen, das Bewußtsein davon, in welchem Verhältnis andere zu

einem selbst stehen, aber auch für die genaue eigene Position gegenüber jedem einzelnen anderen.

Die Gemeinschaft der *zadruga* war ein gegenseitiges Geben und Nehmen, je nach individuellen Fähigkeiten und Bedürfnissen. Wir wissen nicht, ob Karl Marx das bulgarische Dorfleben kannte; seiner Idee des Kommunismus entsprach es jedenfalls. Nur wenig wie Salz und Eisenwaren wurde von außen zugekauft. Alles andere, was die Mitglieder der *zadruga* benötigten, wurde von ihr produziert. Selbstversorgerwirtschaft heißt diese Produktionsweise, die fast ausschließlich der Befriedigung der eigenen unmittelbaren und elementaren Bedürfnisse gilt.

Aber auch nach außen, gegenüber Nachbarn, die anderen Sippen angehörten, herrschte der gleiche Geist der gegenseitigen Unterstützung. Unentgeltlich half man sich gegenseitig beim Hausbau, beim Holzschlag, bei der Ernte, bei der Zusammenstellung einer Aussteuer usw., erhielt Essen und Trinken und konnte damit rechnen, selbst bei der nächsten Gelegenheit die gleiche Unterstützung von den anderen zu erhalten. In der Selbstversorgerwirtschaft sind diese größeren Arbeiten, die die Arbeitskraft einer Familie übersteigen, freiwillig nicht anders zu bewältigen als in gegenseitiger Hilfe. Präkapitalistische Zwangssysteme der Gemeinschaftsarbeit sind daneben bis zurück in die Antike bekannt. Neben ihrem unschätzbaren praktischen Wert hatte die *tlaka*, wie diese Nachbarschaftshilfe hieß, einen enormen sozialen Vorteil: Sie erzeugte ein starkes Band, das die Dorfgemeinschaft zusammenhielt, und bot gleichzeitig Gelegenheit zu Geselligkeit, wenn man nach getaner Arbeit zusammen saß, aß, trank, sang, plauderte und tanzte.

Anlässe zum Tanzen gab es also genug, denn wo mehrere Menschen zusammen waren, wurde bald auch gesungen und, wenn man nicht mit einer Arbeit beschäftigt war, auch getanzt. Die Allgegenwart der Musik im Arbeitsalltag – und erst recht bei den Festen – wird in Nikolai KAUFMANS kurzer Bemerkung über die Erntelieder deutlich: „So haben sich Erntelieder für folgende Fälle herausgebildet: morgens, wenn die Schnitter zum Feld gehen, auf einer Anhöhe stehenbleiben, sich dem Dorf zuwenden, singen sie ein dem Geschehen entsprechendes Lied; ein anderes zur Zeit des Schneidens bis gegen Mittag; das Herannahen des Mittags begrüßende Lieder und solche, die sie nach der Mittagsrast singen; Necklieder, in denen träge Burschen und Mädchen, Verliebte usw. verspottet werden; Lieder, im Falle es regnet; in der Abenddämmerung; wenn sie von einem Acker zum anderen hinübergehen; unterwegs – wenn sie vom Feld heimwärts ziehen.“¹¹

Ähnliches erzählt Linka Gekova Gergova aus dem Dorf Bistrica in der Nähe von Sofia bei Martha FORSYTH über den Tanz:

¹¹ Nikolai KAUFMAN: Bulgarische Volksmusik. Sofia 1977, S. 16.

„Wir in Bistrice erzählen uns gerne einen Witz: Ein Mann aus Gorubljane hatte eine Schwiegertochter. Die fragte ihn eines Sonntags: ‚Papa, was soll ich jetzt machen?‘ Er dachte nach und sagte: ‚Geh nach Bistrice zum Horo!‘ In Bistrice gab es nämlich immer einen Horo! Unser Dorf war sehr lustig. Es gab immer etwas zu lachen, zu tanzen und zu singen. So haben die Leute immer Spaß gemacht: ‚Wenn du nichts zu tun hast, geh nach Bistrice tanzen!‘ Weil wenn es irgendwo was gab, wie soll ich sagen, wenn es irgendwo irgendein Treffen gab – daß man sich zum Weißbrot für ein Neugeborenes traf oder zu einer Taufe, war auch eine Trommel mit dabei und alle kamen heraus und fingen an zu tanzen und die Trommel dröhnte! Auch sonst zu allen Festtagen gab es Horo. Auch an Sonntagen wurde immer getanzt.“¹²

Und über das Tanzen an Ostern, wie es Linka Gekova Gergova in ihrer Jugend um 1920 in Bistrice erlebte, berichtet Martha FORSYTH:

„Drei Tage Horo, der zum großen Teil zu Tanzliedern getanzt wurde! Das war die ideale Gelegenheit, die längsten Lieder zu singen, die Linka von ihrem Vater kannte, denn je länger das Lied war, desto länger konnte man tanzen. ‚Marko fastete zu Ostern‘ durfte nicht fehlen, ebensowenig wie die kürzeren ‚Eine Taube gurr‘ und ‚Nevena, junge Braut‘, denn ihre Texte haben mit Ostern zu tun. Aber auch alle möglichen anderen Tanzlieder wurden gesungen. ‚Als wir angefangen hatten zu singen, sangen und sangen wir, bis es zuende war. Dann fingen wir ein zweites an. Gleich danach: ‚Auf, noch irgendein anderes ...‘ und wir fingen wieder an zu tanzen ...“¹³

Sedenki

Eine im 19. Jahrhundert weit verbreitete und beliebte Gelegenheit, sich zu treffen, waren die *sedenki* (Einzahl: *sedjanka*), die etwa unseren Spinnstubenabenden entsprachen, bei denen sich also die Mädchen und Frauen zur Handarbeit trafen und den Besuch der Burschen (*ergeni*, Sg. *ergen*) erwarteten. Nikolai KAUFMAN beruft sich auf den Volkskundler Georgi S. RAKOVSKI bei seiner Schilderung des Ablaufs einer typischen *sedjanka*:

„Die Mädchen entzündeten im Freien ein Feuer ... und stellen ringsherum im Kreis Holzschemel auf. Sie nehmen den halben Kreis ein und lassen die andere Hälfte für die Burschen (batjovci – ältere Burschen). Diese, die gruppenweise

¹² Martha FORSYTH: Listen, Daughter, and Remember Well ... Sofia 1996, S. 520. Das Buch ist eine zweisprachige bulgarisch-englische Ausgabe. Die Zitate wurden aus dem bulgarischen Originaltext ins Deutsche übersetzt.

¹³ a.a.O. S. 280.

erscheinen, führen zum mindesten einen Spieler der Kaval (Hirtenflöte), der Zafara (kurze Flöte) oder der Gâdulka (Fiedel) mit sich. Die Mädchen stehen alle zusammen auf mit dem Gruß: ‚Willkommen, Batjovci!‘ Die Burschen setzen sich und fordern die Mädchen auf, ihnen etwas vorzusingen. Nach einigen Liedern spielt der Spielmann zum Reigen auf, es ordnen sich Burschen neben Mädchen, Liebspärchen nebeneinander, und fassen sich bei den Händen. Nach dem Tanz gibt jedes Mädchen dem, den sie liebhat, ein Sträußchen, worauf die Burschen zu einer anderen Zusammenkunft gehen. Wenn der Morgen dämmt, geht jeder Bruder zu jener Sedjanka, wo seine Schwester ist; wenn ein Mädcl keinen Bruder hat, holt sie ihr Auserwählter ab und führt sie nach Hause.“¹⁴



Darstellung einer *sedjanka*, Koprivštica 1995

Bei einer *sedjanka* ging es natürlich nur vordergründig um die gemeinschaftliche Arbeit; ihr Hauptzweck war Treffpunkt und Unterhaltung. Ursprünglich trafen sich Junge und Ältere, später waren die *sedenki* hauptsächlich eine Sache der Jugend, eine der wenigen Gelegenheiten, anzubandeln oder den Liebsten bzw. die Liebste zu treffen. (Baba Linka berichtet in ihrer lebendigen Schilderung der *sedenki*, daß auch die verheirateten Frauen sich zur gemeinsamen Arbeit trafen, entweder unter sich oder

¹⁴ N. KAUFMAN: a.a.O. S. 16

auch bei den jungen Mädchen, denn bis zum Wiederbeginn der landwirtschaftlichen Arbeiten im Frühjahr mußte die ganze Handarbeit getan sein und alleine war all dies langweilig und ermüdend. „Und deswegen trafen sich auch die jungen Leute zu *sedenki*, aber wie junge Leute – sie kamen und hatten Spaß dabei – Jugend halt!“ Männer waren nicht gern gesehen, vor ihnen genierten sie sich.¹⁵⁾

Da es also für viele darauf ankam, bei einer *sedjanka* ihr Glück zu finden, kam der Eröffnung der Saison eine besondere Bedeutung zu. Die unverheirateten Mädchen verabredeten sich an einem geheimen Platz und vollzogen eine Reihe von Ritualen, die darauf abzielten, daß die Burschen für sie „entbrannten“, daß sie „herbeigezogen“ wurden und daß jedes Mädchen einen passenden Jungen finden möge. Erst wenn alle Verrichtungen beendet waren, begannen sie laut zu singen und ließen das Feuer heller brennen, um die Burschen anzulocken.

„Wenn aber keine Burschen kamen – ‚Laßt uns doch rausgehen und mal draußen singen, damit sie es hören und kommen!‘“, berichtet Baba Linka. „Wir sangen dröhnend laut ‚Malo selo rano večeralo‘ [Ein kleines Dorf aß früh zu Abend] und dann kamen die Burschen herbei. Einer setzte sich zu dieser, ein anderer zu jener und dann ging das Geschnatter los. Das war schön! Man saß, man arbeitete, der Liebste saß daneben, den ganzen langen Abend machten wir Witze, standen auf um ein bißchen zu tanzen, setzten uns wieder, arbeiteten ... Und wir sangen viel! Wenn wir uns versammelten, sangen wir ‚Sâbrala Nena sedenkja‘ [Nena rief eine Sedenka zusammen] und dann alle möglichen anderen Lieder. Was auch immer angesagt wurde, sangen wir. Wir sangen eins, dann saßen wir ein bißchen und schwatzten mit den Jungen, dann fingen wir wieder an zu singen, Wir sangen, wir tanzten, die Burschen tanzten, wir vergnügten uns ... Dann setzten wir uns wieder und arbeiteten ein wenig bis vielleicht ein, zwei Uhr und dann: ‚He, Jungs, auf, ihr müßt gehen, die Mädchen wollen schlafen gehen.‘ Ich hatte ein Decke mitgebracht, eine andere hatte eine Decke und noch eine hatte eine. Zwei Decken legten wir auf den Boden und mit der dritten deckten wir uns zu, so, auf den Boden legten wir uns schlafen. Mein Gott, mein Gott! Solche Sachen haben wir damals gemacht!“¹⁶

Sedenki wurden immer von den Mädchen organisiert, im Sommer im Freien, im Winter in der Stube, jedoch meist im Herbst und Winter, wenn die Feldarbeit ruhte und die Ernte eingebracht war, wobei jede von ihnen reihum die Rolle der Gastgeberin übernahm. Solange sie noch unter sich waren, widmeten sie sich ihren Spinn-, Strick- und Stickerarbeiten und sangen. Wenn dann (endlich) die (ungeduldig erwarteten)

¹⁵ Martha FORSYTH: a.a.O. S. 394

¹⁶ Martha FORSYTH: a.a.O. S. 392

Burschen schon von weitem mit Rufen, Singen, Hundegebell und Pistolenschüssen zu hören waren und meist gruppenweise eintrafen, wurde die Stimmung lustiger, das Singen ging in Tanzen über und die zunächst sittsam getrennt sitzenden jungen Leute fanden jetzt die Gelegenheit, sich zu mischen und beieinander zu sitzen. Nach einer Weile verabschiedeten sich die Burschen wieder und gingen zur nächsten *sedjanka*, während die Mädchen auf die nächste Gruppe junger Männer wartete. Beim Morgengrauen, wenn der erste Hahn krächte, also draußen die bösen Geister verschwanden, endete die *sedjanka*.

Im gesamten Lebenskontext nimmt der Tanz durchaus keinen herausragenden Platz ein, sondern reiht sich ein als Teil der vielfältigen Tätigkeiten, als ein Element unter anderen neben Gesang, rituellen Handlungen, Rede, Erzählung, Rezitation, Spiel, Essen und Trinken usw.: So wie die Menschen, wenn sie, gleich aus welchem heiteren Anlaß, zusammenkommen, erzählen, essen, trinken, so fangen sie auch bald an zu singen, Musik zu spielen und zu tanzen. Und wenn schon bei jeder alltäglichen Gelegenheit getanzt wurde, so erst recht bei Festen.

Familienfeste

Geburt und Kindheit

Der Lebenslauf eines Menschen zwischen Geburt und Tod bietet bei allen Völkern Europas gleiche oder ähnliche Festanlässe. Der Wechsel von einer Lebensphase in die nächste ist eine bedeutungsvolle Etappe, die durch Rituale und Feierlichkeiten überall herausgehoben wird. Das ist in Bulgarien nicht anders. Auch hier werden Geburt, Ende der Kindheit, Brautwerbung/Verlobung, Hochzeit, Hausbau und -einweihung und schließlich das Begräbnis feierlich begangen. Was allerdings Riten und Bräuche der Völker Südosteuropas auszeichnet, ist die Vielzahl und Mannigfaltigkeit an Gesten, Vorkehrungen, Handlungen, Sprüchen, die einen glücklichen Verlauf, eine gesicherte Zukunft, die Abwehr von Unheil garantieren sollen und auf uralten magischen Vorstellungen beruhen. Dieser Teil unserer Kultur, der von der Aufklärung als „Aberglauben“ abgetan wird und in dem allerlei Hokusfokus mit jahrtausendealtem reichem Heilwissen vermischt war, ist in Mittel- und Westeuropa ab dem Ende des Mittelalters, also schon seit 500 Jahren, untergegangen und hat nach und nach wissenschaftlich begründeten Vorstellungen und rationalem Denken Platz gemacht. Nicht so in Bulgarien bis ins 19. Jahrhundert: Im 14. Jahrhundert, also im ausgehenden Hochmittelalter, bemächtigten sich die Türken des europäischen Südostens und verhinderten bei der sogenannten „*Raja*“ – das war die nichtislamische und damit allen Türken untertane Bevölkerung – fünf Jahrhunderte lang fast jegliche geistig-kulturelle

Entwicklung. So ist uns in den Bräuchen Bulgariens eine weit in die Vorgeschichte zurückreichende Kultur erhalten und zugänglich geblieben.¹⁷

Vorkehrungen und Rituale, die eine Geburt begleiteten, mögen beispielhaft illustrieren, über welches umfangreiche Repertoire die Folklore im Sinne einer geistigen Kultur verfügte:

„... Andere Methoden, eine leichtere Geburt zu garantieren, bestanden darin, alles zu lösen oder zu öffnen, was an der Frau und in ihrer Umgebung gelöst oder geöffnet werden konnte. Ihre Kleider wurden aufgeknöpft, ihre Zöpfe, die Riemen ihrer Opanken [leichte handgemachte Schuhe] und alle anderen Knoten gelöst; Türen wurden entriegelt oder geöffnet und Wasser wurde durch Schlüssellöcher geschüttet mit den Worten: ‚Wie diese Tür, so soll diese Frau sich öffnen.‘ ... Die Hebamme schob ein Weberschiff durch die Kleider der Frau oder zog ihr die Socken ab und sprach: ‚Wie ich diese Socke abziehe, so soll das Kind herausgezogen werden.‘ Wenn eine Steißlage oder eine andere unnormale Position befürchtet wurde, drehte die Hebamme alle Gegenstände in der Nähe um: Töpfe, Besen, Spiegel usw. ...

Wenn das Baby geboren wurde, fing die Hebamme es auf, denn es galt als Unglück für ein Neugeborenes, wenn es den Boden berührte. In manchen Teilen Bulgariens glaubte man, daß ein solcher Kontakt einen Jungen im späteren Leben dazu bringen könnte, sich den Banditen anzuschließen! Eine Sichel, die in Feuer gehalten oder mit Rakia (bulgarischer Traubenschnaps) gereinigt worden war, war das bevorzugte Werkzeug, um die Nabelschnur durchzuschneiden, da man glaubte, daß ein Mensch dadurch ein harter Arbeiter würde – eine in Bulgarien sehr geschätzte Eigenschaft. Dann wurde die Nabelschnur mit einem Faden, der in den meisten Teilen des Landes rot sein mußte, abgebunden.“¹⁸

Geburt und Wochenbett wurden, sei es aus Scham, sei es aus Vorsicht vor bösen Einflüssen, mit äußerster Diskretion behandelt. So kommt es, daß das Neugeborene nur im engsten Kreis mit dem rituellen *pogač*, einem flachen, runden Weißbrot, gefeiert wurde. Nur die Hausbewohner und die unmittelbaren Nachbarn waren bei diesem ersten kleinen Fest im Leben des Kindes anwesend. Diesem folgte einige Tage später schon das zweite: die Taufe. Ohne auf die vielfältigen dabei eingesetzten Rituale mit dreifachen Wiederholungen und kreuzweisen Gesten einzugehen, wollen wir hier nur erwähnen, daß es sich um ein großes Fest mit vielen Gästen, mit einem üppigen Festmahl und mit Geschenken handelte. Der *kum*, der Pate, war hier die Hauptfigur.

¹⁷ Der größte Teil des Buches von Mercia MACDERMOTT ist der Beschreibung dieser Bräuche gewidmet (MACDERMOTT: a.a.O. S. 73 bis 250). Ihr verdankt der Verfasser viele wertvolle Informationen.

¹⁸ a.a.O. S. 78-79.

Von ihm erfuhr die Mutter – erst bei der Taufe, wenn nichts mehr zu machen war und niemand den Namen verhexten konnte – wie ihr Kind heißen würde. Er trug eine besondere Verantwortung für das Kind und sollte, wenn alles gut ging, auch sein Trauzeuge (ebenfalls „*kum*“) werden und eventuell auch Pate der späteren Kinder.

Heranwachsen

Nach vielerlei kleinen Einschnitten im Leben des Kindes, wie dem Entwöhnen, dem ersten Zahn, dem ersten Haarschnitt eines Jungen oder dem ersten Flechten des Zopfs bei einem Mädchen usw., war das erstmalige Anlegen der vollen Tracht für Mädchen wie Jungen ein bedeutender Schritt im Heranwachsen und zugleich auf dem Weg in die Gesellschaft der Erwachsenen. Die Mädchen, die bis zu diesem Tag als „*momiče*“ (kleines Mädchen, oder „*momičence*“, eine unübersetzbare doppelte Verkleinerungsform) bezeichnet wurden und in einfachste Kindersachen gekleidet waren, hatten schon lange vorher begonnen zu weben, zu nähen und zu sticken. Bei der Gelegenheit eines Frühlingsfeiertages, z.B. am Lazarustag, am Georgstag oder zu Ostern (siehe unten) zeigten sie sich schön herausgeputzt zum ersten Mal in der Tracht der Erwachsenen in der Öffentlichkeit. Damit wurde aus dem *momiče* eine *moma* – ein Mädchen im heiratsfähigen Alter. Mit ihren Handarbeiten, die von den anderen Mädchen und den Frauen des Dorfes aufmerksam begutachtet und ausgiebig kommentiert wurden, bewies sie ihre Reife, die sie auch berechtigte, am *horo* auf dem Dorfplatz teilzunehmen.

So war es jedenfalls in der traditionellen bulgarischen Dorfgesellschaft bis zur Befreiung 1878. Bereits um den Ersten Weltkrieg hatten sich die Verhältnisse soweit gewandelt, daß z.B. Linka Gergova, wie sie bei M. FORSYTH berichtet, auch vorher schon, als *momiče*, regelmäßig zum *horo* ging.¹⁹

Für einen Jungen bot sich die Gelegenheit, zum ersten Mal in Tracht mit gesticktem Hemd, litzenbesetzten Hosen und einer langen, gewebten Bauchbinde aufzutreten, kurz vor Weihnachten, wenn er sich den *koledari*, Gruppen von Männern anschließen konnte, die singend von Hof zu Hof zogen (siehe unten). Aus dem *momče* (Bub) wurde damit ein *ergen* (junger Mann), der nun ebenfalls am *horo* und an den *sedenki* teilnahm und begann, unter den prächtig ausgestaffierten jungen Mädchen nach einer Braut Ausschau zu halten.

Beim *horo* und bei der *sedjanka* spielte sich jede Form der Annäherung unter den Augen aller Anwesenden ab – was durchaus auch seine guten Seiten hatte, denn die Zeugen sparten nicht mit Kommentaren und konnten damit den Betroffenen neben Kritik auch Hinweise und gute Ratschläge geben. Darüberhinaus konnten sich die jungen Leute, die ihrer Sache sicher waren und sich öffentlich als Paar zeigten, auf die

¹⁹ M. FORSYTH: a.a.O. S. 56 ff.

Solidarität und den Schutz durch die Gemeinschaft verlassen. Ihre Liaison wurde respektiert und der Fremde, der es wagte, einer Lierten den Hof zu machen, bekam seine Tracht Prügel.

Dagegen bot der Gang zum Brunnen (*izvor* oder *češma*) eine Gelegenheit, sich unter vier Augen zu treffen. Nicht ohne Grund handeln unzählige Lieder davon, daß ein Mädchen zum Brunnen ging („*Trâgna moma za voda*“), um Wasser zu holen, und ein junger Bursche (*ludo mlado*)²⁰ hinzukam und ... – von hier ab variieren die Texte das Thema hundertfach.

Als Beispiel sei das sehr bekannte Tanzlied „***Trâgnala Rumjana***“ („Rumjana ging“; bulgarischer Originaltext im Anhang) angeführt:

*Rumjana ging kaltes Wasser holen,
immer frühmorgens in der Kühle,
immer abends spät bei Mondschein.
Ein verrückter Junge kam ihr entgegen
und sprach leise zu Rumjana:*

*Sag doch, Rumjana, was soll ich dir tun?
Wenn ich dir dein Sträußlein nehme,
pflückst du ein neues,
wenn ich deinen Krug zerbreche,
kaufst du einen neuen,
einen schöneren, einen bunteren.*

*Also Rumjana, laß dich küssen,
denn den Kuß kann man nicht mit Geld kaufen.
Der Kuß ist Medizin für das Herz
und Balsam für die Seele.*

Daß sich in bulgarischen Volksliedern am Brunnen auch ganz andere Dinge abspielen können, haben wir weiter oben (2. Kapitel: Geschichte, S. 11) gesehen.

Hier wird das Sträußlein (*kitka*) erwähnt, ein zentrales Requisit des Werbens. Unter „Werbens“ werden normalerweise die Annäherungsversuche des Burschen verstanden.

²⁰ Der „*ludo mlado*“ ist ein Stereotyp, der in unzähligen bulgarischen Volksliedern für junge Männer steht. „*Lud/ludo*“ bedeutet wörtlich „verrückt“, „leichtsinnig“, „wild“, „*mlado*“ „jung/junger Bursche“. Die Wortkombination „*ludo mlado*“ ist die Bezeichnung für „Jungeselle“ im Sinne von „wilder = ungebundener junger Mann“; unvermeidlich klingen darin die Nebenbedeutungen „verrückt“ und „leichtsinnig“ mit an, Eigenschaften, denen die Bewunderung der jungen Mädchen gilt. Man geht gewiß nicht zu weit, wenn man unterstellt, die Mädchen erwarteten von einem rechten Burschen eine gewisse „Verrücktheit“ – oder auch Tollkühnheit, Phantasie, Witz usw.

Ein bulgarisches Sprichwort sagt: „Jugend und Verrücktheit sind Zwillinge“ (Младост и лудост - два близнака).

Die aktive und das Geschehen lenkende Rolle war dabei jedoch nicht ausschließlich dem Burschen überlassen. Das Mädchen hatte klar bestimmte und durchaus wirksame Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit ihres Auserwählten auf sich zu ziehen, ohne dabei die Gebote der Schicklichkeit zu verletzen. Abgesehen von der weniger zielgerichteten Darbietung ihrer tänzerischen Geschicklichkeit beim *horo* diente das Sträußlein – oder auch das bestickte Tüchlein (*kârpička*) – als Zeichen ihrer Absichten.

Wie auf die Herstellung ihrer übrigen Garderobe und deren Ausschmückung verwandte sie sehr viel Aufmerksamkeit und Sorgfalt auch auf die Zusammenstellung ihres Sträußchens. Bestimmte Blumen wurden dafür bevorzugt verwendet, weil sie für Schönheit, Liebreiz, Fröhlichkeit, Gesundheit und andere günstige Eigenschaften einer Braut standen, weil ihnen Zauberkräfte nachgesagt wurden oder weil sie einfach Liebe und Treue symbolisierten; andere durften keinesfalls eingebunden werden, weil sie für die entsprechenden Gegenpole standen: Unbeständigkeit, Unglück usw.

Hiervon handelt ein bekanntes Tanzlied, „*Malki Momi*“ („Kleine Mädchen“, bulgarischer Text im Anhang):

*Kleine Mädchen laufen auf der Straße,
pflücken Blumen und binden Sträußlein.
Ihre Sträußlein blühen auf
und sprechen zu den Mädchen:*

*Pflückt uns, kleine Mädchen,
schmückt eure blonden Haare.
Gebt uns nicht den Burschen,
denn die Burschen begießen uns nicht.*

Ein Bursche, der es auf ein bestimmtes Mädchen abgesehen hatte, suchte seine Nähe, und um deutlicher zu werden, versuchte er z.B. ihre Schürze auf sein Knie oder ihren Zopf auf seine Schulter zu legen. Vielleicht bot er ihr auch einen roten Apfel an und schließlich entriß er ihr flink ihr Sträußchen (oder das Tüchlein). Jetzt kam es darauf an, wie sie sich verhielt: Wenn sie energisch protestierte und mit Nachdruck ihr Sträußlein zurückverlangte, bedeutete das, daß sie mit ihm nichts zu tun haben wollte. Wenn sie es ihm aber überließ, war sie mit seinem Werben einverstanden und erwiderte seine Gefühle. Sie konnte sogar, wenn er seinerseits ihr gegenüber nichts unternahm, ihm ihr Sträußchen schenken, um ihm ein Zeichen zu geben – ein Schritt, der wohl bedacht und vorbereitet sein mußte und viel diplomatisches Geschick verlangte, denn es war schlimm um sie bestellt, wenn er es vor aller Augen zurückwies.

Brautwerbung und Verlobung

Wenn es dann ernst wurde, der junge Mann entschlossen war und seine Brautwerber ausschickte, war deren Besuch bei den Brauteltern ein Anlaß zu einiger Unruhe und Aufregung im Hause der Umworbenen – und nicht nur dort. Das Lied „*Tudoro, Tudoro*“ („*Tudora, Tudora*“, s. Anhang) deutet dies an mit seinen insistierenden Fragen eines Nachbarn namens Todor, die sich über vier Strophen erstrecken, während für die Antwort der angesprochenen Tudora zwei Strophen genügen:

*Tudora, Tudora, müßige Tudora,
hellhäutige Frau aus Ugârčin, berühmte Nestinarka²¹,
berühmteste aus der Strandža,*

*Warum war heute nacht Licht bei euch und bis wann saßet ihr,
warum bellten die Hunde, schlugen eure Türen?*

*Habt ihr nicht Mädchen und Jungen versammelt,
habt ihr die Rocken²² gesponnen, Popcorn gebacken?*

*Habt ihr Gäste gehabt, alte Kameraden,
Gäste von weit her, habt ihr Wein getrunken,
Wein und Schnaps?*

*Gevatter Todor, wir hatten heute Nacht Licht,
wir erwarteten die Brautwerber, die Brautwerber und die Kuppler,
Vaters Kameraden aus Gramatikovo²³.*

*Wir haben meine große Schwester mit einem jungen Mann aus Gramatikovo
verlobt, wir haben Ringe getauscht, ihnen ein Sträußchen mitgegeben,
ein goldenes Sträußchen.*

Der Besuch der Brautwerber ließ sich offensichtlich nicht verbergen; zu auffällig waren Licht, Lärm, Kommen und Gehen. Der Nachbar vermutet eine *sedenka* – er spricht vom Spinnen – und kommt der Wirklichkeit mit seiner Mutmaßung über einen Besuch schon recht nahe.

Solche Brautwerberbesuche begannen meist in einer gespannten Atmosphäre, schließlich gab es einiges zu verhandeln, nicht nur, mit wem die Tochter verlobt wurde, sondern auch die Höhe des Brautpreises. Von einer Mitgift – abgesehen von der Aussteuer – konnte bei den bescheidenen Verhältnissen bulgarischer Bauern unter der türkischen Herrschaft in den meisten Fällen keine Rede sein, wohl aber von einer Kompensation für die Arbeitskraft, die der zukünftige Bräutigam der Brautfamilie

²¹ Nestinarka: Feuertänzerin, die mit nackten Füßen auf glühender Kohle tanzt (siehe Kapitel 3).

²² Rocken: die gereinigte und aufgelockerte Wolle, aus der der Faden gesponnen wird.

²³ Gramatikovo: Ort in der Strandža, einer Landschaft im äußersten Südosten Bulgariens.

entziehen würde. Oft hatten die jeweiligen Eltern längst alle möglichen Erkundungen eingezogen und abgeklärt, ob die beiden Heiratskandidaten überhaupt für eine Heirat in Frage kämen, und die Eltern der Braut wußten über die Absichten des jungen Mannes Bescheid. Das zitierte Lied verrät, daß die Brautwerber *erwartet* wurden. Oft kamen die Gäste jedoch auch unerwartet, so daß alles, was man noch nicht über den Kandidaten wußte, bei dieser Gelegenheit besprochen werden mußte.

Sobald man sich aber in allen Punkten einig war, kam *rakia*, der Hausschnaps, auf den Tisch, die Stimmung lockerte sich, es wurde erzählt, gesungen und – da man nach Musikanten nie weit suchen mußte – auch bald getanzt. Das ausgelassene Fest dauerte in der Regel „die ganze Nacht. Am Morgen verabschiedeten sich die Gäste, wieder mit Musik, Tanz, Ausrufen und Pistolenschüssen“.²⁴

Hochzeit

Das größte Fest im Leben eines Bulgaren war (und ist auch heute noch) die Hochzeit; dies gilt sowohl im Hinblick auf ihre Dauer, einschließlich der Vorbereitungen, als auch für den materiellen Aufwand, für die Zahl der Funktionsträger und der Gäste und vor allem für die Zahl und Vielfalt der Rituale und Gesten, die während ihres gesamten Ablaufs ausgeführt wurden. MACDERMOTT schreibt hierzu:

„Die Zeremonien, die eine bulgarische Volkshochzeit begleiten, dauern mindestens eine Woche, manchmal länger. Während dieser Zeit führen die Beteiligten buchstäblich Hunderte verschiedener Handlungen aus, von denen jede einzelne eine symbolische oder magische Bedeutung hat und die in so vielen lokalen Varianten hinsichtlich ihres Zeitpunkts und ihrer Wichtigkeit vorkommen, daß es unmöglich ist, mehr als nur eine summarische Beschreibung der Hauptkomponenten zu geben, die der bulgarischen Volkshochzeit ihren spezifischen Charakter verleihen.“²⁵

Neben dieser Fülle an Ritualen und magischen Gesten geriet die kirchliche Zeremonie zu einer Randerscheinung von erstaunlich nebensächlicher Bedeutung. In der Tat hat sich die kirchliche Trauung – wie auch die übrigen christlichen Kulturelemente – in der bäuerlichen Gesellschaft nicht wirklich durchsetzen können gegenüber den viel älteren und in großer Zahl überlieferten vorchristlichen Traditionen. Das wird vor allem dadurch deutlich, daß die Hochzeitsgesellschaft mit der Braut auf dem Rückweg zum Hause des Bräutigams an einer Kirche anhielt und in Gegenwart nur eines kleinen Teils der Gäste (vor allem die unten genannten Rollenträger) der kirchlichen Trauung beiwohnte. Währenddessen blieb der Rest mit den Musikanten vor der Kirche und

²⁴ MACDERMOTT: a.a.O. S. 105; Details u.a. zur „kleinen“ und „großen Verlobung“ siehe dort.

²⁵ a.a.O. S. 108

tanzte den *horo* oder sie – die Freunde und Verwandten der Braut – waren im Haus der Braut zurückgeblieben.

Die vorchristlichen Rituale, die im aufgeklärten Europa als Aberglauben abgetan werden, in den bulgarischen Volksbräuchen aber einen breiten Raum einnehmen, blieben von der christlichen Lehre eigentümlich unberührt, ohne daß im alten Bulgarien die dadurch entstehenden Widersprüche und Ungereimtheiten gestört hätten. Wir erinnern uns: Boris I., der letzte Chan, hatte 865 das Christentum angenommen und seinem Volk als Staatsreligion übergestülpt²⁶, das bis dahin und auch weiterhin seinen thrakischen, slawischen und zentralasiatischen Gottheiten und Dämonen huldigte. Bis zur Ankunft der Türken kurz vor 1400 blieb das Christentum weitgehend Sache der Aristokratie und des Bürgertums, d.h. der nicht nur politisch und wirtschaftlich, sondern auch kulturell führenden Schichten, die von den Besatzern beseitigt oder entmachtet wurden. Der christliche Glaube spielte jedoch eine zentrale Rolle bei der eigenen Abgrenzung der Bulgaren gegenüber den Türken²⁷ und bewahrte dadurch eine bedeutende gesellschaftliche Funktion während der 500 Jahre bis ins 19. Jahrhundert.

Neben Braut (*nevesta*) und Bräutigam (*mladoženja*) und ihren Eltern hatten verschiedene Personen wichtige Funktionen in einer Volkshochzeit. Die wichtigsten waren (und sind auch heute noch) der *kum* und seine Frau, die *kuma*. *Kum* zu sein, ist eine Ehrenrolle auf Lebenszeit, ein Mischung aus Trauzeuge und Pate, aber mit einer viel größeren Bedeutung. Im Rahmen der Hochzeit begegnen ihnen alle – und besonders die Brautleute – mit großem Respekt. Der *kum* besitzt mehr Autorität als die Brauteltern. Auf seinen Wink hin spielt oder verstummt die Musik; Braut und Bräutigam versuchen, ihm jeden Wunsch von den Augen abzulesen. Andere Aufgaben erfüllten *starojkja* und *starojkinica* (*star* = alt): sie waren verantwortlich für den regulären Ablauf der Zeremonien und für die gute Stimmung, sowie *pobaštım* und *pomajčima* (von *bašta* – Vater und *majka* – Mutter; für sie gibt es auch diverse andere Namen), die für die Überwachung des gesamten Ablaufs zuständig waren, ähnlich wie der *starojkja*. *Založnik* und *založnica* (auch unter anderen Namen) hatten als Witzbolde die Aufgabe, die Gäste bei guter Laune zu halten. Die *pletarija* leitete die Vorbereitungen der Braut, flocht ihr die Zöpfe (daher der Name, von *pleta* = flechten) und blieb während der ganzen Hochzeit in ihrer Nähe. Der *dever*, in der Regel ein unverheirateter Bruder des Bräutigams, war eine der zentralen Figuren zusammen mit der *zâlva*, einer unverheirateten Schwester des Bräutigams; beide hielten sich ständig in der Nähe des Brautpaares auf und hatten im Hochzeitsritual viele wichtige Funktionen. Daneben gab es die *zâlvi*, eine Gruppe junger Sängerinnen, die zu jeder Etappe des Ablaufs die dazugehörigen Lieder sang.

²⁶ Siehe Kapitel 2

²⁷ Siehe Kapitel 2

Das magische Wesen dieser Rituale, vor allem die Beachtung der Symbolik jeder einzelnen Geste, wird am Beispiel des ersten größeren Ereignisses der Hochzeitszeremonie deutlich: bei den *zasevki*, der Zubereitung des Hochzeitsbrots. MACDERMOTT beschreibt sie:

„In den meisten anderen Teilen Bulgariens [außer dem Pirin] begann das Ritual des Brotbackens mit dem Mehlsieben. Dies wurde zusammen mit dem nachfolgenden Teigkneten mit großer Zeremonie vorgenommen, einschließlich dem Singen von Liedern, die nur zu dieser Gelegenheit gesungen wurden. Im Hause des Bräutigams waren die Hauptteilnehmer die zâlva und der dever und eine Anzahl Frauen und Mädchen, die in der oben beschriebenen Weise formell eingeladen worden waren. Die zâlva oder eine andere Person, die das Mehlsieben leitete, mußte lebende Eltern haben und sollte möglichst eine erstgeborene Tochter sein. Das für das Hochzeitsbrot verwendete Mehl war immer reines Weizenmehl; die Siebe und Backtröge mußten in ungerader Zahl sein, gewöhnlich eins oder drei, aber manchmal auch sieben oder neun, und sie mußten entweder ganz neu oder aus ‚ganzen‘ Familien geliehen sein, d.h. aus Familien, in denen von Eltern oder Kindern noch niemand gestorben war. Für das rituelle Sieben wurden die Tröge überkreuz auf einen sauberen oder gar neuen Teppich oder eine Decke gestellt; die Siebe wurden übereinander über die Tröge gehalten und die zâlva in Hochzeitskleidern, die sie von der Braut ausgeliehen hatte, schüttete das Mehl durch sie in die Tröge. Man mußte sorgfältig darauf achten, daß die Siebe nicht aneinander schlugen, da das dazu führen konnte, daß das junge Paar sich stritt! Hochzeitsbrot wurde immer mit Hefe zubereitet, so daß ‚wie die Hefe aufgeht, alles im Leben der Jungverheirateten aufgehen möge‘. Manchmal wurde Hefe aus dem Haus der Braut zum Brotbacken in das Haus des Bräutigams gebracht und umgekehrt. Das Wasser dazu mußte frisch von einer Quelle oder einem Brunnen gebracht werden und niemand durfte davon getrunken haben.“²⁸

Interessant sind auch die Vorschriften für das Flechten der Zöpfe der Braut:

„In manchen Teilen des Landes wurde das Haar der Braut vor dem Flechten mit ‚stillem Wasser‘ (mâlčana voda) gewaschen, d.h. mit Wasser, das unter rituellem Schweigen geschöpft und heimgetragen worden war. Manchmal wurde ein dever nach Wasser geschickt. Die Freundinnen der Braut lauerten ihm auf und warfen Asche in sein Wasser, so daß er neues holen gehen mußte. Das taten sie zweimal, aber den dritten Eimer durfte er zum Haus der Braut bringen. Hier setzte man es aufs Feuer und warf Münzen, Blumen und ‚zahllose Körner‘ von Weizen und Gerste hinein, damit die Braut ‚zahllose

²⁸ MAC DERMOTT: a.a.O., S. 111

Kinder‘ bekam. Wenn ihr Haar gewaschen war, saß die Braut in der Mitte des Raums auf einem mit Körnern und getrockneten Früchten oder Garnspulen bestreuten Teppich oder einer Decke (je mehr Spulen, desto mehr Kinder). An manchen Orten schaute sie zum Herd, anderswo nach Osten oder zur Schwelle des Hauses. Die einzigen Anwesenden waren die Mutter und die Freundinnen, die das Haar flochten. Diese Mädchen mußten lebende Eltern haben. Während des Flechtens sangen sie traurige Lieder, die den Vorgang beschrieben und sich auf das Ende des Lebensabschnitts der Braut als unverheiratetes Mädchen und ihren bevorstehenden Weggang zu einem fremden Dorf und dem ‚Haus eines Fremden‘ bezogen; dabei mußte die Braut weinen.“²⁹

Bemerkenswert ist der letzte Satz: „Die Braut mußte weinen“ („... and the bride was supposed to weep throughout“). Ohne diesen Hinweis auf eine Konvention wäre der moderne Mitteleuropäer von der Schilderung dieser Szene tief berührt gewesen. Auch wenn die Erkenntnis etwas desillusionierend wirkt, daß die Klage und die Tränen Teile des Rituals, also gewissermaßen unabhängig von den „echten“ Gefühlen der Betroffenen sind, dürfen wir davon ausgehen, daß sie dennoch „echt“ empfunden wurden. Darin liegt einer der faszinierendsten Aspekte der alten Volksbräuche. Konkrete Vorgänge des realen Lebens, Volkspoese (Liedtexte) und Rituale gehörten in der traditionellen bäuerlichen Gesellschaft untrennbar zusammen. Die Bedeutung eines Augenblicks konnte durch eine vorgegebene Form (Ritual, Text) ausgedrückt werden, ohne daß die Echtheit der Empfindung durch die Tatsache beeinträchtigt wurde, daß die Form vorgegeben war. Eine Bäuerin sang ihr Lied mit heiligem Ernst und starkem Gefühl; die Bedeutung des Liedes für den Fortgang der Verrichtungen und ihre eigene Rolle als Sängerin in diesem Ritual waren ihr bewußt und wichtig. Das gleiche galt für die Zuhörer.

Diese ungebrochene Einheit von Wirklichkeit und Volkskunst bzw. Ritual bei der einfachen Landbevölkerung greift Ivan VAZOV in einer überaus komischen Szene seines revolutionär-romantischen Romans „Unter dem Joch“ auf.³⁰ Er erzählt von der Gründung einer Laientheatergruppe in einem Dorf, von der Probenarbeit, der Vorbereitung der Bühne und der mit großer Aufregung verbundenen Aufführung des Dramas „Die schmerzreiche Genoveva“. Die Zuschauer unterscheiden nicht zwischen Darsteller und Rolle. Der verblüffte Leser erfährt, daß der Darsteller eines brutalen Schurken nach der Aufführung auf der Straße von Zuschauern angefeindet wird:

²⁹ MAC DERMOTT: a.a.O., S. 116

³⁰ WASOW, Iwan: Unter dem Joch. Berlin 1957. Das populärste literarische Werk über Entstehen und Scheitern des Aprilaufstandes 1876.

„*Er wunderte sich, als er selbst noch an diesem Morgen den finsternen Blicken einiger ehrwürdiger Greise begegnete, die ihm sein Verhalten Genoveva gegenüber nicht verzeihen konnten.*“³¹

Die Darstellerin der tragischen Heldin genießt dagegen die Sympathien und das Mitgefühl aller Dorfbewohner.

Während des gesamten Hochzeitsrituals gab es immer wieder Gelegenheiten zum Tanz, sei es, daß eine Zeremonie in einen allgemeinen *horo* überging, sei es, daß die einen mit einer Verrichtung beschäftigt waren (z.B. mit der Zubereitung des Hochzeitsbrotes, s.o.) während die anderen dazu sangen und tanzten. Überhaupt verstummten die Instrumente und Sänger „von Mittwoch bis Mittwoch“ nicht mehr.³² Während der Prozession der Hochzeitsgesellschaft vom Haus des Bräutigams zu dem der Braut und auf dem Rückweg wurde ausgiebig auf der Gasse getanzt und natürlich und vor allem während der ausgedehnten Festlichkeiten im Hause des Bräutigams bei Speis und Trank. *Horovodec* (Tanzführer) war meist eine der Hauptpersönlichkeiten, kum, *zâlva*, *dever*, *starojkja* usw. Bei gewöhnlichen Gelegenheiten war es üblich, daß Männer und Frauen in getrennten Gruppen tanzten, wenn auch in einer Reihe, vorneweg die Männer und am Ende die Frauen. Bei Hochzeiten jedoch mischte man sich, der Gelegenheit entsprechend.

Die *Svatbarska Râčenica* ist ein weit verbreiteter und allgemein bekannter gemischter Tanz der Hochzeitsgäste (*svadbari*), der wie der *horo* in Reihe, Halbkreis oder Kreis getanzt wird. Allerdings ist die *Solo-râčenica* ein Tanz, der besonders im Rahmen der Hochzeitsfestlichkeiten seinen Platz hat, denn dabei haben sowohl Männer als auch Frauen Gelegenheit, ihre tänzerische Kunstfertigkeit und Phantasie unter Beweis zu stellen und im Wettstreit um den ersten Platz den „Kampf der Geschlechter“ zu thematisieren – in einem doppelten Sinn: einerseits im Sinne des Spiels miteinander, andererseits im Sinne des Ringens um die Oberhand.

Daneben tanzten die jeweiligen Akteure zu gegebener Zeit die ihnen vorbehaltenen Tänze: die Brautwerber, die Freunde des Bräutigams, die Freundinnen der Braut, die Brauteltern usw.

Der Augenblick zu ausgelassenstem Feiern war dann gekommen, wenn nach Vollzug der Ehe der Beweis für die Jungfernschaft der Braut in Form ihres blutbefleckten weißen Hemdes erbracht war. Es ging dabei nicht in erster Linie um patriarchalische Wertvorstellungen wie die „Ehre des Bräutigams“ usw., sondern mehr um den archaischen Glauben, daß von der „Reinheit“ der Braut das Wohlergehen der Familie und des ganzen Dorfes abhing. Nun wurde noch einmal und noch wilder gefeiert mit gemischtem *horo*, Maskeraden, Spiel und Scherz.

³¹ a.a.O. S. 113

³² R. KACAROVA, zit. b. K. PETROV 1993, S. 17

Danach folgten „Entschleierung der Braut“, „Wasser holen“, „Zerlegung der Hochzeitsfahne“, Bewirtung der Helfer, sowie eine Vielzahl von kleineren Einführungen der Jungvermählten in Eheleben und Haushalt. Das waren mehr oder weniger umfangreiche Rituale, an denen wieder genau bestimmte Personen teilnahmen und die an genau bestimmten Tagen und Orten stattfanden.

Hausbau

Auch rund um den Hausbau gab es eine große Zahl Rituale und Feierlichkeiten, denn bei einem Ereignis mit so weitreichenden Konsequenzen wie einem Hausbau mußte man sich besonders hüten, Fehler zu machen. Bei der Auswahl eines geeigneten Bauplatzes wurde mit Orakeln bestimmt, was für ein Schutzgeist den Ort beherrschte. Ein Opfertier (*kurban*) wurde geschlachtet und bei einem Festmahl verspeist, seine Reste kamen in die Fundamente, um das Wohlergehen des Hauses und seiner Bewohner zu sichern. Bis heute sprechen Bulgaren von einem „*kurban*“, wenn sie viele Gäste einladen und den Tisch reichlich decken. Merkwürdig und nicht restlos geklärt ist der Brauch, einen Stock oder einen roten Faden von der Länge eines Tieres oder des Bauherren in die Fundamente einzubauen.³³ Beim Richtfest gab es Geschenke und wortreiche Segenswünsche, *vikane* (Rufen) genannt. Die Schlüsselübergabe – verbunden mit Geschenken, Segenswünschen und Vergebung (*proška*)³⁴ für den Bauherren – bildete noch nicht das Ende der Serie von Feierlichkeiten, es folgten die Zeremonie des Einzugs an einem sorgfältig ausgewählten Tag, das Anzünden des ersten Feuers und schließlich ein erneuter *kurban*, ein Opfermahl für alle, die Familie, die Freunde und Nachbarn.

Tod und Begräbnis

Schließlich, an der letzten Station im Leben eines Menschen, bei seinem Tod, waren, wie nicht anders zu erwarten, wieder eine Reihe von symbolischen und magischen Handlungen notwendig, um den Übergang der Seele des Verstorbenen ins Jenseits zu erleichtern und um damit die Hinterbliebenen vor Heimsuchungen zu bewahren. Man glaubte, Verstorbene könnten als Vampire ihr Unwesen unter den Lebenden treiben, und hatte daher gewisse Vorkehrungen zu treffen. Türen und Fenster wurden geöffnet, Spiegel umgedreht, Wassergefäße ausgeleert, damit die Seele des Toten sich nicht darin

³³ Das muß nicht unbedingt der symbolische Ersatz für ein ursprüngliches Menschenopfer sein.

³⁴ Um die Zukunft vor Unglück zu bewahren, war es bei solchen lebenswichtigen Ereignissen von großer Bedeutung, daß derjenige, der etwas entgegennahm oder sich verabschiedete, um Vergebung bat und sie gewährt bekam. So bat der Bräutigam seine Eltern um Vergebung, bevor er sich am Hochzeitstag auf den Weg zu seiner Braut begab, die Braut bat beim Abschied ihre Eltern um Vergebung und hier beim Hausbau mußte der Bauherr den Baumeister bitten, ihm seine Schuld zu vergeben, wenn er dessen Werk entgegennahm. Die Vergebung konnte dieser durchaus auch verweigern, wenn die Entlohnung nicht seinen Vorstellungen entsprach.

waschen und so das Wasser verunreinigen konnte. Die Leiche wurde draußen an einem wenig besuchten Platz gewaschen und alles, was dabei benutzt wurde, durfte entweder nicht mehr ins Haus gebracht werden oder mußte zerstört werden. Der Platz selbst war 40 Tage lang unrein und wurde dann wieder rituell gereinigt. Die Leiche bekam neue Kleider, insbesondere Schuhe, da sie als „Reisender“ (*pâtnik*) einen weiten Weg vor sich hatte, und zu den Grabbeigaben gehörte immer auch reichlich zu essen.

Die Totenklage wurde durch eine weibliche Verwandte gesungen, und zwar von dem Augenblick an, als die Leiche zur Grablegung fertig hergerichtet war, bis sie im Grab war. Sie gehörte zu den unerläßlichen Verrichtungen, die den Toten daran hinderten, als Vampir wiederzukehren. Im Gegensatz zu Volksliedern, die festen Überlieferungen folgen, bot die Totenklage der Sängerin „die individuelle Freiheit, ihren Schmerz auf ihre Weise auszuschütten; sie verband Weinen, Schluchzen und Rezitationen mit Liedern und fiel manchmal sogar in Trance. Gute Totenklagen wurden sehr bewundert und scheinen ein wirksamer Trost für die Klagende ebenso wie für diejenigen gewesen zu sein, die ihr zuhörten.“³⁵ Darin konnte die Sängerin sich an ihre Zuhörer wenden und ihnen ein Loblied auf die – manchmal arg übertriebenen – Tugenden des Verstorbenen singen oder sie sprach zu dem Toten über die trauernden Anwesenden, machte ihm eventuell Vorhaltungen, weil er die Seinen verlassen hatte, oder fragte nach Gründen dafür. Interessant ist das Bild vom Jenseits, das sich aus Aufzeichnungen von Totenklagen ergibt: Es ist weitgehend frei von Wesenszügen des christlichen Himmels oder der Hölle. „Die Toten sind anscheinend nicht bei Christus oder dem Teufel, sondern in einem zweiten unsichtbaren Bulgarien, wo die Menschen ihr Land bestellen, Kinder zur Schule gehen, junge Männer zum Militärdienst einberufen werden und Freunde einander ein Glas spendieren. Das extreme Alter und der unchristliche Charakter der Totenklagen hat dazu geführt, daß diese Tradition sogar durch diejenigen bulgarischen Gemeinschaften bewahrt wurde, die während der türkischen Herrschaft den Islam angenommen hatten, eine Religion, die keine derartige Trauer kennt.“³⁶

In dem Augenblick, als der Tote im Grab verschwunden war, hörte alles Klagen auf. Ein Totenmahl wurde am Grab oder im Hause des Verstorbenen abgehalten. Es begann in ernster Stimmung, konnte später aber recht fröhlich werden, nicht anders als ein Leichenschmaus hierzulande. Dabei wurde des Toten auch ganz konkret gedacht, indem man ihm zu essen und zu trinken gab (auf den Boden schüttete). Auch längere Zeit danach, insbesondere an bestimmten Festtagen (Allerseelen, Pfingstsamstag, St. Michaelis, Weihnachten, Ostern u.a.), brachte man Speisen zum Grab. Am neunten, zwanzigsten und vierzigsten Tag danach sowie nach drei und neun Monaten und nach einem und drei Jahren trafen sich Verwandte und Freunde zu seinem Gedenken, ein Brauch, der sich z.T. bis heute erhalten hat.

³⁵ MACDERMOTT: a.a.O. S. 146

³⁶ a.a.O.

Die Rituale am dritten und am vierzigsten Tag hatten eine besondere Funktion: am dritten Tag gingen weibliche Verwandte in ungerader Zahl schweigend zum Grab, legten einen Feuerring um das Grab, damit der Verstorbene nicht zum Vampir wurde, gossen Wein aus und zündeten Kerzen an; am vierzigsten Tag sammelten sich alle, um am Grab ein Abschiedsmahl einzunehmen, es endgültig herzurichten und einen

Feiertage im Winter

| | |
|---------------------------------------|----------------------|
| 30. Nov. <i>Andreevden/Mečkin Den</i> | St. Andreas/Bärentag |
| 4. Dez. <i>Varvara/Varvarinden</i> | St. Barbara |
| 5. Dez. <i>Sava</i> | St. Savas |
| 6. Dez. <i>Nikulden</i> | St. Nikolaus |
| 20. Dez. <i>Ignadžden</i> | St. Ignatius |
| 24. Dez. <i>Bâdni Večer</i> | Heiligabend |
| 25. u. 26. Dez. <i>Koleda</i> | Weihnachten |
| 1. Jan. <i>Vasiljovden</i> | St. Basilius |
| 6. Jan. <i>Jordanovden</i> | St. Jordan |
| 7. Jan. <i>Ivanovden</i> | St. Johannes d.T. |
| 8. Jan. <i>Babinden</i> | Tag der Hebammen |
| 17. Jan. <i>Antonovden</i> | St. Anton |
| 18. Jan. <i>Atanasovden</i> | St. Athanasius |
| 1. Feb. <i>Trifon Zarezan</i> | St. Trifon |
| 10. Feb. <i>Haralampi</i> | St. Haralampios |
| 11. Feb. <i>Vlasovden</i> | St. Blasius |

Grabstein zu setzen. Von da an war der Tote endgültig ins Jenseits gegangen.

Feiertage im Frühling

| | |
|------------------------------------------------------|------------------------------|
| 1. März <i>Martenici</i> | |
| 9. März <i>Sveto Četirsi/Mladenci</i> | 40 Märtyrer |
| 25. März <i>Blagoveštenie</i> | Mariä Verkündigung |
| 8. Samstag vor <i>Zadušnica</i> | Totengedenken |
| 8. Sonntag vor <i>Mesni Zagovezni</i> | 1. Fastnachtssonntag |
| 7. So. v. O. <i>Sirni Zagovezni</i> | 2. Fastnachtssonntag |
| 7. Mo. v. O. <i>Kukerovden/Čisti Ponedelnik</i> | Fastnacht |
| 7. Sa. v. O. <i>Todorovden</i> | St. Theodor |
| 2. Sa. v. O. <i>Lazarovden</i> | St. Lazarus |
| letzter So. v. O. <i>Vrâbnica/Cvetnica/Kuklinden</i> | Palmsonntag |
| Ostern <i>Velikden</i> | Ostern |
| 14. April <i>Martinija</i> | St. Martin |
| 23. April <i>Gergjovden</i> | St. Georg |
| 1. Mai <i>Jeremija/Irminden</i> | St. Jeremias |
| 21./22. Mai <i>Sv. Konstantin i Elena</i> | St. Konstantin u. St. Helena |
| Himmelfahrt <i>Spasovden</i> | Tag des Erlösers |
| Pfingsten <i>Petdesjatnica</i> | Pfingsten |

Feiertage im Sommer und Herbst

| | |
|------------------------------------------|--------------------------|
| 24. Juni <i>Enjovden</i> | St. Johannes |
| 29./30. Juni <i>Petrovden/Pavljovden</i> | St. Peter und Paul |
| 15.-17. Juli <i>Goreštnici</i> | „die heißen Tage“ |
| 20. Juli <i>Ilinden</i> | St. Elias |
| 15. Aug. <i>Goljama Bogorodica</i> | großes Muttergottesfest |
| 1. Sept. <i>Simeonovden</i> | St. Simeon |
| 8. Sept. <i>Malka Bogorodica</i> | kleines Muttergottesfest |
| 14. Sept. <i>Krâstovden</i> | „Kreuztag“ |
| 14. Okt. <i>Petkovden</i> | St. Petka v. Târnovo |
| 26. Okt. <i>Dimitrovden</i> | St. Demetrius |
| 27. Okt. <i>Mišovden/Zajkuvden</i> | „Mäusetag“/„Hasentag“ |
| 8. Nov. <i>Rangelovden</i> | St. Michael |
| 3 Tage im Nov. <i>Vâlči Praznici</i> | „Wolfstage“ |

Feste und Bräuche im Jahreslauf

Nach dem, was wir bisher bezüglich der Vielzahl von Bräuchen und Ritualen im alten Bulgarien festgestellt haben, ist es nicht verwunderlich, daß es auch eine Menge Festtage gab, die an den Jahreslauf gebunden waren. MACDERMOTT nennt die unten aufgelisteten 46 Festtage (mit den Datumsangaben nach dem alten, Gregorianischen Kalender³⁷), die in der Regel Anlässe zu einem *kurban* und festlicher Geselligkeit waren oder an denen lediglich bestimmte Bräuche praktiziert wurden. Außerdem gab es auch Tage im Kalender, an denen bestimmte Gefahren drohten und deshalb Tabus beachtet und rituelle Handlungen verrichtet wurden. So durfte an bestimmten Tagen z.B. keine Wäsche gewaschen oder nicht gesponnen oder genäht werden, man fastete, besuchte Gräber oder teilte spezielles Gebäck aus.

Wir wollen uns hier darauf beschränken, nur diejenigen Festtage zu behandeln, die Anlaß zu größeren Geselligkeiten und gemeinsamem Feiern waren. Dabei muß mit bedacht werden, daß alle Ausdrucksformen der Volkskultur auch räumlich differenzierten Ausprägungen unterliegen – gleichgültig, ob es sich um Musik, Kunsthandwerk, Tanz oder – wie hier – um Festgestaltung handelt. Was im Šopluk (Westbulgarien) gepflegt wird, muß nicht genauso in Thrakien gehandhabt werden; ein Brauch, der für die Dobrudža charakteristisch ist, ist vielleicht im Pirin unbekannt. In diesem Sinn äußert sich Diana RADOJNOVA über den Feuertanz (*nestinarstvo*)³⁸, den heute nicht nur jedermann in Bulgarien kennt, sondern den auch zahllose ausländische Besucher Bulgariens – so auch der Verfasser – bereits im Rahmen von Brauchtums-

³⁷ Der gregorianische Kalender löste 1915 in Bulgarien den julianischen Kalender ab. Dadurch wurden alle Daten um 13 Tage vorverlegt: der 8.1. wurde zum 21.1.

³⁸ Einzelheiten über das Nestinarstvo-Ritual siehe Kapitel 3.

Vorführungen, nicht zuletzt während des Nationalen Folklorefestivals in Koprivštica, gesehen haben:

„Das Feuertänzer-Ritual ist unstreitig ein einzigartiger ritueller Komplex innerhalb der sakralen Kultur der Strandža [ein Gebiet im äußersten Südosten Bulgariens]. Es ist absolut unbekannt in allen übrigen Teilen des bulgarischen ethnischen Gebiets.³⁹ Mehr noch: es ist nicht einmal Bestandteil der kulturellen Kompetenz der ganzen Bevölkerung dieser Ethnozone und kann nicht als regionale Erscheinung bezeichnet werden. Nach der Erinnerung der ansässigen Bevölkerung und den frühesten wissenschaftlichen Forschungen über dieses Phänomen ist klar, daß bei weitem nicht die ganze Ethnozone der Strandža das nestinarstvo als kulturelles Phänomen kennt.“⁴⁰

Die oben angeführten Feiertage (als Brauchtumsanlässe) sind also nicht alle gleichermaßen für ganz Bulgarien gültig, auch nicht in der Zeit vor den tiefgreifenden kulturellen Veränderungen unter dem kommunistischen System; manche wurden nur in einer bestimmten Region gepflegt oder hatten regional unterschiedliche Namen.

Bâdni Večer und *Koleda*: Heiligabend und Weihnachten

Beginnen wir mit den Festen und Bräuchen am astronomischen Jahresanfang, d.h. an der Wintersonnwende (21.12.).

Baba Linka erzählt, wie bei ihr im Dorf Bistrica vor etwa 80 Jahren Weihnachten gefeiert wurde:

„Früher war es an Weihnachten so: Wir brachten einen Sack Stroh und streuten es auf den Boden. Darauf kam eine neue Decke ... auf die neue Decke eine neue Tischdecke und auf die Tischdecke wiederum taten wir die Speisen.

Wir servierten zwei večernjaci, zwei Brote mit verschiedenen Figuren darauf: Schafe, ein Schafpferch, ein Hund, Weizengarben, Kreuzchen und derlei. Auf einem anderen sind Ochsen vor den Pflug gespannt, ein Kind führt die Ochsen, dahinter geht der Bauer und pflügt – derlei Sachen. Und die Kinder freuen sich: ‚Das ist der Hund, das sind die Schäfchen, das sind die Lämmer, das sind die ...‘ Und wir servierten zelnik [Kohl in Blätterteig], Fladenbrot, Walnüsse und Haselnüsse. Und wir zerstießen Knoblauch, damit uns im Sommer die Mücken nicht stechen. Wer Knoblauch ißt, den stechen sie nicht. ... Und Honig, ein Glas Honig, Kohlrouladen⁴¹s, Bohnen, lauter Fleischloses wurde serviert.

³⁹ Unbekannt im Sinne der Brauchtumspflege: Das Ritual wird dort nicht praktiziert.

⁴⁰ D. RADOJNOVA 1999 S. 61. Das Wort „kennen“ meint hier die praktische Ausübung.

⁴¹ mit Reis gefüllt

Vor dem Essen gingen der Hausherr und seine Frau zum Vieh. Ich nahm den pogač [Fladenbrot] mit und mein Schwiegervater den Pflug, mit dem er die Erde pflügte. Darauf gaben wir Kohle und auf die Kohle Weihrauch, damit es duftete. Wir kamen zum Pferch zu den Ochsen, den Kühen, den Schafen, und beim Eintreten sagten wir: ‚Guten Abend, einen glücklichen Heiligabend, daß ihr lebendig bleibt, daß ihr gesund bleibt, daß es mehr Lämmchen gibt, daß es mehr Kälbchen gibt, daß es mehr Zicklein gibt, daß es mehr ...‘ Dann segneten wir sie. Und als wir zurückkamen, sagte der Mann: ‚Guten Abend, einen glücklichen Heiligabend wünschen wir euch, wir bringen euch Zicklein, Lämmchen, Kälbchen, Kinder – alles! Daß das Haus voller Kinder ist, daß sie es mit Fröhlichkeit erfüllen, daß der Hof voller Vieh ist – daß alles fröhlich ist in diesem Haus! Der Herr soll es in Hülle und Fülle geben!‘

Und dann setzten wir uns und fingen an zu essen. Alle küßten das Brot und beide, d.h. der Hausherr und seine Frau oder wenn Sohn und Schwiegertochter da sind, diese beiden, brachen es entzwei. Er nahm es und brach Stücke ab für jeden. Aber in dem Brot waren Glücksbringer, nämlich ein Holzstückchen war „die Ochsen“, ein anderes „die Schafe“, ein gegabeltes „die Ziegen“, ein angespitztes etwas anderes, das ganze Vieh taten wir hinein und das Haus, das Geld, das Glück, die Schule (wir hatten alles aufgeschrieben, damit wir uns erinnern konnten, was jedes war). ... Wir aßen und als wir anfangen, Wein zu trinken, sang Vater das Lied „E ti mome, malka mome“ ... oder „Car mi Stefan večeraše“ ...

Und dann kamen die koledari [Weihnachtssänger, s.u.]. Die größten koledari kamen zuerst. Als sie ankamen, grüßten wir: „Herein, herein!“ und sie fingen an zu singen, immer sangen sie für jemanden. Schöne, ausgewählte Lieder, für jeden ein eigenes Lied. ... Und als sie mit Singen fertig waren, gaben wir jedem koledar ein kolače [kleines rundes Weihnachtsbrot mit einem Loch in der Mitte]. Die koledari hatten einen Stock mit einer kleinen Scheibe unten, die die Weihnachtsbrote aufhielt. Und wir schenkten ihnen Geld, und wenn Fleisch da war – wer ein Schwein geschlachtet hatte, hatte Fleisch und holte ein Stück heraus und tat es ihnen in den Beutel, in dem sie die Gaben sammelten. Und solange wir Weihnachtsbrote und Geld gaben, sprachen sie ein Gebet, mit dem sie dieses Haus mit Gesundheit und Wohlstand segneten.

Die koledari setzten sich und wir boten ihnen gewärmten Schnaps an. Sie aßen soviel sie wollten. Gerade als diese koledari sich anschickten heimzugehen, kamen andere an. Auch sie kamen herein, auch sie luden wir ein. Und als sie gingen, kamen andere – es konnte vorkommen, daß fünf, sechs Gruppen kamen. Und so war es sehr lustig zu Weihnachten! Bis zum Morgen, ständig kamen koledari, die ganze Nacht. Wir Alten saßen und redeten, die Kinder

spielten, schlugen Purzelbäume, einige legten sich auf das Stroh und schiefen ein. Das Feuer brannte ständig. Wir machten es nicht aus.

So war das an Heiligabend. Am nächsten Morgen standen wir auf und sammelten das Stroh in einen Sack. Einer meiner Söhne nahm ein Beil. Wir gingen in den Garten zu den Bäumen, wo die Apfelbäume, die Birnbäume standen. Er blieb bei einem Birnbaum stehen und sagte: „Wirst du dieses Jahr Früchte tragen? Wenn nicht, haue ich dich um!“ Und ich sagte: „Hau ihn nicht um! Wir geben ihm Stroh! Dieses Jahr wird er Früchte tragen!“ Und wir gaben ihm etwas von diesem Stroh. So gaben wir auch allen anderen Bäumen Stroh. Alle Bäume im Dorf wurden so mit Stroh bedacht – nicht nur bei uns, überall ist das so. Das ist irgendeine alte Tradition.

Und den Weihnachtstag über – horo in den Gasthäusern! Auf dem Platz – horo, horo, horo, soviel du willst! Den ganzen Tag wiegte sich der Tanz an Weihnachten! Und den nächsten Tag auch – drei Tage ist Weihnachten: Heiligabend, Weihnachtstag und Zweiter Weihnachtstag. Und immer gab es horo. Nachdem die alten Leute herauskamen, kamen junge Leute; wir sangen und wenn wir nicht sangen, spielte jemand ... So war das. So war damals unser Fest.“⁴²

Zu erwähnen ist noch der *bâdnik*, ein Stück von einem Baumstamm, das zur Vorbereitung des Weihnachtsfestes unter Beachtung bestimmter Regeln geschlagen und unter rituellen Sprüchen nach Hause gebracht wurde. Der Hausherr höhlt den Block aus und füllte ihn mit geweihtem Öl, Wein und Weihrauch, während die Mädchen dazu spezielle Lieder sangen.

Ein solches Lied aus Nordbulgarien läßt den Weihnachtsblock erzählen, daß er in den Bergen nahe beim Feensee aufgewachsen war, daß ein schwarzzügiger junger Schafhirt ihn geschlagen und ins Haus gebracht hatte, daß er als kleiner goldener Obstbaum bis in den Himmel wachsen werde und seine Äste bis zur Erde herabreichen werden; Perlen werden aus seinen Blättern sprießen, seine Blüten werden pures Silber und seine Früchte reines Gold sein. Der „junge Gott“ werde an ihm herabsteigen und Geschenke bringen: Eine Perle für das Mädchen, Silber für die Mutter, Gold für den Vater, das Haus voller Kinder, Lämmer, Kälber, Fohlen, Bienen – Leben, Gesundheit und Freude.

Zum Schluß wurde die gefüllte Öffnung zugestopft, der Block in ein Leinen- oder Hanftuch gehüllt und für Heiligabend bereitgelegt. Während des Weihnachtsabendessens wurde er im offenen Herdfeuer verbrannt.

Das hochgradig ritualisierte Abendmahl im Kreise der Familie war von Anfang bis Ende und in vielen Details Regeln und Vorschriften unterworfen, die allesamt darauf

⁴² M. FORSYTH: a.a.O. S. 190 ff.

abzielten, die Fruchtbarkeit des Viehs und der Familie sowie – daraus folgend – ihren Wohlstand zu garantieren und zu mehren. Dazu war es unabdingbar, daß alle landwirtschaftlichen Produkte, die die Familie erzeugte, auf die „*trapeza*“ (die Festtafel in Form des auf Stroh am Boden ausgebreiteten Tischtuchs) kamen, auch solche, die nicht zum Verzehr an Heiligabend bestimmt waren, wie Weizen, Mais, Fleisch (das Heiligabendessen war fleischlos), Flachs, Wolle usw. sowie die Pflugschar. Einen ähnlichen Bezug zur landwirtschaftlichen Tätigkeit der Familie hatten die symbolischen Verzierungen auf dem Weihnachtsbrot, auch „*kólednik*“ genannt: dargestellt wurden nur die Tätigkeitsbereiche, denen sich die Familie widmete, andere blieben weg.

Nach dem Essen blieben die Speisen für die verstorbenen Familienmitglieder stehen. Die Familie ließ sich in der Nähe des Feuers beim *bâdnik* nieder, um mit vielerlei Mitteln die Zukunft vorherzusagen. Dabei ging es naturgemäß hauptsächlich um Fragen nach dem Wetter, der Ernte, der Gesundheit und – bei jungen Mädchen und Frauen – um Heirat und Kinder.

Die *koledari* sammelten sich meist am *Ignazden* (20. Dezember), in der Regel junge Männer, die denjenigen aus ihrer Mitte zum Anführer (*stanenik*) wählten, der die Lieder und Segenssprüche am besten kannte, und übten die Lieder. Nicht nur für jedes Alter, jedes Geschlecht und jeden Beruf, sondern auch für jede einzelne Phase des *koledúvane* (Weihnachtssänger-Brauchtum) gab es besondere Lieder – beim Gehen auf der Straße, bei der Annäherung an einen Hof (die durch die „Katze“, einen jüngeren *koledar* mit lautem Miauen angekündigt wurde), zur Begrüßung des Hausherrn (zu diesem Zweck führte der *stanenik* eine runde, verzierte Weinflasche aus Holz oder Keramik mit sich), zum Abschied usw. Da im alten Bulgarien in allen Lebenslagen gesungen wurde, ist es auch keine Besonderheit, daß jeder viele Lieder kannte. Die besten Sänger eines Dorfes kannten in der Regel Hunderte von Liedern. Nikolai KAUFMAN berichtet, daß es etwas ganz gewöhnliches sei, daß von einem Volksänger 300 – 400 Lieder gesungen wurden und daß die berühmtesten, Vasila VÁLČEVA aus der Dobrudža (Nordostbulgarien) oder Penka POPTODOROVA aus Nordbulgarien zum Beispiel, jeweils etwa tausend Lieder singen konnten.⁴³

Bulgarische und alte mitteleuropäische (und westeuropäische) Weihnachtsbräuche sind sich übrigens ähnlicher als es auf Anhieb scheint, wenn man lediglich die heutige Praxis vor Augen hat. In ländlichen Gegenden Deutschlands verbrachte die gesamte Hausgemeinschaft die Christnacht in der großen Stube, deren Boden mit Weihnachtsstroh belegt war. In der offenen Herdstelle brannte der „Weihnachtsblock“, den die Männer zuvor eingeholt hatten. (Die Franzosen kennen eine „*b±che de Noël*“, die Briten einen „*Yule log*“.) Erst sehr viel später, als der Weihnachtsbaum sich eingebürgert hatte, holte man nicht mehr einen Holzblock, sondern eine Tanne aus dem

⁴³ N. KAUFMAN 1977 S. 10

Wald. Unter der Bezeichnung „Kolende“ (aus dem Polnischen: *kolêda*, vgl. die rumänischen Weihnachtslieder „*colinde*“) kannte man auch hierzulande Umzüge, Geschenke in Form von Gebäck (Lebkuchen, Weihnachtsplätzchen) und Lieder zum Dank mit Texten, die dem Geber Gesundheit und Wohlergehen wünschen. In klerikalisierter Form sind das heute die auf den 6. Januar verschobenen Sternsinger. Öffentliche Reigentänze am ersten Weihnachtstag gab es in Deutschland bis zum Hochmittelalter. Die Kirche sorgte für das Verschwinden dieses „Frevels“. Sie setzte ihre Auffassung von der Zeit „zwischen den Jahren“ als besinnliche Ruhezeit, in der lediglich lebensnotwenige Arbeiten verrichtet werden sollten, gegenüber der unruhigen Überlieferung durch. Orakel und Maskenläufe u.a. mit Tiermasken, verbunden mit szenischem Spiel (s.u.) gehörten zu den Bräuchen der „Zwölfnächte“ (oder „Rauhnächte“ vom 24.12. bis 6.1.), während derer allerlei Dämonen, Gespenster und unheimliche Mächte ihr Unwesen trieben, die mittels dieser Rituale gebannt werden sollten. Als deren Rudimente sind unschwer die auf eine spätere Zeit verschobenen süddeutschen Fastnachtsbräuche, andererseits die weihnachtlichen Krippenspiele sowie die auf die Silvesternacht beschränkten Orakelbräuche zu erkennen. Dagegen sind in den Perchtenläufen zur Perchtennacht (vom 5. auf den 6. Januar) dieselben dämonischen Figuren bis auf unsere Tage in Oberbayern und Österreich überliefert, die in Bulgarien als *kukeri* und *survakari* auftreten: Figuren in Raupelzen mit grotesken gehörnten Masken und Kuhglocken oder in alter Landestracht mit gewaltigen rhombischen, mit Blumen, Spiegeln, Vögeln und anderem verzierten Kopfaufsätzen oder mit vogelähnlichen Gesichtsmasken aus Stoff („Schnabelperchte“).

Survakari, Starci, Vasiličari: Mummenschanz in den Rauhnächten

Um Neujahr bis Dreikönig zogen vor allem in Westbulgarien Gruppen maskierter Männer von Haus zu Haus, sangen, tanzten, nahmen Geschenke entgegen und sprachen einen Segen für die Hausbewohner, ähnlich den *koledari*. Auch diese ***survakari***, *starci* oder *vasiličari*, die auch mit diversen anderen regional unterschiedlichen Namen wie *eškari*, *beljaci* oder *babugeri* bezeichnet wurden, hatten einen erfahrenen Anführer; ihre Besonderheit bestand jedoch darin, daß jedes Mitglied als eine bestimmte Figur maskiert war und deren Rolle schauspielerisch darstellte. Die Rolle des „Alten Mannes“ war dem Anführer vorbehalten; ihm zur Seite stand die „Alte Frau“ oder die „Braut“. Der „Alte Mann“ trug zerlumpte Kleider und einen hölzernen, rot angemalten Phallus, die „Braut“ ging in Hochzeitstracht. Hinzu kamen diverse weitere Figuren wie „Bär“ und „Bärenführer“, „Araber“ oder „Kameltreiber“ mit „Kamel“⁴⁴ oder neuerdings auch „Arzt“, „Pope“, „Müller“ u.a. Eine eigene Kategorie bildeten die Dämonen, die – nur teilweise in Anlehnung an Tiere – phantastisch-

⁴⁴ Vgl. J. LONEUX: Rumänien: ein Land und seine Tänze, S. 159 ff.

furchterregende Gesichtsmasken und oft langhaarige Kostüme aus Ziegen- und Schaffellen trugen.

In der Gegend um Pernik im Šopluk gibt es noch solche mehr als eineinhalb Meter hohe, aus Flügeln von Gänsen, Enten und anderen großen Vögeln konstruierte rhombische Aufbauten, die die *survakari* auf den Köpfen tragen. Andere Masken verwenden vier und mehr der schönsten Hörner von Widdern, Ziegen und Rindern zur Gestaltung einer Dämonenfratze. Im Pirin bei Razlog (Südwestbulgarien) tragen die *starci* Masken aus Fellen, die ca. einen Meter hoch aufragen und oben spitz zulaufen.

Schon von Weitem machten die *survakari* sich bemerkbar, nicht nur wegen der Höhe ihrer Masken, sondern vor allem wegen der riesigen Kuhglocken, die sie um die Hüften gebunden hatten und erdröhnen ließen, indem sie pausenlos hüpfen und sprangen. So zogen sie während der „schmutzigen Tage“ (*mrâstni dni* – unsere „Zwölfnächte“) von Hof zu Hof. Sie wurden bewirtet, vertrieben mit ihrem Lärm böse Geister und brachten mit diversen rituellen Gesten und szenischen Improvisationen dem Haus Segen: Gesundheit, Fruchtbarkeit und Wohlstand. Zu diesem Zweck betreten nur einige *survakari*, unter ihnen die „Braut“, das Haus, während die übrigen draußen im Hof *horo* tanzten und ihre burlesken Rollen ausagierten. In Pernik bei Sofia führten die *survakari* am Vorabend des Neujahrstages, dem *vasiljovden*, in den Häusern, die sie besuchten, eine humoristische „Hochzeit“ auf. Dabei war reichlich Gelegenheit zu den erwähnten Beschwörungen des Wohlergehens der Gastgeber.

In Südwestbulgarien waren es die „*rusalii*“, die während der „schmutzigen Tage“ in organisierten Gruppen herumzogen. Ähnlich den rumänischen *călu^oarii*⁴⁵ trugen sie weiße Festtagskleidung mit zwei über der Brust gekreuzten roten Schärpen, klirrende Sporen (die beim Tanz den Rhythmus verstärken) und Säbel (heute aus Holz). Sie trugen keine Masken und beachtetten wie die *călu^oarii* strenge Regeln und Tabus. Ihre Funktion bestand darin, im Rahmen ihrer Tänze auf dem Hof Kranke zu heilen.

Die *rusalii* Nordwestbulgariens entfalteten ihre Aktivitäten in der Woche nach der Sommersonnwende, in zeitlicher Nähe zum Pfingstfest, zu dem auch die rumänischen *călu^oarii* tätig wurden. In der Fastenzeit im Frühling zogen Gruppen, die wie die *survakari* maskiert waren, die *kukeri* oder *starci*, durch die Dörfer Ost- und Mittelbulgariens. Man bringt die Tradition der *survakari* und der *kukeri* mit den antiken dionysischen Festen der Griechen und Thraker zur Wintersonnwende und zum Beginn des Frühlings in Zusammenhang. Die *rusalii*-Bräuche sollen dagegen auf das *rosalia*-Fest der romanisierten Thraker zurückgehen.

⁴⁵ Vgl. J. LONEUX: a.a.O. S. 98 ff. Das rumänische Wort „*rusalii*“ bezeichnet das Pfingstfest. Vgl. hierzu auch die folgende Bemerkung über die *rusalii* Nordwestbulgariens und den Abschnitt über die Pfingstbräuche und die bulgarischen *kalušari* Kapitel 3.

Der Silvesterabend verlief ähnlich wie Heiligabend, jedoch lag jetzt – abgesehen von Fleisch als Bestandteil des Festmahls – ein besonderes Augenmerk auf Orakeln. Unter diesen Bräuchen ist besonders **laduwane** zu erwähnen: Junge unverheiratete Mädchen versammelten sich am Silvesterabend beim Brunnen oder auf einem Hof und legten der Reihe nach zu einem bestimmten Lied einen Ring oder ein anderes Pfand in ein kupfernes Eimerchen mit *mâlčana voda* (Wasser, das unter Schweigen geschöpft und hergebracht worden war). Eine Handvoll Getreidekörner kam hinzu und anschließend ließ man das Eimerchen mit einem roten Kopftuch bedeckt die ganze Nacht „unter den Sternen“ stehen. Am nächsten Tag trafen sich die Mädchen wieder und sangen Lieder, die auf unterschiedliche Weise des künftige Eheglück derjenigen beschrieben, deren Pfand dazu aus dem Eimer genommen wurde. Die Mädchen legten sich ein paar Körner aus dem Eimer unter das Kopfkissen. Sie ließen ihr im Traum denjenigen erscheinen, mit dem sie eines Tages „Getreide ernten“ würde.

Die *mrâstni dni* fanden ihr Ende an St. Jordan (**Jordanovden**, 6. Jan.) und St. Johannes der Täufer (**Ivanovden**, 7. Jan.). Ein besonders feierlicher Gottesdienst beendete die dämonischen Umtriebe, das Wasser wurde „getauft“, indem man ein hölzernes Kreuz in den Fluß, den Bach oder den Brunnen warf oder legte; das „getaufte“ Wasser war von da ab heilig und heilkräftig und diente zu allerlei segensreichen Verrichtungen einschließlich Bädern oder Waschungen aller Art. Wer Jordan oder Ivan hieß, bekam Besuch; man setzte sich zu einem Festmahl und auf dem Dorfplatz spielte die Musik zum *horo* auf.

Babinden (8. Januar) – Tag der Hebammen

Der 8. Januar, *babinden* – ein mit lokalen Varianten im ganzen Land vom frühen Morgen bis in den späten Abend gefeierter Tag – galt den Hebammen⁴⁶. Daß Hebammen eine besonders ehrwürdige Rolle zukam, ist in einer agrarischen Gesellschaft naheliegend, wo Glück und Wohlstand einer Familie weitgehend von der Anzahl tüchtiger Arbeitskräfte abhing – erst recht vor dem Hintergrund einer den Umständen entsprechend hohen Kindersterblichkeit. MACDERMOTT beruft sich auf Volkskundler, die darüberhinaus vermuten, daß in den *babinden*-Bräuchen uralte Reste eines matriarchalischen Kultes um die Große Göttin überleben.

Früh am Morgen statteten die Mütter ihren Hebammen einen rituellen Besuch ab, und zwar gemeinsam in Gruppen oder einzeln. Mancherorts war es auch die Hebamme, die die Kinder besuchte, die sie im vergangenen Jahr entbunden hatte. Der Besuch verlief feierlich unter Beachtung vielerlei Regeln und bedeutungsvoller Zeichen. Schon die Stelle, wo die Hebamme den Besuch erwartete, und ihre Körperhaltung, z.B. daß sie

⁴⁶ Der Name „*babinden*“ leitet sich von *baba* – Großmutter ab. Im deutschen Sprachraum bezeichnete man Hebammen auch als „Weise Frauen“ – eine gewisse Entsprechung zur bulgarischen „*baba*“.

sich an den Türpfosten lehnte, waren von Bedeutung. Zunächst wusch die Mutter der Hebamme die Hände, wobei die Seife möglichst oft durch die Hände schlüpfen mußte (wie ein Kind bei einer leichten Geburt) und reichlich Wasser verspritzt wurde (damit reichlich Milch fließe). Die Hebamme trocknete ihre Hände an einem Handtuch, das die Mutter mitgebracht hatte, oder an deren Schürze (damit sie viele Kinder bekäme). Die Hebamme erhielt ein Geschenk (meist ein Tuch oder ein Hemd) und die Mutter bekam dafür einen Segen. Waren die Kinder dabei, klebte die Hebamme ihnen etwas rote Wolle mit Honig auf die Stirn oder band ihnen einen rot-weißen Faden ums Handgelenk (rot als Symbol für Gesundheit). Nach der Zeremonie gingen die Frauen nach Hause.

Der zweite Teil des Festes folgte zu Mittag. Jetzt trafen sich die Frauen wieder bei der Hebamme und brachten Speisen für das folgende Festessen mit. Nun begann ausgelassenes Feiern. Männer waren ausgeschlossen bis auf einen Musikanten, dem bald die Augen verbunden wurden, damit er nicht alles mitbekam, was die Frauen sich nun an Freiheiten der Sprache und der Gesten erlaubten – Dinge, die sie unter anderen Umständen ihren guten Ruf gekostet hätten. Die Hebamme hatte Brautkleider angelegt; manche der Frauen kamen in Männerkleidern und einer am Hosenbund befestigten Wurst oder einer Stange Lauch mit zwei Kartoffeln. Die Lieder, die dabei gesungen wurden, waren entsprechend freizügig, ja unzüchtig. Die Stimmung wurde immer ausgelassener und bald war kein Halten mehr, die Frauen liefen hinaus und tanzten den *horo* auf der Straße. An *babinden* taten Männer besser daran, sich nirgends blicken zu lassen. Ein Mann, der ihnen jetzt in die Quere kam, hatte – ganz im Unterschied zu den Frauen – nichts zu lachen.

Der dritte Teil des Rituals bestand im „Bad der Hebamme“. Lärmend zogen die Frauen in einem karnevalistischen Zug mit der Hebamme in einem Karren durchs Dorf zum Brunnen oder Fluß, wo sie unter großem Hallo naßgemacht wurde.

Die Dorf-Hebammen und die mit ihr verbundenen Bräuche verschwanden infolge der Errungenschaften des modernen Kommunismus mit seinem flächendeckenden Gesundheitsdienst. Die hohe Wertschätzung der Bulgaren für diejenigen, die am Beginn ihres Lebens Beistand geleistet haben, bleibt jedoch bestehen und lebt fort in einer modernen Form der Ehrung im kommunistischen Stil am „Tag der Geburtshilfe“ (am 21. Januar nach dem gregorianischen Kalender, was dem julianischen 8. Januar entspricht).

Trifon Zarezan (1. Februar)

Jeder, der Weinstöcke besitzt, gleichgültig wieviele, feiert am 1. Februar *trifon zarezan*, auch heute noch. Der Tag ist so populär, daß selbst bulgarische Freunde des Verfassers, die in einer deutschen Großstadt leben und einen Schrebergarten besitzen, den Brauch

pflügen. Man geht hinaus zu den Weinstöcken, schneidet ein paar Rebzweige, spricht einen Segensspruch und gießt etwas Wein über die Wurzeln, damit die Stöcke gesund bleiben und viele Trauben tragen. Danach trifft man die Nachbarn bei den Weinstöcken, verzehrt gemeinsam den mitgebrachten Proviant, trinkt Wein und tanzt den *horo*. Da es hierbei ums Schneiden geht, wurden vielerlei Regeln und Tabus um Messer und alles, was schneidet, beachtet. Insbesondere die Legende um St. Trifon legt große Vorsicht nahe, da „*zarezan*“, der „Geschnittene“, bei einer Begegnung mit der Jungfrau Maria, der gegenüber er sich ungehörig betragen hatte, zur Strafe sich selbst „versehentlich“ die Nase abgeschnitten hatte.

Auch *trifon zarezan* feiert man heute an dem Tag, der dem alten julianischen Datum (1.2.) entspricht, dem 14. Februar.

Martenici (1. März)

Obwohl der „*martenici*“-Brauch kein Festtag wie z.B. *trifon zarezan* ist, an dem getanzt wurde, wollen wir ihn doch nicht unerwähnt lassen, da er bis in die Gegenwart lebendig ist, wenn auch nur noch in rudimentärer Form. Wer am 1. März Bulgaren begegnet, wird mit hoher Wahrscheinlichkeit mit den *martenici* konfrontiert werden.

Der 1. März galt als Frühlingsanfang bzw. Beginn der schönen Jahreszeit, besonders in den Teilen Bulgariens mit wärmerem Klima. Da war es wichtig, „Baba Marta“⁴⁷ freundlich zu stimmen, denn von ihrer Stimmung hing das Wetter ab: Wenn sie gutgelaunt war, schien die Sonne, war sie ärgerlich, gab es Unwetter. Hierzu diente vor allem das Aushängen von roten Textilien aller Art; die rote Farbe war nicht nur geeignet, Baba Marta fröhlich zu stimmen, sie war überhaupt ein Schutz gegen jegliche Unbill. Deshalb gab man auch Familienmitgliedern und Freunden kleine Anhänger in allen möglichen Formen – Schleifen, Quasten, Ringe, Gehäkeltes – aus roten oder rot-weißen Fäden, die erwähnten *martenici*, damit sie sie sich anhefteten oder umbanden. Das tut man, wie gesagt, auch heute noch. Auch den Haustieren band man *martenici* an die Hörner, den Schwanz, die Hufe oder um den Hals, Obstbäume und alle wichtigen Gerätschaften wurden damit behängt.

Von großer Bedeutung war auch der Frühjahrsputz, der am 1. März vorgenommen wurde, zusammen mit Ritualen, Vorkehrungen und Sprüchen, die das Ungeziefer aus dem Haus vertreiben oder am Eindringen hindern sollten. Auch wurden in manchen Gegenden Feuer angezündet, über die man nach festen Regeln und mit rituellen Sprüchen hinwegsprang.

⁴⁷ „Marta“ wird mit dem Monat März, bulgarisch „*mart*“, des sprachlichen Gleichklangs wegen assoziiert.

Mesni Zagovezni und *Sirni Zagovezni*

Anstelle der Fastnacht kannten die Bulgaren einen Beginn der Fastenzeit in Form zweier Sonntage, nämlich den Sonntag „*Mesni Zagovezni*“ acht Wochen und den Sonntag „*Sirni Zagovezni*“ sieben Wochen vor Ostern. An *Mesni Zagovezni* wurde zum letzten mal üppig Fleisch gegessen und an *Sirni Zagovezni* verabschiedete man sich auch von Käse und Eiern (*meso* = Fleisch, *sirene* = Käse, *goveja* = fasten). Man bat seine älteren Verwandten um Vergebung – ein in Bulgarien weit verbreiteter und zu vielen Gelegenheiten gepflegter Brauch⁴⁸ –, zündete Feuer an, sprang darüber hinweg und tanzte *horo* darum herum. Auch hierbei ging es um Reinigung, Gesundheit und Fruchtbarkeit. Nicht unähnlich dem in Süddeutschland verbreiteten Scheibenschlagen schleuderten junge Männer brennende Stöcke oder schossen brennende Pfeile so hoch und weit wie möglich und riefen dazu magische oder humoristische Sprüche.

Diese Woche war auch die Zeit für die *kukeri*, maskierte Gestalten ähnlich den *survakari* um Neujahr, in phantastischen, grotesken Kostümen und Masken. Auch die *kukeri* trugen häufig zottelige Schaf- oder Ziegenfelle, große Kuhglocken am Gürtel, hoch aufgetürmte Kopfaufsätze, Holzschwerter oder -phalli, zogen von Hof zu Hof, wünschten Glück und Segen, tanzten und erhielten zum Dank kleine Geschenke. Auch hier gab es Figuren wie die „Braut“, den „Steuerbeamten“, den „Arzt“, den „Zaren“, das „Kamel“ mit seinem „Kameltreiber“ usw., die ihre Rolle in komischen Szenen darstellten. Bei den *kukeri* kam noch das symbolische Pflügen und Säen hinzu, bei dem der „Zar“ Tod und Auferstehung spielte und mit magischen Sprüchen Fruchtbarkeit der Menschen, des Viehs und der Äcker und Gärten herbeiwünschte. Ihren guten Wünschen für Gesundheit und Wohlergehen verliehen sie dadurch Nachdruck, daß sie die Leute mit ihren hölzernen Säbeln grün und blau prügelten.

Die *kukeri*-Umzüge haben sich – wohl wegen ihres spektakulären Charakters, der auch ohne den spirituellen Hintergrund Akteure wie Zuschauer in seinen Bann zieht – bis heute erhalten. In Pernik, etwa 30 km westlich von Sofia, versammeln sich jedes Jahr Ende Januar viele hundert Maskenträger und ziehen mit ohrenbetäubendem Getöse durch die Straßen. Die Stegreifspiele der *kukeri*, der *survakari*, der *kalušari* (s.o.) und anderer Figuren des bulgarischen Brauchtums sind bei solchen Anlässen zwar heute noch zu sehen, aber ihr Charakter und vor allem ihre Wahrnehmung durch das Publikum haben sich grundlegend gewandelt. Der bulgarische Volkskundler Stojan GENČEV, setzt sich mit diesem Wandel auseinander und stellt fest, daß „die umfassende Reorganisation des gesellschaftlichen Lebens und der Wirtschaft, die Entstehung einer neuen Weltanschauung, die Entwicklung der Kultur im großen Maßstab, sowie das Eindringen professioneller Kunst in jeden Haushalt (direkt oder indirekt durch die Massenmedien) der rituellen Funktion der Bräuche ein Ende setzten. Das höhere

⁴⁸ Siehe oben die Fußnote zum Hausbau.

Niveau des künstlerischen Geschmacks brachte eine neue Bewertung dieser nicht-rituellen Szenen in den Bräuchen mit sich, die auch in ihrer traditionellen Form die Funktion eines Schauspiels hatten. All dies resultiert in einer Neubewertung des Brauchs und seiner rituellen Handlungen. Der Brauch weckt das Interesse als Teil des kulturellen Erbes, der ein tief emotionales Element enthält und natürliche Schönheit darbietet. Wie das kulturelle Erbe im allgemeinen wird es als Ausdruck der kreativen Fähigkeiten des Volkes betrachtet und als Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.“⁴⁹

Lazarovden (2. Samstag vor Ostern)

Für kleine und größere Mädchen war der Samstag eine Woche vor Ostern, *Lazarovden* oder *Lazarica*, ein sehr wichtiger Feiertag, auf den sie sich wochenlang vorbereiteten. Sie bildeten eine „Bande“ (*četa*) von sechs Mädchen unter der Leitung eines älteren, erfahrenen Mädchens (*četnik*) und übten die spezifischen Lieder und Tänze. Am *Lazarovden* zogen sie ihre schönsten Kleider an und ließen sich von ihrer Schwägerin (*snaha*) oder einer Nachbarin herrichten, ein wenig schminken und mit Blumen, Bändern, Quasten und klimpernden Münzen schmücken. Die *lazarki* aus der Gegend um Sofia (*Šopluk*) trugen zu diesem Anlaß eine Art Krone aus vielen bunten künstlichen Blumen mit Büscheln aus Federgras und einem hinten bis zum Gürtel herabhängenden Schleier aus Blumen. Am Vormittag oder frühen Nachmittag zogen sie in „ihrem“ Gebiet, das sie zuvor mit den anderen „Banden“ abgesprochen hatten, von Haus zu Haus und sangen für jeden Bewohner ein besonderes Lied. Es gab jeweils eigene Lieder für kleine Jungen, große Burschen, kleine Mädchen, heiratsfähige, verlobte und verheiratete Frauen, alte Männer usw. Je zwei Mädchen sangen antiphonisch Haupt- und Gegenstimme und zwei Mädchen tanzten *lazarsko horo*, *lazarska račnica*, oder – in Ostbulgarien – *danec* und *buenek*.

Die tieferen Wurzeln dieses Brauchs (*lazaruvane*) liegen vermutlich in alten Initiationsriten, denn meist galt ein Mädchen erst dann als reif für die Brautwerbung, wenn es am *lazaruvane* teilgenommen hatte.

Velikden (Ostern)

Rund um Ostern, das größte Fest der orthodoxen Kirche, gab es zahlreiche Bräuche, die auf die vorchristliche Zeit zurückgehen und archaische Vorstellungen ausdrücken, ohne daß die Menschen, die sie praktizierten, einen Konflikt mit der kirchlichen Lehre empfanden. So konnte man z.B. auch am Palmsonntag einen geweihten Palmzweig aus dem Gottesdienst nach Hause bringen und im Garten gegen Maulwürfe, Wühlmäuse

⁴⁹ Stojan GENČEV: Bulgarian Folk Customs with Theatrical Elements. In: DUTIFA 1976, S. 118.

und anderes Ungeziefer vergraben. Synkretismen dieser Art finden sich allenthalben im bulgarischen Brauchtum.

Neben dem großen Ostergottesdienst bestanden die Osterbräuche im Wesentlichen aus dem Färben und Verschenken von Ostereiern, aus der Zubereitung des Osterbrottes, aus Besuchen bei bestimmten Personen und der Versammlung der ganzen Bevölkerung auf dem Dorfplatz zum *horo*. Den Ostereiern, insbesondere dem ersten Ei, das im Hause gefärbt wurde, sprach man magische und heilende Kräfte zu. Dementsprechend sorgfältig wurden Regeln bei der Vorbereitung beachtet und auf die Aufbewahrung und gegebenenfalls die weitere Verwendung des Eies geachtet. In manchen Gegenden verwandte man z.B. zum Färben „*mâlčana voda*“ (Wasser, das unter rituellem Schweigen eingeholt wurde) aus drei verschiedenen Quellen. Rot als Symbol für Gesundheit spielte die Hauptrolle. Das erste, in jedem Fall rote, Osterei diente später zu diversen heilbringenden Verrichtungen; man rieb die Kinder damit, man trug es ins Freie, wenn Gewitter drohte, man legte es in die Truhe zur Aussteuer einer künftigen Braut oder in die Fundamente eines neuen Hauses.

*„Ostern war ein dreitägiges Fest (Sonntag, Montag und Dienstag) und an allen drei Tagen verbrachte die ganze Bevölkerung viel Zeit damit, gemeinsam auf dem Dorfplatz den horo zu tanzen. Dies war eine Gelegenheit speziell für Mädchen, ihre besten Kleider und Schmuck zu tragen, um Freier anzulocken und künftige Schwiegermütter zu bezaubern. In der Strandža (Ostbulgarien) bereiteten Mädchen sich auf den Oster-horo vor, indem sie heimlich neue Motive in ihre Schürzen stickten, in der Hoffnung, ihre Altersgenossinnen zu übertreffen und das Dorf mit der Schönheit und Originalität ihrer Arbeit zu blenden. Der Oster-horo wurde immer in einem geschlossenen Kreis getanzt – anders als die einzigen während der Fastenzeit erlaubten Tänze, die lazaruvane-Tänze, die in Reihen oder Halbkreisen getanzt wurden, abgesehen vom abschließenden horo am Palmsonntag, der wieder zum Kreis wurde, wenn die jungen Männer hinzukamen.“*⁵⁰

Gergjovden (23. April bzw. 6. Mai)

Der Georgstag (*Gergjovden* oder *Georgievden*, *Djurdjevden* je nach Region) wird vielfach als das herausragende Frühlingsfest, wichtiger noch als Ostern, bezeichnet. Mehr als andere stellt dieser Tag eine Vielfalt von Bezügen zu Vorstellungen von phantastischem Geschehen, Magie und Geistern her.

Am Vorabend sollten Hexen (*mamnici*) dem Vieh oder den Feldern die Fruchtbarkeit stehlen; Zauberkreise aus Hirse oder magische Gegenstände am Eingang des Viehpferschs dienten als Gegenmittel. Von großer Bedeutung war die Zubereitung des

⁵⁰ MACDERMOTT: a.a.O. S. 212

Brot für den Georgstag: Teig wurde von einer „reinen“ jungen Frau in frischen Kleidern geknetet, das Wasser dazu wurde von einem kleinen rotgekleideten Mädchen unter rituellem Schweigen aus drei Quellen geholt, eventuell wurde frischer Tau oder Regenwasser beigemischt. Alle Utensilien mußten frisch gewaschen sein und waren mit Blumen geschmückt. Der Teig wurde mit einem Frauenhemd bedeckt, solange er ruhen und gehen sollte. Viele Blumen, Kräuter und Zweige wurden gesammelt für Kränze, für Schmucksträußchen und als Futterbeigabe. Wasser aller Art, auch Tau, hatte am Georgstag magische und heilende Kräfte und wurde entsprechend verwandt. Zu den Bräuchen am Georgstag gehörte auch eine Schaukel für Kinder, Mädchen und Burschen, die zu allerlei Orakeln bezüglich Fruchtbarkeit der Felder, bevorstehende Hochzeiten usw. diente.

Wer Land besaß, machte einen Ritt um die Felder und vergrub z.B. ein rotes Osterei darin, um ihre Fruchtbarkeit zu sichern und sie vor Flurschäden zu schützen. Das erste Melken des Viehs im Frühjahr wurde mit großem Zeremoniell und Blumenschmuck begangen, die erste Milch über Schafe und Kinder gespritzt und zur Zubereitung besonderer Gerichte und für den ersten Käse verwandt.

Das zentrale Ereignis des Georgstages war die zeremonielle Schlachtung eines Lammes, das sorgfältig ausgewählt und geschmückt wurde. Es sollte möglichst weiß sein und schwarze Ringe um die Augen haben. Es bekam eine zeremonielle letzte Fütterung und wurde an einem besonderen Ort durch eine besondere Person (z.B. den Familienältesten oder einen Mann namens Georgi) geschlachtet. Das Blut, die Innereien und die Knochen hatten rituelle und weissagende Funktionen.

Dann traf man sich zu einem gemeinschaftlichen Festmahl im Freien, zu dem auch der *horo* gehörte. Er wurde in manchen Gegenden feierlich begonnen von Großmüttern, Schwangeren, stillenden Müttern, Müttern von Zwillingen oder vielen Kindern, dann durfte sich jedermann anschließen.

St. Konstantin und St. Elena (21./22. Mai bzw. 3./4. Juni)

Ursprünglich am 21. und 22. Mai (heute am 3. und 4. Juni) fanden in einigen Dörfern der Strandža in Südostbulgarien Festlichkeiten zu Ehren des Hl. Konstantin, des byzantinischen Kaisers, und seiner Mutter, der Kaiserin Helena statt, zu denen auch die berühmten Feuertanz-Rituale (*nestinarstvo*) gehörten. Diana RADOJNOVA gibt davon eine detaillierte Beschreibung⁵¹. Am Donnerstag vor dem 21. Mai feierte man den sogenannten „Kleinen St. Konstantin“, ein Festmahl (*kurban*), bei der Kapelle des Hl. Konstantin, wo auch aus der geweihten Quelle für die Gesundheit getrunken wurde. (Kapellen des Hl. Konstantin und der Hl. Helena stehen im *nestinarstvo*-Gebiet der

⁵¹ D. RADOJNOVA 1999 S. 61 ff

Strandža auch heute noch über wundertätigen Quellen, ähnlich unseren Ottilienkapellen).

Der Konstantinstag begann frühmorgens mit dem „Einkleiden“ der Ikonen von St. Konstantin und St. Helena mit grellroten Bezügen im *konak* (ursprünglich Amtssitz des türkischen Verwalters; hier ein zu diesem Zweck besonders auserwähltes Haus). In einer Prozession wurden sie dann zur Konstantinsquelle gebracht und dort mit geweihtem Wasser rituell gewaschen. Das ganze Dorf kam hier zusammen, tanzte den *horu* und sang die Lieder, die für diese Gelegenheit vorgesehen waren. Rituelle Brote wurden verteilt. Schon zu Mittag schichtete man das Holz auf, mindestens 12 Karrenladungen, und zündete das Feuer an, das am Abend bis zur Glut heruntergebrannt sein mußte.

„Am Abend, beim Dunkelwerden, begann der Höhepunkt des sakralen Komplexes des Feuertanzes. Die Feuertänzer ... gingen zusammen mit dem Gemeindeältesten zum konak. Dort fingen sie an, in schnellen Atemzügen Weihrauch einzuatmen und beteten vor den Ikonen der beiden Heiligen. Es war bereits dunkel, als sich vor dem kleinen Gebäude das ganze Dorf versammelte. Auch die Musikanten kamen, darunter unbedingt der Dudelsackpfeifer und der Trommler, die anfangen, eine bestimmte Melodie zu spielen. Eigentlich sind es drei Melodien, die das Feuertänzeritual begleiten: Die erste, die keinen festen Namen hat, wird auf dem Weg vom konak zum Feuer gespielt; die zweite trägt die Bezeichnung „skopus“ oder „nestinarskata“ und wurde – und wird auch heute noch – nur während des Tanzes in der Glut gespielt, und die dritte, nachdem die Feuertänzer das Feuer verlassen haben: kostadinskata oder kostadinsko horo. ...

Bereits im Zustand der „Ergriffenheit“ bestimmten die Feuertänzer genau, wann die Prozession losgehen sollte, bei der eine strenge Reihenfolge der Teilnehmer eingehalten wurde: Ganz vorne gingen der Gemeindeälteste und drei Burschen mit den Ikonen. Früher mußten die Ikonenträger unbedingt „diptjan lefteri“, d.h. nicht nur ledige, sondern noch nicht Verlobte sein. ... Unmittelbar nach ihnen gingen die Feuertänzer. Ihnen folgten die Musikanten und am Ende die übrigen Teilnehmer der Prozession.

Nach der Ankunft beim Feuer und der Aufstellung der Prozession rund um die Glut, die zuvor zu einer richtigen Kreisfläche auseinandergesogen worden war, erreichte (und erreicht auch heute) die „Ergriffenheit“ [Trance] der Feuertänzer ihren Höhepunkt. Dazu trägt auch der erwähnte skopus bei, den die Musikanten zu spielen beginnen. Mit Rufen betreten die Feuertänzer das Feuer und durchschreiten es zunächst kreuzweise und gleich danach beginnen sie, die Glut unregelmäßiger zu durchqueren. Die Feuertänzer gehen mit einem ganz eigenartigen Schritt durch die Glut. Sie nennen es „plešene“ oder

„tipane“ – ein kleiner, mäßig schneller, flacher Schritt mit der ganzen Sohle. Bei besonders starker Trance ergriffen früher die Feuertänzer die Ikonen der Heiligen, betraten damit die Glut und sprachen Prophezeiungen aus oder sie nahmen die Glut in die Hände und warfen sie über ihre Köpfe empor. In einigen schriftlichen Quellen kann man Mitteilungen über Tänzer finden, die sich auf die Glut legten oder setzten.

Nach Beendigung des Tanzes der nestinari im Feuer drehte sich darum herum der kostadinsko horo, zu dem sich das ganze Dorf bei der Hand faßte – für die Gesundheit. Auch heute endet die Durchführung des Rituals obligatorisch mit diesem horo. Die Feuertänzer verlassen allmählich den Zustand der Trance und begeben sich zusammen mit dem Gemeindeältesten zum konak, wo sie an einem besonderen Tisch abend essen, der während des Tages für sie vorbereitet wurde und der obligatorischerweise einen Festbraten [kurban] einschließt.⁵²

Am folgenden Tag, dem Fest der Hl. Helena, fand am Abend ein Umzug mit den Ikonen durch das ganze Dorf statt. Sie wurden in jedes Haus getragen und dort von der ganzen Familie geküßt mit Bitten an die Heiligen um Gesundheit und Wohlstand.

Die Meinungen über die Bedeutung des Rituals gehen in verschiedene Richtungen. Manche Wissenschaftler führen es auf byzantinische, andere auf griechische, wieder andere auf thrakische Ursprünge zurück. Während der eine Autor die Wurzeln der Feuertänze in alten Gottesurteilen vermutet, erkennen andere schamanische Elemente darin, die von den Protobulgaren aus Asien hergebracht wurden. Eindeutig scheinen laut Diana RADOJNOVA die Anzeichen, die auf einen Sonnenkult hinweisen: das Feuer als irdische Erscheinung des Sonnen- bzw. Himmelsfeuers, das Sonnensymbol oder Sonnenrad, das durch den Glutkreis und die rechtwinklig darin gekreuzten Wege gebildet wird, die rote Farbe, mit der die Ikonen eingekleidet werden, Tücher mit darauf abgebildeten Sonnen, die den Heiligen dargebracht werden, und das Pferdchen, das in den bei dieser Gelegenheit gesungenen Liedern erwähnt wird, „eine unzweifelhafte Erscheinungsform der Sonne“.⁵³

Hinzu kommen – laut RADOJNOVA – Hinweise auf einen alten Erdkult: die Durchführung der wichtigsten Teile des Rituals bei Dunkelheit, die Bezeichnung der Ikonen mit Griffen als „opašati kunizmi“, „geschwänzte Ikonen“ – eine auffällige Verbindung von teuflischen und heiligen Elementen. Ein weiterer Hinweis ist der in der Strandža verbreitete Glaube, die Hl. Helena sei die „Herrin des Hagels“, verbunden mit einem Tabu für Feldarbeiten, sowie die seltene Eigenheit des *kostadinsko horo*, mit dem linken Fuß zu beginnen, was als Teil der Erdsymbolik gilt.

⁵² a.a.O. S. 65 f

⁵³ a.a.O. S. 70

„Sowohl das solare als auch das irdische Element im Ritual des Feuertanzes sind sichere Anzeichen für sein außerordentliches Alter. Ein Alter, das uns bei aufmerksamerer Analyse ziemlich weit führen kann, in fast erschreckende Tiefen der Zeit, als die Slawen und die Protobulgaren von den Balkanländern nicht einmal träumten. Ein Alter, das uns wahrscheinlich zu einem der ältesten menschlichen religiös-mythologischen Systeme führt – dem indoeuropäischen. Noch in der Morgenröte der Zivilisation hat der Feuerkult, einer der ältesten in der menschlichen Kulturgeschichte, seine feurigen Spuren in uralten Texten hinterlassen, indem er die Verehrung dieser Ur-Naturgewalt verband mit dem höchsten und unergründlichen Gott, dessen Erscheinungsform lange, sehr lange das einzig materielle Feuer blieb – eine helle, sichtbare Projektion des göttlichen geistigen Feuers, des Anfangs der Zeit, d.h. auch ihr Maß, als Symbol für die göttliche Offenbarung und das Wort Gottes.“⁵⁴

Petdesjatnica (Pfingsten)

Die Woche vor Pfingsten (*rusalska sedmica* – Feenwoche) war eine Zeit verstärkter Umtriebe von Feen (*rusali*). Die Menschen trafen Vorkehrungen, um sich entweder vor ihnen zu schützen oder ihre magischen Kräfte zu nutzen. Zu dieser Zeit entfalteten auch die *kalušari* oder *rusalci* ihre Tätigkeit. Der Ursprung der *rusalci* wird in alten thrakischen Riten im Zusammenhang mit dem römischen Rosalia-Fest gesehen, während der *kalušari*-Brauch erst vor ungefähr 300 Jahren aus Rumänien eingewandert sein soll. Dort heißen die entsprechenden Gruppen „*călușarii*“.⁵⁵

Der *kalušari*-Brauch ist wegen seines Geheimbundcharakters besonders interessant. Die *kalušari* bestanden aus Gruppen von Männern in ungerader Zahl unter der Führung eines „*vatafin*“. Sie schworen einen Eid auf ihre Fahne: diese bestand aus einem langen Stab, an dem ein weißes Tuch und ein Strauß Heilkräuter befestigt waren. Mit dem Eid verpflichteten sie sich, die Geheimnisse der Gruppe und ihres Ritus strengstens zu wahren. Zu ihrer Ausstattung gehörten die nordbulgarische Festtagskleidung, die der rumänischen (oltenischen) sehr ähnelt (weiße Hosen und wadenlange weiße Hemden), und dazu die folgenden Attribute: über der Brust gekreuzte rote Schärpen, Heilkräutersträuße an den Mützen oder Strohhüten, Sporen und Schellen an den Füßen (als akustische Verstärkung ihrer Tanzschritte) und Holzstöcke. Auf ihrem Zug durch das Dorf besuchten sie jedes Haus, wünschten Gesundheit und Wohlergehen und tanzten. Mit einem Kranken wurde ein besonderes Ritual ausgeführt: Man legte ihn auf einen Teppich in die Mitte des Hofes und stellte einen tönernen, mit Wasser gefüllten Krug neben ihn; die *kalušari* tanzten um ihn

⁵⁴ a.a.O. S. 71

⁵⁵ Vgl. S. 33

herum, wobei sie den Rhythmus akzentuierten, indem sie stampften, die Füße zusammenschlugen und ihre Stöcke auf den Boden stießen; die Geschwindigkeit und Heftigkeit des Tanzes nahm allmählich zu; die Tänzer sprangen über den Kranken hinweg und warfen ihn mit dem Teppich in die Luft; der Anführer berührte ihn mit seiner Fahne, schwenkte sie über ihn und flüsterte Zaubersprüche in sein Ohr; auf dem Höhepunkt des Tanzes erhielt der Wasserkrug einen heftigen Stockschlag, sodaß Scherben und Wasser ringsherum flogen, und daraufhin war der Kranke „geheilt“, stand auf und tanzte mit den *kalušari*. Beim nationalen Folklorefestival, das alle fünf Jahre in Koprivštica abgehalten wird, kann man *kalušari*-Auftritte mit diesem Ritual beobachten, allerdings nur noch in stark abgekürzter, rudimentärer Form.

Am Ende der Feenwoche versammelten sich die *kalušari* bei ihrem Anführer und tanzten ein letztes Mal um die „Fahne“. Der *vatafin* sammelte die Stöcke ein, verwahrte sie und die Fahne im Haus und die *kalušari* setzten sich zu einem Festmahl. Schließlich verteilten sie unter allen das Geld und die Geschenke, die sie von denjenigen Familien erhalten hatten, die sie besucht und bei denen sie „Kranke geheilt“ hatten. Damit endete die Tätigkeit der *kalušari* für diese Saison; an ihren Eid waren die Mitglieder allerdings lebenslang gebunden.

Peperuda und German

Im Sommer und Herbst gab es viele rituell bedeutsame Tage mit oft nur regionaler Bedeutung und auch meist ohne Festlichkeiten und Tanz. Die meisten von ihnen sollten vor Dürre und Hagel schützen bzw. ausreichend Niederschläge sichern. Besondere Erwähnung verdienen das *peperuda*- und das *German*-Ritual (der bulgarische Name „German“ entspricht dem deutschen „Hermann“) wegen ihrer eigentümlichen Ausprägung und ihrer offensichtlich uralten Ursprünge.

Peperuda bedeutet zwar „Schmetterling“, aber es ist kein sinnvoller Zusammenhang des Rituals und seiner Zwecke mit dem Schmetterling zu erkennen; bulgarische Volkskundler vermuten dagegen einen Ursprung des Wortes im Namen des obersten slawischen Gottes Perun, der wegen der Tabuisierung seiner Nennung verballhornt wurde – ein nicht nur im Deutschen z.B. bei Flüchen zu beobachtendes Phänomen. So steht dt. „sapperlot“ für frz. „*sacrelot*“, eine Entstellung von „*sacré nom de Dieu*“ – „heiliger Name Gottes“⁵⁶. Die südliche Variante der *peperuda* trägt entsprechend zu verstehende Bezeichnungen wie *dudula*, *vaj-dudule*, *oj-ljule* u.a., nach den slawischen Göttinnen Lada und Ljale. Der Name der letzteren der beiden Göttinnen taucht außerdem auch in vielen bulgarischen und anderen slawischen Liedern als anscheinend

⁵⁶ KLUGE, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin und New York 1999, S. 699.

sinnloser Refrain („lele“) auf. Die weite Verbreitung des Rituals im slawischen Raum weist ebenfalls auf einen sehr alten Ursprung hin.

Als *peperuda* wurde ein „rituell reines“ Mädchen meist zwischen 10 und 12 Jahren ausgewählt und mit grünem Laub bekleidet. Ursprünglich war die Verkleidung so dicht, daß das Mädchen darunter nicht mehr zu sehen war; in diesem Fall war es unter dem Blätterkostüm nackt. Es ging zusammen mit einer Gruppe Mädchen und Frauen von Hof zu Hof, tanzte dort zu Liedern ihrer Begleiterinnen, die um Regen baten, und wurde mit Wasser begossen. Auch an allen Brunnen und Quellen wurde dieses Ritual wiederholt. Zum Schluß gingen alle hinunter zum Bach oder Fluß, warfen das Blätterkostüm ins Wasser und verspeisten, was sie auf ihrer Tour geschenkt bekommen hatten.

Der *German*-Brauch bestand im Wesentlichen im Herstellen einer Tonfigur, des *German*, die mit allem Zeremoniell betrauert und begraben wurde. Die Figur lag auf einem Brett, einem Dachziegel oder in einer kleinen Kiste und hatte ein deutlich ausmodelliertes Gesicht, über der Brust gefaltete Hände wie ein Toter und einen enormen Penis, beinahe so lang wie die Beine. Die Totenklagen enthielten neben den Klageformeln auch die für das Ritual wesentlichen Bitten um Regen. Daran nahmen oft dieselben Personen wie die des *peperuda*-Ritus teil und beklagten ihren *German* als jungen Mann, der aus Mangel an Wasser hungernd und dürstend umgekommen war. Der Trauerzug nahm seinen Weg durch Dorf und Flur und wurde von Passanten genauso gewürdigt, wie wenn ein wirklicher Toter zu Grabe getragen wurde. Die Klagen und Tränen mußten, damit der Ritus wirken konnte, so echt wie möglich sein. Mütter, so berichtet MACDERMOTT, zwickten zu diesem Zweck ihre Kinder, damit sie weinten.

Die Tatsache, daß das *German*-Ritual auch bei nichtslawischen Völkern Südosteuropas, bei Griechen und Albanern zu finden ist, läßt auf einen Ursprung in Zeiten vor der Ankunft der Slawen schließen.



Vieles von diesen traditionellen bulgarischen Bräuchen mag dem modernen Leser arg verschroben und abergläubisch, ja mittelalterlich vorkommen. Das Befremden macht sich allerdings eher an der Oberfläche der Phänomene fest. Entscheidend ist jedoch der Geist, der dahinter steht, der tiefere soziale Sinn, wie Mercia MACDERMOTT es treffend ausgedrückt hat:

„Der Kern all dieser Rituale [um die Ernte und das erste Brot] ist die Vorstellung, daß alles Glück erreicht und Böses vermieden werden kann, indem man sein Brot mit seinen Mitmenschen teilt. Für den traditionellen Bulgaren war niemand „größer als Brot“. Brot war sein Stein der Weisen, besaß grenzenlose Macht in dieser Welt und im Jenseits, um zu ernähren, zu schützen und alle Träume zu erfüllen. Diese Träume waren gewöhnlich

bescheiden, denn der traditionelle Bulgare war bereit, hart zu arbeiten, und verlangte nur nach den Voraussetzungen dazu: Land, Gesundheit für sich selbst, seine Familie und seine Tiere und zuträgliches Wetter. Darüberhinaus gingen seine Bestrebungen selten weiter als bis zu der Heirat mit einem akzeptablen und fleißigen Partner von ungetrübtem Ruf, der ihm ein guter Kamerad war und ihm gesunde, arbeitsame Nachkommen schenkte, damit sein Name und sein Geschlecht fortbestand. Und wenn seine Arbeit getan war, bestand sein größtes Vergnügen darin, sich mit seiner Familie, Freunden und Nachbarn an einen ‚langen Tisch‘ zu setzen, vorzugsweise im Freien, die Früchte seiner Arbeit zu essen und zu trinken, zu schwatzen und zu scherzen, zu singen und sich mit der ganzen Gesellschaft bei den Händen zu fassen zum Sakrament des horo.

Zu diesem Zweck wurden über die Jahrhunderte hinweg die alten Bräuche bewahrt und gepflegt, solange bis einer nach dem anderen seine Bedeutung zu verlieren schien, aufgegeben oder verändert wurde.

Obwohl die Bulgaren den Glauben an die magische Wirkung des Teilens von Brot verloren haben – vielleicht zu ihrem eigenen Schaden – halten sie doch an bestimmten Aspekten ihres traditionellen Lebens fest, vor allem bei großer Feierlichkeit oder Lustbarkeit. Mit rituellem Brot und Salz empfangen zu werden, an einem richtigen bulgarischen ‚langen Tisch‘ unter freiem Himmel zu sitzen und den horo zu tanzen, bis einem das Herz im Gleichtakt mit dem Rhythmus der Trommel schlägt, ist immer noch eine ganz und gar magische Erfahrung, und zwar eine, die es immer soweit bringt, wie die bulgarische Redensart lautet, ‚das Herz bis zum Überlaufen zu füllen‘.⁵⁷

⁵⁷ MACDERMOTT a.a.O. S. 250

4. RHYTHMEN UND TANZTYPEN:

Horo, kopanica, račnica, četvorno ...

Als „*horo*“ wird fast überall in Bulgarien der Volkstanz bezeichnet, zu dem sich viele Tänzer, Frauen und Männer, in einer langen Reihe zusammenfinden. Meist hat der *horo* die Form eines geschlossenen („geschlossener *horo*“) oder eines offenen Kreises („zerschnittener“ oder „geführter *horo*“). Die benachbarten Tänzer fassen sich entweder bei den Händen oder sie halten ihre beiden Nachbarn an den Gürteln (Gürtelfassung). Wenn bei der Handfassung die Arme herabhängen, spricht man von „V-Fassung“, sind die Ellbogen gebeugt und die Hände etwa in Schulterhöhe oder höher, von „W-Fassung“. Bei der „Kreuzfassung“ oder „Korbfassung“ hält jeder vor seinem unmittelbaren Nachbarn oder hinter seinem Rücken die Hände der übernächsten („Kreuzfassung vorn“ oder „Kreuzfassung hinten“). Diese äußeren Tanzformen sind in ganz Südosteuropa, von Kroatien bis Kreta, von Albanien bis Moldawien verbreitet.

Der Rhythmus spielt bei der Bezeichnung eines Tanzes als „*horo*“ keine Rolle.

„*Lessá*“ (Flechtwerk) wird auch die Tanzform genannt, bei der sich die Arme kreuzen und ein flechtwerkartiges Bild entsteht, also Tänze in Kreuz- oder Gürtelfassung. Diese „*lessá*“-Tänze werden im Unterschied zu den *horos* nicht auf Raumwegen „geführt“ (*vodeni*), sondern meist in einer Reihe am Platz, vor und zurück und nach rechts und links getanzt.

Diese Art des gebundenen Tanzens hat zur Folge, daß sich beim *horo* oder der *lessá* oberhalb des Gürtels nicht mehr viel abspielt; Bewegungen von Oberkörper, Schultern, Armen und Händen sind Beiwerk und Unterstreichung der Aktionen, die Beine und Füße ausführen. Bein- und Fußarbeit machen den Kern des bulgarischen Volkstanzes aus. Während bei mittel- und westeuropäischen Volkstänzen die Füße im Wesentlichen gehen, laufen und hüpfen, führen sie in Bulgarien (und in unterschiedlichem Ausmaß auch in Rumänien, Kroatien, Serbien, Albanien, Makedonien und Griechenland, also auf dem ganzen sogenannten „Balkan“) regelrechte Kunstwerke aus, in denen vielfältige Richtungen, Schrittypen, Beinbewegungen in der Luft, Tippen und Stampfen in komplexen Rhythmen miteinander verwoben sind.

Aufschlußreich sind die Bezeichnungen für „Tanz“ und „tanzen“ im Bulgarischen, weil sie einen Einblick bieten in den geistig-kulturellen Ursprung des Tanzes. „*Horo*“ ist mit dem griechischen „*choros*“ verwandt, vom antiken Theater her bekannt als der Chor, der im Hintergrund (singend) das Geschehen kommentiert. Die „Chor“-Sänger mochten wohl nicht still stehen bleiben und haben sich – etwa wie heute in der Popkultur der „Chorus“ (da ist er wieder, der antike Chor!) – zur Musik bewegt. Was dabei herausgekommen ist, trägt in vielen Ländern Südosteuropas diesen Namen: *Horo*

(Bulgarien), *oro* (Makedonien), *kolo*⁵⁸ (Serbien und Kroatien), *hora* (Rumänien) und in Rußland *horovod*. In der Türkei gibt es einen „*horonu*“. Immer handelt es sich dabei um die Aufstellung „gemischte Reihe oder Kreis“. (Womit nicht gesagt sein soll, daß die Tänze selbst auf die griechische Tragödie zurückgehen; hier geht es lediglich um die Etymologie des bulgarischen Wortes „*horo*“.⁵⁹)

Das Verb „tanzen“ stammt allerdings aus einer anderen Wurzel: „*igranja*“ – „tanzen“ – bedeutet ursprünglich „spielen“ im Sinne von „spielerisch herumspringen“. So „tanzen“ in Bulgarien z.B. auch junge Tiere. Erst in zweiter Linie bedeutet das Wort auch „spielen“ im allgemeinen Sinne. („Musik spielen“ heißt auf bulgarisch jedoch „*svirja*“ – ursprünglich „pfeifen“.) Daneben gibt es auch das Verb „*tancuvam*“ für „tanzen“, ein Wort jüngerer, literarischen Ursprungs, das in der Volkssprache nicht gebräuchlich ist.⁶⁰ „*Tanec*“ oder „*tanc*“, aus der gleichen Wurzel, verwandt mit unserem „Tanz“, ist das Synonym zu „*Horo*“, aber weitaus seltener gebraucht.

Die Kette der *horo*-Tänzer hält sich also bei den Händen oder am Gürtel – Männer auch bei den Schultern – gefaßt und wird von einem erfahrenen Tänzer angeführt, dem *horovodec* (der den Tanz anführt), dem *Horoberec* (der die Tänzer einsammelt) oder auch *tančovodec* (Tanzführer) oder einfach *vodač* (Führer) oder *glava* (Kopf). Der *horovodec* gibt die Kommandos für die verschiedenen aufeinanderfolgenden Figuren und hält in der freien Hand ein Tuch empor, mit dem er wedelt oder das er wirbelt. Damit kann er auch Zeichen geben. Wenn kein Tuch vorhanden ist, kann auch ein belaubter Zweig den gleichen Zweck erfüllen. Beim Hochzeits-*horo* ist das die Hochzeitsfahne, ein langer Stab, an dessen oberem Ende ein paar Tücher (heute auch einfache karierte Küchentücher), Heilkräuter und ein vergoldeter Apfel befestigt sind.

Am anderen Ende der Reihe, besonders wenn der *horo* sich in beide Richtungen bewegt, kann ein zweiter *horovodec* (oder *opaškar* – der „Tänzer am Schwanz“) tanzen, der ebenfalls die Tänzer anführt, wenn die Tanzrichtung oder -figur es erfordert.

Früher war es auch üblich, daß Frauen und Männer in der *horo*-Kette geschlossene Gruppen bildeten, die Männer voran, danach die Frauen, und der letzte Mann und die erste Frau sich nur mit einem Tuch hielten, ohne daß die Hände sich berührten. In sich waren diese beiden Gruppen hierarchisch aufgebaut: Vornweg tanzte der angesehenste Mann, nach ihm die angesehensten Männer, dann die angesehenste Frau, dann die verheirateten Frauen, die heiratsfähigen Frauen, die Mädchen und zum Schluß Männer, die keinen besonderen Status hatten. „Die alten Großmütter und Großväter wachten

⁵⁸ Die etymologische Verwandtschaft des Wortes „*kolo*“ mit dem griechischen „*choros*“ ist nicht gesichert.

⁵⁹ Zur Etymologie von *horo* und *choros* siehe Hepp, M. (2015)

⁶⁰ Hristo VAKARELSKI 1974 S. 684

über diese Reihenfolge und holten jeden aus dem *horo*, der sich einreihete, wo er nicht hingehörte“, berichtet R. KACAROVA über die Traditionen in der Strandža.⁶¹

Außerdem wurde nach der gleichen patriarchalischen Logik von den Frauen erwartet, daß sie sich in der Ausführung der Tanzbewegungen zurückhielten, während ein Mann sich durch Phantasie und Ungestüm – soweit das die Reihe erlaubte – hervorzutun hatte.

So entstanden auch ständig neue Figuren, neue Erfindungen begabter und erfahrener Tänzer, die, wenn sie bei den übrigen Tänzern Gefallen fanden, ins Repertoire des Dorfes aufgenommen wurden. Selbstverständlich bewegten sich solche neuen choreographischen Kreationen immer im Rahmen der Tradition.

Echte Folklore

Diese Schöpfungsprozesse im Bereich der Tanzfolklore setzen sich bis in die Gegenwart fort und berühren damit unser überkommenes Verständnis vom Wesen der Folklore. Drei Merkmale machen nach einer weit verbreiteten Auffassung eine authentische Folklore aus: Sie ist erstens aus nicht näher definierten „alten Zeiten“ überliefert, sie hat zweitens einen unverwechselbaren Stilcharakter, durch den sie sich von den Folkloren aller anderen Ethnien unterscheidet, und sie ist drittens eindeutig lokalisierbar in einem Dorf oder einer Region. Auf der Grundlage dieser nicht weiter hinterfragten Überzeugung hört man oft hiesige Folkloretänzer die „Künstlichkeit“ bestimmter Tänze kritisieren, die von Tanzlehrern im Rahmen ihrer Kurse dargeboten werden, oder Tanzlehrer streichen als ihren besonderen Vorzug heraus, daß sie ausschließlich „authentische“, „nicht choreographierte“ Tänze anbieten. Der Authentizitätsbegriff, der in dieser Debatte als Argument ins Feld geführt wird, gerät jedoch gehörig ins Wanken, wenn man Folklore-Feldforschern wie Stefan KOTANSKY zuhört. Erstens:

„1972 war ein Festival in Serbien in Leskovac, wo sie ‚izvorni tanci‘, Tänze von der Quelle, ‚reine‘ Folklore getanzt haben. Das Blöde dabei war, bei diesem Festival konnte man etwas gewinnen. Es war ein Wettbewerb. Und das änderte die Sache sehr schnell: ‚Ja, wie können wir gewinnen? Unsere Folklore ist vielleicht zu einfach ... Warte mal, der Dingsbums, hat der nicht einen Onkel in Belgrad? Der kennt bestimmt einen Choreographen. Wir holen einen Choreographen her, der schaut unsere Sachen an und der macht schon was. Wir gewinnen bestimmt.‘ Dann kann man sehen wie ‚unser Tanz‘, ‚naško Kolo‘ am Ende zu etwas ganz Anderem wird, als wie wir es kennen. Und die Nachbarn im zwei Kilometer entfernten Dorf hören davon und holen jemanden und diese Konkurrenz schaukelt sich immer weiter auf.“⁶²

⁶¹ Zit. b. K. PETROV: Bâlgarski narodni tanci ot Trakija, S. 214.

⁶² Dieses und die folgenden Zitate von Stefan KOTANSKY: mündliche Mitteilung April 2002

Die einheimische Bevölkerung bearbeitet also selbst ihre überlieferten Tänze und nimmt erhebliche Veränderungen an ihren Formen vor.

Zweitens:

Pece ATANASOVSKI und Atanas KOLAROVSKI, zwei der namhaftesten makedonischen Tanzlehrer, haben Stefan KOTANSKY erzählt, wie sie mit anderen Tänzern zusammensaßen und berieten: *„Wir brauchen einen Brauttanz.“ – „Gut, wer kennt einen Brauttanz?“ – „Na ja, bei uns haben wir ihn so getanzt ...“ – „Und auf welches Lied?“ – „Und wie habt ihr das getanzt?“ Und innerhalb von 15, 20 Minuten stellten sie etwas zusammen und das ist dann zum Standard-NEVESTINSKO geworden. Aber in einem Dorf findet man ihn nicht als echten Brauttanz, sondern es ist eine neu entwickelte Form. Aber jetzt tanzt das jeder und es kann sein, wie dieser Prozeß öfter abläuft, daß der Tanz vom Dorf angenommen wird. Stanimir VIŠINSKI hat ihn so gelehrt, Pece hat ihn so gelehrt, Atanas ... Wahrscheinlich stammen die Elemente aus Westmakedonien, aber es ist keine reine, lebendige Form aus einem Dorf. Viele Tänze, die wir kennen, sind choreographische Schöpfungen, die zum Standard geworden sind.“*

Tänze, die wir bis jetzt für echte Folklore hielten, entpuppen sich also als neue Kreationen. Dennoch ist es unzweifelhaft Folklore – das Kriterium der Überlieferung müssen wir allerdings wohl fallenlassen. Übrigens ist es auch im Bereich des deutschen Volkstanzes eine Tatsache, daß Tänze auf der Grundlage überlieferter Figuren und Schritte von anerkannten Tänzerpersönlichkeiten neu geschaffen werden. Dafür hat man den Begriff der „Autorentänze“. (Auch der bulgarischen Folklore ist er geläufig: „avtorski tanci“.)

Drittens: Der Anstoß zu Neuschöpfungen kann sogar von Folkloretänzern im Ausland ausgehen, aus deren Kreis gleichzeitig einerseits die Forderung nach „Authentizität“ zu hören ist und andererseits den „echten“, überlieferten Tänzen Ablehnung entgegengebracht wird. Stefan KOTANSKY berichtet weiter:

„Diese Tänze hat ... [ein bekannter Tanzlehrer aus Südosteuropa] das erste Mal in Amerika gelehrt und die Leute haben gesagt: ‚Das können wir nicht, das ist zu schwierig. Komm bitte wieder und bringe schönere Musik und leichtere Tänze.‘ Nun, was heißt das? Was ihm sehr gut gefallen hat beim ersten Mal, waren israelische Tänze. Er hat HAROA HAKTANA [ein israelischer Tanz] geliebt wie keinen anderen Tanz. Er war Choreograph, er war Künstler und sah, was die Leute mögen. Ein, zwei Jahre später kam er wieder und brachte schöne, neue Musik. Im Wohnzimmer von Tom Bozigian und Rubin Buchetta haben sie Tänze darauf getanzt. Ich erinnere mich noch gut, zwei Jahre später beim Camp kam er und sagte: ‚Stefan, wie ging der eine, den ich

vor zwei Jahren gezeigt habe?‘ Er hatte ihn seitdem nicht mehr getanzt. Er hatte ihn unterrichtet und war wieder nach Hause zurückgegangen. Dort tanzte man das nicht, sondern das, was man sein Leben lang getanzt hatte: die alten, traditionellen Formen. So habe ich ihm den Tanz nochmal gezeigt, denn das war eine Choreographie, eine künstlerische Arbeit.“

Viertens gibt es Folkloretänze wie z.B. den *SCHEICHANI*, ein „von Armeniern in Detroit getanzter chaldäischer Tanz“. Beispiele dieser Art von Folkloretänzen, die unter bunt zusammengewürfelten Gruppen von Emigranten im Exil entstanden sind, sind zahlreich zu finden. Vorausgesetzt, wir können uns noch darauf verständigen, daß auch dies Folklore ist, entfällt auch die geographische Lokalisierbarkeit in einem angestammten Siedlungsraum einer Ethnie und von unserem geschätzten Authentizitätsbegriff bleibt nicht mehr viel übrig – nur noch die unverwechselbare Echtheit des Stils. Wer will die beurteilen? Was dem einen Choreographen zugestanden wird, soll dem anderen nicht erlaubt sein? Und was ist eigentlich die Aufgabe von all den Absolventen der Folkloreakademien wie z.B. der in Plovdiv? Das sind doch alles echte Bulgaren! Ihr Auftrag ist eindeutig, stilistisch einwandfreie Choreographien zu schaffen. Das gelingt mal mehr, mal weniger.

Aber unser eigenes Gefühl wollen wir doch nicht in Frage stellen. Was ist mit dem Unbehagen gegenüber bestimmten „künstlichen“ Neuschöpfungen? Hier sind wir wieder auf uns selbst zurückverwiesen, d.h. auf unseren Geschmack, jedenfalls nicht auf irgendwelche objektiven Kriterien. „Echt“ und „künstlich“, „authentisch“ und „gemacht“ sind nach näherem Hinsehen nur noch schwerlich haltbare Unterscheidungen.

Folklore ist auf diese Weise etwas Lebendiges, sich in der Zeit fortwährend Weiterentwickelndes, das nicht starr auf eine „richtige“ Form fixiert bleibt. Auch die unzähligen Varianten der einzelnen Tänze in der Fläche, ihre diversen Versionen von Dorf zu Dorf erklären sich aus diesem fortwährenden Schöpfungsprozeß, der in der Literatur gerne als „kollektiv“ bezeichnet wird, aber immer auf den Einfällen Einzelner beruht. Kollektiv sind in der Regel lediglich die Akzeptanz, d.h. die Prüfung, ob die neue Form den Regeln der lokalen Tradition entspricht und – falls ja – die Übernahme in den örtlichen Gebrauch.

Nicht immer blieben dabei die Erfinder anonym. Zahlreiche Tanznamen wie „*DAJČOVO HORO*“, „*KOJČOVATA*“, „*NANJOVO*“, „*KATERINKINO*“ verweisen auf ihre Urheber Dajčo, Kojčo, Nanjo, Katerinka – oder auf Personen, die mit diesen Tänzen geehrt werden und an die die Tänze erinnern sollten. Welches von beiden zutrifft, wissen wir nicht, es sei denn, Urheber und Namensgeber leben noch. Gerade der *DAJČOVO* ist ein Beispiel dafür, daß ein Tanz von vielen Tänzern weiterentwickelt wird: Es gibt in der Dobrudža mehr als fünfzig Varianten; man könnte sagen, jedes Dorf hat seinen eigenen *DAJČOVO*.

Wenn wir schon von Tanznamen sprechen ...

Tanznamen

Viele Namen geben Auskunft darüber, woher ein Tanz stammt: *NOVOSELSKO HORO* aus Novo Selo, *MALIŠEVSKO HORO* aus Mališevo, *BAČKOVSKO HORO* aus Bačkovo, *TRÂNSKO HORO* aus Trân, *LOMSKO HORO* aus Lom, *OGRAŽDENSKO* aus dem Ogražden, *VLAŠKO* von den Vlachen usw. Der Herkunftsname bezieht sich auf ein Dorf (Novo Selo), eine Stadt (Trân), eine Region (Mališevo), eine Landschaft (Ogražden) oder eine ethnische Gruppe (Vlachen). Zu jedem Typ könnte hier noch eine Vielzahl an Beispielen angeführt werden; wir verweisen auf die Fußnote.⁶³

Andere Tanznamen geben choreographische Besonderheiten des Tanzes an: *BAVNO HORO* – der „langsame“ Tanz, *SITNO HORO* – der mit den „kleinen Schritten“, *KRIVO HORO* hat einen „krummen“, d.h. einen besonders ungeraden Rhythmus (also nicht bloß 5/8, sondern 11/16, 13/16 oder 15/16), *PRAVO HORO* dafür einen „geraden“ Takt (2/4), *ČUKANOTO* ist der „gestampfte“, *RĀKA* hat auffällige Handbewegungen (*rāka* = Hand), *DRĀNKALIVA* fällt durch „Klirren“ auf, weil hüpfende Schritte die Münzcolliers zum Klingen bringen, *KUCATA* und *PAJDUŠKO* haben „hinkende“ Schritte, *LJAVATA* wird nach „links“ getanzt, was unter lauter nach rechts getanzten Tänzen eine Besonderheit ist, usw.

⁶³ Beispiele für Tanznamen nach Städten oder Dörfern (ohne Zusätze wie „pravo“, „sitno“, „bavno“, „krivo“, „horo“, „kopanica“, „râčenica“, „pajduško“ u.ä.):

ASENOVGRADSKO, BAČKOVSKO, BLAGOEVGRADSKO, BREGOVSKO, BREZNIŠKO, DŽINOVSKO, DĀLGOPOLSKO, DELČEVSKO, DOSPATSKO, DRAGALEVSKA, ČERNOKONEVSKO, GABROVSKA, GERBEBUNARSKO, GIGENSKO, GORNOABLANOVSKO, GRAOVSKO, HARMANLIJSKO, HORO OT BANSKO, IHTIMANSKO, IZVORSKO, JAMBOLSKO, KAMENOPOLSKO, KARAMANOVSKO, KJUSTENDILSKO, KONUŠENSKO, KOSTENSKO, KOZIČENSKO, KRIVODOLSKO, KUKUNEŠKO, KULSKO, LJASKOVSKO, LOMSKO, LOVEŠKO, MELNIŠKO, METLIČINSKO, NEVŠENSKO, NOVOSELSKO, OPANSKO, PANAGJURSKO, PAZARDŽIŠKO, PEJČINOVSKO, PERNIŠKO, PEŠTERSKO, PLEVENSKO, PLOVDIVSKO, RADOMIRSKO, RAZLOŠKO, ROŽENSKO, RUPČENSKO, RUSENSKO, SADOVSKO, SANDANSKO, SLIVNIŠKO, SUHODOLSKO, SVATOVSKO, SVIŠTOVSKO, TOPOLOVGRADSKO, TRÂNSKO, TREKLJANSKO, UGĀRČINSKO, VARNENSKO, VELINGRADSKO, VETRENSKA, ZNAMENOSENSKO.

Tanznamen nach Regionen oder Landschaften:

DOBRUDŽANSKO, DUNAVSKO (Donau), ERKEČSKA (Region Erkeč in Ostbulgarien), KRAJDUNAVSKO („an der Donau entlang“), MAKEDONSKO, MALIŠEVSKO (Mališevo, die Gegend um Petrič in SW-Bulgarien), OGRAŽDENSKO (Ogražden, ein Gebirge in SW-Bulgarien), PIRINSKO (Pirin, Gebirge in SW-Bulgarien), RODOPSKO (Rhodopen), SEVERNJAŠKO (N-Bulgarien, sever = Nord), ŠOPSKO (Region Šopluk um Sofia), STRANDŽANSKO (Region Strandža in O-Bulgarien), TRAKIJSKO (Thrakien).

Tanznamen nach ethnischen Gruppen:

ČERKEZKO (Tescherkessen, ein Volk aus dem Kaukasus), KAPANSKO (Kapantsi, die Nachfahren der Protobulgaren um Razgrad in NO-Bulgarien, s.S. 8), POMAŠKO (Pomaken, Bulgaren islamischen Glaubens, s.S. 12), VLAŠKO (Vlachen, mit den Rumänen verwandte Wanderhirten, s. unten).

Einige Tanznamen stammen aus der Pflanzenwelt: *BJALO KOKIČE* (Schneeglöckchen), *KARAMFIL* (Nelke), wobei es sich – wie besonders bei *TRENDAFILKO* (Röslein) – oft um Titel oder Textanfänge von Liedern handelt. Andere stammen aus der Tierwelt: *KUKUVIČKA* (Kuckuckstanz), *PATEŠKATA* (der Ententanz), *PAUNOVO* (Pfauentanz), *ZAEŠKATA* (der Hasentanz), *OVČATA* (das Schaf) usw. *OVČARSKA RÂČENICA* dagegen bezieht sich auf den Schäfer (ovčar), wobei wir schon bei den Berufen als Paten für Tänze wären: *TÂRGOVSKOTO* – der Tanz der Händler, *GRÂNČARSKO HORO* – der Töpfertanz, *KALAJDŽIJSKI TANC* – Tanz nicht der Kupferschmiede, wie man gelegentlich lesen kann, sondern der Verzinner: das sind die Leute, die das Kupfergeschirr mit einer schimmernden Zinnschicht versehen. *KASAPSKO* (Metzgertanz) erinnert stark an den griechischen *HASAPIKO* (auch dort ein Metzgeranz).

Bei einigen Tanznamen handelt es sich eigentlich um Titel von Tanzliedern (Tanzlied = *horovodna pesen*). Bei einer außerordentlich lebendigen Gesangstradition, bei der ständig neue Lieder aus dem Augenblick geschaffen werden, haben bulgarische Lieder sehr oft keinen besonderen Titel, sondern werden mit dem Textanfang benannt. So kommt es, daß Tänze, die zu diesen Liedern getanzt werden, mit den gleichen Textanfängen benannt werden: *LUDO MLADO* („Ein Junggeselle ...“), *KARAJ MAJČO* („Befehl, Mutter ...“), *KAŽI JANO* („Sag, Jana ...“), *PITAT ME, MAMO* („Man fragt mich, Mutter ...“), *ELENO MOME* („Mädchen Elena ...“), *SEJ SEJ BOB* („Säe, säe Bohnen ...“) usw.

Auch Tanzanlässe, Bräuche und Riten gehen in die Tanznamen ein. Genannt seien hier *SVATBARSKA RÂČENICA*, – die Hochzeits-*râčenica*, *KOLEDARSKO HORO* – der Tanz, den die *koledari* zu Weihnachten tanzen (Näheres hierzu im 4. Kapitel über Feste und Tanzanlässe), *NESTINARSKO* – der Tanz der Feuertänzer, *LAZARSKO* – der Tanz der Mädchen am Lazarustag.

Einige Tänze sind nach Zahlen benannt: *DEVETORKA* – die Neun (steht im 9/8-Takt), *OSÂMNAESTORKA* – die Achtzehn, *PETORKA* – die Fünf, *ŠESTORKA* – die Sechs, *ČETVORKA* – die Vier. Nicht immer beziehen sich die Namen auf den Rhythmus wie bei der *DEVETORKA*.

Râčenica

Der großen Gruppe der *Horos* als Gruppentänzen steht die zweite große Gruppe der *râčenicis* gegenüber, die im allgemeinen solo, meist paarweise gegenüber, gelegentlich auch zu dritt (*râčenica po trojki*) getanzt werden. Wenn in Bulgarien von Volkstänzen die Rede ist, wird meist von „*hora i râčenici*“ gesprochen; „*narodni hora*“ sind also nicht einfach „Volkstänze“ und „*hora*“ ist nicht der Überbegriff für alle, sondern nur für die Tänze, die in Kreis oder Reihe getanzt werden, wobei die Tänzer sich bei den Händen oder anderweitig fassen.

Der typische Rhythmus der *râčenica* ist der 7/8-(oder schneller auch 7/16)-Takt, ein „ungerader Takt“, mit der Verteilung 2-2-3 (zwei Achtel - zwei Achtel - drei Achtel, bzw. kurz-kurz-lang). Die Variante *râčenik* für Männer hat den Rhythmus 3-2-2 (lang-kurz-kurz) mit einem langsamen Tempo.

Der Name „*râčenica*“ leitet sich von „*râčenik*“ her, einem bestickten Tüchlein, das die Tänzer beim Tanzen in einer Hand (*râka*) halten und schwenken, wirbeln usw. Die Tänzer, die hier nicht mehr in eine Reihe eingebunden und zu einem mit den Nachbaränzern koordinierten Tanzstil gezwungen sind, nutzen die Gelegenheit, ihr Können und ihre Ausdauer zu zeigen:

„Die Tänzer sind voneinander unabhängig und nur das Moment des Wettstreits verbindet sie. Neben anderen Schritten wird in dem Tanz von Hockfiguren reichlich Gebrauch gemacht. Der Tanz gibt Gelegenheit zum Wettstreit in Meisterschaft und Ausdauer, an dem oft auch Frauen teilnehmen (gewöhnlich Mann und Frau). Und sosehr beim Horo dieses Moment im Hintergrund steht (für die Frauen entfällt es sogar), sosehr gibt es bei der Râčenica Gelegenheit zu unbegrenzten choreographischen Erfindungen, sogar gewissen mimischen (verliebten, grotesken u.a.) Sinngebungen.“⁶⁴

Der Solotanz der *râčenica* erlaubt freiere Bewegungen der Arme und Hände; normalerweise sind sie in der Hüfte eingestützt, häufig werden aber die oben genannten Bewegungen mit dem Tüchlein ausgeführt oder die Tänzer klatschen vorn in Brusthöhe in die Hände, über dem Kopf, hinter dem Rücken, über oder unter dem gestreckten Bein usw. Männer führen auch rhythmische Schläge mit den Händen auf Schenkel und Füße aus, ähnlich den Schlägen beim bayrischen Schuhplattler, dem rumänischen *bărbătescul* oder dem ungarischen *legényes*.

Daneben gibt es auch *râčenicas* im Kreis mit Hand- oder Gürtelfassung – die Form der *râčenica*, die unsere Folkloretänzer am meisten kennen; in diesem Fall spricht man in Bulgarien von „*horo-râčenica*“ oder „*hvanata râčenica*“.

⁶⁴ Hristo VAKARELSKI 1974 S. 691

Rhythmustypen⁶⁵: sieben Achtel

Die *Râčenica* stellt, wie gesagt, nicht nur einen Aufstellungstyp (Solo, ungebunden), sondern auch einen Rhythmustyp dar. Tänze mit dem 7/8-Takt (oder 7/16, je nach Tempo), dem Rhythmus 2-2-3 (♩ ♩ ♩.) und dem Tempo um 320 Achtel/Min. (Allegro) oder schneller sind *Râčenicas*. Schon diese komplizierte Definition läßt erahnen, daß in der bulgarischen Folklore viele Varianten zu unterscheiden sind. Wir hätten ja auch sagen können „7/8 = *Râčenica*“, aber das stimmt so einfach gesagt leider nicht.

(Jetzt müssen wir, so leid es uns tut, den Leser/die Leserin ein wenig beanspruchen. Wenn wir von Rhythmen reden, müssen wir notgedrungen Ausdrücke und Symbole gebrauchen, die uns von der Alltagssprache her nicht geläufig sind. Im Folgenden wird also sehr viel von Vierteln, Achteln, Sechzehnteln, von Akzenten und rhythmischen Verteilungen die Rede sein, Zahlen und Notensymbole sollen die rhythmischen Werte „kurz“ und „lang“ darstellen und bremsen mit ihrer Dichte den Lesefluß beträchtlich. Aber die Anstrengung lohnt sich!) Zurück zum Sieben-Achtel-Rhythmus:

1. Bei gleichem Rhythmus (2-2-3), aber wesentlich langsamerem Tempo (100 Achtel/Min., Largo) kommt ein ganz anderer Tanz dabei heraus, der in Nordthrakien (Kotel/südliche Stara Planina) unter dem Namen „*MÂDRO*“ bekannt ist. Wegen seines getragen-langsamem Tempos (der Name bedeutet „der Kluge“) hat der Tanz einen ganz anderen Charakter als die oft sehr lebhaftes *Râčenica*.
2. Der 7/8-(oder 7/16-)Takt kann rhythmisch auch umgekehrt gegliedert sein: 3-2-2 (lang-kurz-kurz) – dann ist es ein *ČETVORNO* („der Vierfache“), ein Tanz aus dem Šopluk, vorausgesetzt, das Tempo liegt bei ca. 336 Achtel/Min. (Allegro vivace).
3. Derselbe Rhythmus (3-2-2) in langsamem Tempo (z.B. 208 Achtel/Min., Andante) ist in Makedonien weit verbreitet als „*LESNOTO*“ bekannt („der Leichte“).
4. Ebenfalls allgemein verbreitet ist ein nordbulgarischer Tanz mit dem Rhythmus **2-2-1-2** (♩ ♩ ♩♩ – das sind auch 7/8) und dem Namen „*ELENO MOME*“ (Mädchen Elena) oder „*ELENINO HORO*“ (Elenas Tanz). Auch der beliebte *CONE MILO ČEDO*

⁶⁵ Es sei an dieser Stelle erlaubt, die saubere begriffliche Trennung zwischen Musik und Tanz ein Stück weit aufzugeben. Die spezifischen Charakteristika der *Tanzmusik* sind selbstverständlich ganz andere als die der *Tanzbewegungen*. Allerdings überschneiden sich Musik und Bewegung bei dem Thema, um das es hier geht: dem Rhythmus.

(„Cone liebes Kind“) aus dem Šopluk hat diesen Rhythmus.⁶⁶ Hier liegen die drei Akzente auf dem 1., 3. und 5. Achtel (hier hervorgehoben durch die ersten drei fetten Ziffern: **2-2-1-2**).

5. Einen völlig anderen rhythmischen Charakter hat ein Tanz mit ebenfalls 7/8, der gleichen rhythmischen Verteilung (♩ ♩ ♩ ♩), dem gleichen Tempo (Allegro), aber den zwei Akzenten auf dem 1., 3. und 6. Achtel: **2-2-1-2** – das ist *DRÂNKALIVA*.⁶⁷
6. Und schließlich haben wir noch den 7/8-Rhythmus **2-1-1-1-2** (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) mit dem Hauptakzent auf dem 1. und einem Nebenakzent auf dem 5. Achtel, den *PETRUNINO*. (Das dazugehörige Tanzlied „*PETRUNO, PILE ŠARENO*“ („Petruna, bunter Vogel“) hat den Rhythmus **2-1-1-2-1**: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ im Wechsel mit **2-1-1-3**: ♩ ♩ ♩ ♩.).

Übrigens gibt es noch eine Variante des *Râčenica*-Rhythmus 2-2-3 in moderatem Tempo (ca. 184 Achtel/Min., Andante), bei dem sich die Schrittfolgen im Rhythmus 2-2-3 (♩ ♩ ♩) und 4-3 (♩ ♩) abwechseln, wobei eine hinkende Bewegung entsteht: *KUCATA* aus der Dobrudža. Der Name kommt von dem Verb *kucam*: „hinken“. Dieser Tanztyp ist in der Dobrudža und Nordostbulgarien unter verschiedenen Namen wie *SEJ*, *SEJ BOB* („Säe Bohnen“), *BRÂSNI CÂRVUL* („Bürste die Opanke“) oder *PANDALAS*⁶⁸ zu finden.

Ähnliche Tänze im 7/16-Takt, aber mit dem Rhythmus 3-2-2 (♩ ♩ ♩) findet man in Nordbulgarien in der Region Veliko Târnovo unter den Namen „*KUCANKATA*“ (etwa: „die gehinkte“) oder „*KUCAJ, KUCAJ, MOME*“ („Hinke, Mädchen, hinke“, ein Tanzlied, dessen Text fortfährt: „laß uns beide hinken“).⁶⁹

Wir sehen: Allein beim 7/8-Takt gibt es schon etliche verschiedene Rhythmen. Aber damit ist es nicht getan. Das Spiel mit Zweier- und Dreiergruppen von Achteln oder

⁶⁶ Nikolai KAUFMAN (Bulgarische Volksmusik, Sofia 1977, S. 41) stellt *Cone Milo Čedo* als Lied im 13/16-Takt vor, räumt aber ein, daß in der musikalischen Praxis daraus oft ein 7/8-Takt wird. Dasselbe ist bei *Eleno Mome* und *Petrunino* zu beobachten. (Ivan Donkov schreibt *Eleno Mome* den 13/16-Takt zu.) Ich habe selbst mit Marin RAČEV, einem sehr erfahrenen bulgarischen Musikanten, darüber diskutiert: Er behauptete unbeirrbar, *Cone Milo Čedo* stehe im 13/16-Takt, spielte aber klar erkennbare 7/8. Manche Musikaufnahmen lassen den „starken Zusammenhang zwischen den Melodielinien im 13/16- und denjenigen im 7/8-Takt“ (N. KAUFMAN) erkennen, indem sie hin- und herwechseln zwischen beiden Rhythmen.

Der Übergang von 13/16 zu 7/8 ist dadurch zu erklären, daß die letzte der sechs Sechzehntelgruppen (2-2-2-2-2-3), eine Dreiergruppe, verlängert und damit zu einer Vierergruppe wird und die ersten vier Zweiergruppen sich paarweise zu Vierergruppen vereinen: 4-4-2-4. In Achteln ausgedrückt ist das die Struktur 2-2-1-2.

⁶⁷ Eigentlich handelt es sich hier um die Gruppierung 2-3-2, wobei die mittlere 3 in 2-1 aufgelöst ist. Bei *ELENO MOME/CONE MILO ČEDO* dagegen haben wir die Gruppierung 2-2-3 mit einer in 1-2 aufgelösten Drei-Achtel-Gruppe am Ende.

⁶⁸ Yves MOREAU: *Bulgarian Folk Dances*, o.D. S. 28 f. Einen *PANDELAŞUL* im 7/16-Takt (2-2-3) gibt es auch in Rumänien. Er gehört zur Familie der *GEAMPARALELE* (Jacques LONEUX 1995 S. 120).

⁶⁹ Ivan DONKOV 1997, S. 55.

Sechzehnteln ist für die bulgarische Volksmusik so charakteristisch, daß diese „ungeraden“ oder „asymmetrischen“ Rhythmen in der Musikwissenschaft außerhalb Bulgariens als „bulgarische Rhythmen“ bezeichnet werden⁷⁰. Zwischen 5/8 und 17/16 gibt es eine unglaubliche Vielfalt an rhythmischen Mustern. Doch bevor wir uns damit weiter beschäftigen, noch einige Bemerkungen zum *geraden* 2/4-Takt.

Zwei Viertel

Auch der 2/4-Takt ist nicht mit *einem* Rhythmus gleichzusetzen.

PRAVO HORO, ein in ganz Bulgarien verbreiteter Tanz zu allen Anlässen, sowie *DANEC*, *BUENEK* und *SBORENKA* stehen im 2/4-Takt. Die drei letzteren stammen aus der Dobrudža; *DANEC* und *BUENEK* sind Mädchentänze aus den Frühlingsbräuchen, *SBORENKA* ein typischer Männertanz der Dobrudža in Kreuzfassung vorn (*lessá*) mit den Knien im Halbplié, mit aufrechtem, vorgewölbtem Oberkörper und solidem Bodenkontakt. Hört man einmal genau hin, wird man einen auffälligen Unterschied im rhythmischen Charakter der Musik der drei letzteren Tänze im Gegensatz zum *PRAVO HORO* feststellen. Woher kommt das, wenn doch beide im 2/4-Takt stehen? Kann es denn überhaupt unterschiedliche 2/4-Takt-Rhythmen geben?

Sicher, es kann: Der Rhythmus des *PRAVO HORO* ist dynamischer und gleichzeitig fließender, der der drei ostbulgarischen Beispiele akzentuierter, die beiden Viertel klar gegeneinander abgesetzt, mit einer deutlichen Betonung auf dem ersten Viertel. Die Ursache erschließt sich, wenn man in die rhythmischen Feinstrukturen hineinhört: Die Viertel des *PRAVO HORO* werden in Triolen aufgelöst (♩ ♩ = ♪♪♪ ♪♪♪), von denen oft die zwei ersten zusammengefaßt werden. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen langen und kurzen Werten (2:1 - ♩ ♩). Triolen und 2:1-Spannung in der Musik „reißen den Tänzer vom Hocker“, der Hörer kann sich dem mitreißenden Rhythmus nicht entziehen; mit seiner Grundform aus nur vier Schritten ist der *PRAVO HORO* der ideale „Standardtanz für alle“.

ŠOPSKO, DŽINOVSKO und *PRAVO TRAKIJSKO* haben das gleiche Muster, sind aber schneller (160 Viertel/Min., Allegro). Die Triolen dominieren bei diesen Tänzen nicht immer und ausschließlich; oft sind sie von einfachen Achteln überlagert – ein Instrument spielt Triolen, während das andere Achtel spielt – oder wechseln sich mit diesen ab.

Den gleichen Rhythmus (2/4 in Triolen) hat der ostbulgarische *OPAS*, eine Männer-*Lessá* (s.o.) jedoch in deutlich gemächlicherem Tempo (120 Viertel/Min., Moderato).

⁷⁰ Z.B. bei Bela BARTOK und bei Vera Proca CIORTEA: Der Rhythmus der rumänischen Volkstänze. Wien 1968.

Dennoch stehen die meisten bulgarischen Tänze im 2/4-Takt.

Bei *DANEC*, *BUENEK* und *SBORENKA* sind dagegen die Viertel in zwei gleiche Achtel aufgelöst (♩ ♩ = ♪♪ ♪♪); das bedeutet symmetrische Rhythmik bis in die Feinstruktur (Tempo: ca. 130 Viertel/Min., Allegro moderato). Hierzu muß man sich ganz anders bewegen als zu einer Musik in Triolen. Zu dieser Gruppe gehören auch *BÁČVANKA*, *RÁKA*, *TROPANKA*, *VLAŠKO*, *TRITE PÂTI* und *LJAVATA*. *GRAOVSKO* ebenfalls, jedoch variiert er häufig zwei Takte zu dem Muster 1-1-2 (♩ ♩ ♩); „*graovka*“ heißt die dazugehörige Schrittfigur [Hopp-Schritt-Schritt].

VLAŠKO ist ein nordwestbulgarischer Tanz; sein Name bedeutet „Tanz der Wlachen“, einer rumänischen Volksgruppe, die als Hirtennomaden in ganz Südosteuropa verbreitet waren und überall, von Ungarn bis Griechenland, nach ihrer südumänischen Heimat, der Walachei, als Wlachen bezeichnet wurden. Die rumänischen Einflüsse lassen sich bei zahlreichen Tänzen Nordwest- und Nordbulgariens nachweisen. Rumänische Tanztraditionen haben entweder Rumänen über die Donau nach Bulgarien gebracht oder Bulgaren selbst, wie z.B. die „Banater Bulgaren“, die vor den Osmanen nach Rumänien geflüchtet und wieder zurückgekehrt waren und stark rumänisch beeinflusste Tänze zurückbrachten. In Analogie wurden auch sie als „Wlachen“ bezeichnet. Yves MOREAU beschreibt 1981 ein Beispiel hierfür, die *BATUTA* in 2/4 aus Rabrovo, Gebiet Vidin. Hierzu gehören auch die *Kălušari* (rumänisch: *Călușari*) und die *Rusalii*, Gruppen von (ausschließlich männlichen) Tänzern, die ein Brauchtum pflegen, das ausgeprägte Züge eines Geheimbundes hat und eindeutig aus Rumänien stammt.⁷¹

Für *KRAJDUNAVSKO* und *SITNO SEVERNJAŠKO* gilt etwa das Gleiche wie für *DANEC* usw. bei verschärftem Tempo (ca. 144 Viertel/Min. Allegro vivace), auch für *PRAVO SEVERNJAŠKO* (190 – 200, Presto): zwei Viertel, in vier gleichmäßige Achtel gegliedert. Hinzu kommen eine gegentaktige Begleitung (off-beat, jeweils auf das zweite Achtel) und Synkopen, die dem Tanz eine eigene, anders geartete Dynamik verleihen.

Jetzt, nach Betrachtung so vielfältiger Ausprägungen des 2/4-Taktes, wird es nicht mehr verwundern, daß er die häufigste Taktart unter den bulgarischen Tänzen ist, obwohl uns doch die ungeraden Rhythmen viel interessanter und charakteristischer – und als Folkloretänzer (anfangs jedenfalls) auch viel schwieriger – erscheinen. Wir erinnern uns: Von „bulgarischen“ Rhythmen war die Rede.

⁷¹ Einzelheiten hierzu siehe Kapitel 3 und Jacques LONEUX 1995 S. 94 ff.

Übersicht der genannten Tänze im 2/4-Takt

| <i>Tanztyp</i> | <i>Feinstruktur der Viertelnote</i> | <i>Tempo (Viertel/Min.) etwa</i> | <i>typisches Muster</i> | |
|--------------------------|-------------------------------------|----------------------------------|-------------------------|--|
| <i>BAČVANKA</i> | <i>2/8</i> | 120 | 1-1-1-1 | |
| <i>BUENEK</i> | <i>2/8</i> | 130 | 1-1-1-1 | |
| <i>DŽINOVSKO</i> | <i>Triolen</i> | 160 | 1-1-1-1 | |
| <i>DANEC</i> | <i>2/8</i> | 130 | 1-1-1-1 | |
| <i>GRAOVSKO</i> | <i>2/8</i> | 130 | 1-1-2 | |
| <i>KRAJDUNAVSKO</i> | <i>2/8</i> | 130 | 1-1-1-1 | |
| <i>LJAVATA</i> | <i>2/8</i> | 110 | 1-1-1-1 | |
| <i>OPAS</i> | <i>Triolen</i> | 120 | 1-1-1-1 | |
| <i>PRAVO HORO</i> | <i>Triolen</i> | 100-120 | 1-1-2-2 | |
| <i>PRAVO SEVERNJAŠKO</i> | <i>Triolen + 2/8</i> | 190 | 2-2-1-1-2 | |
| <i>PRAVO TRAKIJSKO</i> | <i>Triolen</i> | 160 | 1-1-2-2 | |
| <i>RĀKA</i> | <i>2/8</i> | 80 | 1-1-1-1 | |
| <i>SBORENKA</i> | <i>2/8</i> | 100 | 1-1-1-1 | |
| <i>SITNO SEVERNJAŠKO</i> | <i>2/8</i> | 140 | 1-1-2 | |
| <i>ŠOPSKO</i> | <i>Triolen</i> | 160 | 1/8-1/8-1/4 | |
| <i>TRITE PĀTI</i> | <i>2/8</i> | 110 | 1-1-1-1 | |
| <i>TROPANKA</i> | <i>2/8</i> | 80 | 1-1-1-1 | |
| <i>VLAŠKO</i> | <i>2/8</i> | 100 | 1-1-1-1 | |

Ungerade Rhythmen

Jedes Dorf hat sein eigenes kleines Repertoire von Tänzen, die zu den verschiedenen Anlässen jeweils in der für das Dorf spezifischen Form getanzt werden. Daneben gibt es im ganzen Land allgemein bekannte und überall nur mit geringfügigen Abweichungen getanzte Tänze; drei davon wurden schon erwähnt: *PRAVO HORO*, *ELENO MOME* und *RÂČENICA*.

Ein weiterer kommt hinzu: *PAJDUŠKO*, der „Hinkende“. Der Name verweist auf die asymmetrische rhythmische Struktur: Fünf Achtel gruppiert in zwei und drei. Den ganzen Tanz hindurch wechseln sich zwei und drei ab: 2-3-2-3-2-3-2-3 ... (♩ ♩. ♩ ♩. ♩ ♩. ♩.). Schritte abwechselnd mit dem rechten und linken Fuß (rechts-links-rechts-links ...) können in diesem Rhythmus nur hinkend ausgeführt werden. Aber regelmäßig abwechselnde Hüpfen kombiniert mit Schritten (Hüpf-Schritt-Hüpf-Schritt-Hüpf-Schritt ...) erinnern an die Art, wie kleine Kinder sich oft die Straße hinunter bewegen und erscheinen so als der natürlichste Schritt, den man sich denken kann. – So abwegig sind die asymmetrischen Rhythmen also doch nicht.

Mit den sieben-Achtel-Rhythmen haben wir uns oben auseinandergesetzt; fahren wir also fort mit

Neun Achtel/neun Sechzehntel - eine zahlreiche Sippschaft

Neun-Achtel (oder Sechzehntel)-Rhythmen haben in der Regel vier Pulsationen, von denen drei zwei Achtel und eine drei Achtel lang sind, also zum Beispiel 2-2-2-3 (♩ ♩ ♩ ♩.). Diese rhythmischen Verteilung – „kurz-kurz-kurz-lang“ – liegt *ČERKEZKO* (moderates Tempo), *DŽANGURICA* (etwas schneller), *SVÂRNATO* und *DAJČOVO* (lebhaft) zugrunde. Der 9/8-Takt im moderaten Tempo heißt auch „breiter Neuner“ (*široka devjatka* oder *široka devetica*).

ČERKEZKO (oder *ČERKEZKATA*) ist einer der Tänze, deren Namen sich auf eine ethnische Gruppe bezieht⁷², die aus dem Kaukasus stammenden Tscherkessen. Im 18. und 19. Jahrhundert haben sich Tataren und Tscherkessen in Nordbulgarien niedergelassen, nachdem Rußland nach langen Kämpfen den Kaukasus unterworfen hatte (wenn man diesen Vorgang überhaupt mit einem einen Abschluß suggerierenden Plusquamperfekt bezeichnen kann). Der Chronist P. CONČEV⁷³ aus Gabrovo berichtet, daß die Gemeinde Gabrovo im Jahre 1862 346 Tscherkessen in 33 Privathäusern unterbrachte, die Miete dafür an die Besitzer zahlte und den Flüchtlingen regelmäßige Lebensmittelrationen gewährte. In Nachbardörfern wurden auf Kosten der Gemeinde Gabrovo Häuser für sie gebaut. Wohlhabende Gabrovoer Bürger beklagten sich, sie könnten die Tscherkessen

⁷² Siehe Kapitel 4

⁷³ Zitiert bei Ivan DONKOV a.a.O. S. 54 f

nicht mehr durchfüttern. Für häufige Diebstähle, vor allem an Vieh, wurden sie verantwortlich gemacht. Ivan DONKOV erklärt das für die Regionen Pavlikeni und Svištov (Bjala Čerkva, Gradište, Ovča Mogila, Pavel) typische zahlreiche Vorkommen von ČERKEZKATAS mit den vielen Ansiedlungen von Tscherkessen.

SVÂRNATO (9/16, ca. 160 Achtel/Min., Andante), wörtlich „der abgebogene (*Horo*)“, ist ein Tanz in moderatem Tempo (Gehschritte auf die Achtel), aber mit mehrfachen Wechseln zwischen den Richtungen nach rechts – nach links – zur Mitte und zurück; daher der Name.

DŽANGURICA dagegen ist trotz ihres etwas langsameren Tempos (9/16, ca. 138 Achtel/Min.) ein lebhafter Tanz mit akzentuiertem Rhythmus, da die schnellen Hüpf- und Laufschriffe auf die Sechzehntel ausgeführt werden. Charakteristisch sind ihre kurzen Wendungen nach rechts und links und abrupte Richtungswechsel. Ihr Rhythmus unterscheidet sich vom SVÂRNATO dadurch, daß der Nebenakzent nicht auf dem 7., sondern auf dem 8. Sechzehntel liegt. Die Dreiergruppe am Taktende wird meist zerlegt in 1 (= das siebte Sechzehntel mit dem Nebenakzent) und 2 Sechzehntel. DŽANGURICA stammt aus der Pirin-Region (Südwestbulgarien, bzw. Bulgarisch-Makedonien) und ist mit den makedonischen DEVETORKAS verwandt.

Auch beim ČERKEZKO gliedert sich die Dreiergruppe in 1 + 2, aber der Nebenakzent liegt auf dem 8. Sechzehntel. Damit hat der ČERKEZKO im Gegensatz zu SVÂRNATO und DŽANGURICA (2-2-2-3) die Struktur 2-2-3-2. Wir haben also bei den drei genannten Tänzen im 9/16-Takt die folgenden gegliederten Rhythmusschemata mit den Haupt- und Nebenakzenten:

SVÂRNATO: **2-2-2-3**
 DŽANGURICA **2-2-2-1-2**
 ČERKEZKO: **2-2-2-1-2**

DAJČOVO – „Dajčos Tanz“ („Dajčo“ ist die Koseform eines männlichen Vornamens), ein sehr lebhafter, weit verbreiteter und beliebter Tanz ursprünglich aus Nordbulgarien, treibt das Tempo der 9-zähligen Takte auf die Spitze (daher 9/16 in mehr als 216 Achtel/Min.). Das rhythmische Muster „kurz-kurz-kurz-lang“ wird in allen möglichen Variationen durchgespielt mit der Schrittfolge „Hopp-Schritt-Schritt-Schritt“ in alle Richtungen – nach rechts, nach links, zur Mitte, rückwärts nach außen – oder vier Stampfern, im Wechsel mit dem Rhythmus 4-5 oder 4-2-3 (♩ ♪ ♪). Die Arme sind – wenn sich die Tänzer nicht in Gürtelfassung halten – stark beteiligt, schwingen aus der W-Fassung abwärts, zurück und wieder nach oben, werden nach vorn gestreckt gehalten usw.

Eine Variante des Rhythmus 2-2-2-3 mit der Verteilung 4-2-3 in sehr moderatem Tempo (ca. 152 Achtel/Min., Andante) finden wir beim VARNENSKO. Der Name „VARNENSKO“ leitet sich ab von der Hafenstadt Varna am Schwarzen Meer. Dieser

Tanztyp ist durch eine Vielfalt an Handbewegungen charakterisiert mit teils ornamentaler, teils mimetischer Funktion. Manche dieser Handbewegungen sind eindeutig als Nachahmungen typischer Bewegungen bei der Hausarbeit zu erkennen, wie z.B. Fenster putzen, Teig kneten usw., andere lassen auf keine konkreten Vorbilder schließen. Hier haben wir einmal den Fall, wo Gesten eines Tanzes wirklich etwas „bedeuten“. Es gibt choreographische Bearbeitungen des *VARNENSKO*, in denen Frau und Mann sich paarweise in einem Rollenspiel einander zuwenden und umtanzen, in denen dieses Rollenspiel sogar den dominierenden Ausdruck des Tanzes darstellt, die Darstellung also in verschiedener Hinsicht im Vordergrund steht.

9/16 in lebhaftem Tempo (212 Achtel/Min.) und der Verteilung 2-3-2-2 (♩ ♩ ♩ ♩), d.h. der längeren drei-Sechzehntel-Gruppe an der zweiten Stelle, ist so charakteristisch, daß Ivan DONKOV Rhythmus und Tanz stillschweigend gleichsetzt, indem er schreibt: „Die Variation mit einer zweiten verlängerten Zeit ist in der Region [Veliko Târnovo] nicht gebräuchlich. In der Gegend von Kilifarevo ist das Töpferhandwerk sehr gut entwickelt, aber die Töpfer Tänze sind in der Gegend nicht populär, auch der Rhythmus ist dort nicht anzutreffen.“⁷⁴ Er spricht vom *GRÂNČARSKO*, dem Töpfer Tanz (*grânčar* = Töpfer), der aus Nordbulgarien stammt (mit Ausnahme der Region Veliko Târnovo, wie wir von I. DONKOV erfahren). Beim *GRÂNČARSKO* wechseln die rhythmischen Muster 2-3-2-2 und 2-3-4 (♩ ♩ ♩) miteinander ab, wobei auf das Muster 2-3-4 der *GRÂNČARSKO*-Grundschrift ausgeführt wird: Zählzeit 1: auf dem Standbein wippen, Z. 2: Schritt am Platz und gleichzeitig den freien Fuß nahe dem Boden vorwärts schieben und in der Luft zurücknehmen, so daß eine rückwärts gerichtete Kreisbewegung in der Luft ausgeführt wird, Z. 3: auf dem Standbein wippen und die Kreisbewegung wie bei Z. 2 wiederholen. Diese Rückwärts-Kreisbewegung mit dem freien Fuß ahmt die Bewegung des Töpfers mit dem Fuß an der Töpferscheibe nach. (Siehe auch Kap. 7: *GRÂNČARSKO*.)

Elf Achtel/elf Sechzehntel: KOPANICA und GANKINO

Der elf-Sechzehntel-Takt (in ca. 180 – 190 Achtel/Min.) mit der typischen Verteilung 2-2-3-2-2 (♩ ♩ ♩ ♩), die *KOPANICA* oder der *GANKINO*, ist in Bulgarien weit verbreitet. („*GANKINO*“ ist von dem weiblichen Vornamen Ganka abgeleitet; der Tanz stammt aus Nordbulgarien; zu *KOPANICA* siehe die Bemerkung weiter unten.) „Man hört sie [die Lieder in diesem Rhythmus] fast im ganzen westlichen Teil des Landes, doch das Zentrum ihrer Verbreitung ist Mittelwestbulgarien. Hunderte von Reigenliedern pulsieren in diesem Rhythmus und begleiten lebhaft und energisch den sogenannten „*GANKINO*“-Reigen.“ (N. KAUFMAN a.a.O. S. 40). Von der Region Veliko Târnovo sagt Ivan DONKOV jedoch: „Während der Forschungsarbeiten, die ich in dem Gebiet durchführte, wurden Horos im 11/16-Rhythmus in keinem der Dörfer gefunden, noch haben sie dort je existiert.“

⁷⁴ Ivan DONKOV a.a.O. S. 55

An dieser Stelle macht DONKOV eine interessante Bemerkung über die aktuelle Entwicklung der bulgarischen Folklore: „Nach 1953 gewinnen diese *HOROS* [die *GANKINOS*] Popularität und heute werden sie in der Mehrzahl der Dörfer in der Region getanzt. Diese Tatsache hängt mit den Aktivitäten der Amateurfolkloregruppen und ihrer Instrukturen zusammen, die diese *HOROS* in das Repertoire ihrer Gruppen einbringen. So werden sie bei Festen im Haus oder auf dem Dorfplatz beliebt.“⁷⁵ – Ein Globalisierungsphänomen im Kleinen? Jedenfalls erkennen wir an dieser und vielen ähnlichen Beobachtungen, daß der Strukturwandel der Gesellschaft insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur einen Bedeutungswandel und -verlust der Folklore mit sich gebracht, sondern auch die räumlichen Verteilungsmuster zumindest stellenweise allmählich aufgelöst hat.

Das hat Folgen für Erkenntnisse in der Folklore, die wir für „gesichert“ und für „gültig“ halten ... Wir müssen die historische Dimension in der Folklore immer mitdenken – auch in dem Sinne, daß heutige Folklorephänomene, die hergebrachten Zuordnungen widersprechen, eben den heutigen Zustand der Folklore widerspiegeln. Die Aussage „*GANKINO* aus der Gegend von Veliko Târnovo“ ist also nicht einfach falsch, sondern *neuerdings* richtig – oder jedenfalls als empirische Tatsache zutreffend. Ob eine solche „Verortung“ als richtig akzeptiert werden kann, überlassen wir am besten den bulgarischen Folkloristen.

Der Name *KOPANICA* geht auf das Verb *kopaj* – hacken (bei der Gartenarbeit) zurück.⁷⁶ Die oft stark akzentuierten Lauf- und Stampfschritte bei der *KOPANICA* und Gesten mit dem freien Bein wie die Sichelbewegung, Schläge auf den Boden usw., erinnern an die Gestik der Gartenarbeit.⁷⁷ Wir wollen uns aber vor Kurzschlüssen hüten: Ob von Anbeginn an bei der *KOPANICA* eine Nachahmung dieser Arbeit beabsichtigt war, darf bezweifelt werden. Vorsichtiger dürfen wir annehmen, daß umgekehrt die Ähnlichkeit der Bewegungen zur Namengebung geführt hat.

In einem viel langsameren Tempo, bei dem jede einzelne von den elf Pulsationen zu hören ist und deshalb von 11/8 gesprochen werden muß (Tempo ca. 200 Achtel/Min., Andante), wird etwas völlig anderes aus diesem Elfer-Taktmaß: 2-2-2-2-1-2 () – die beliebte *NEDA* zu dem Tanzlied „Neda moma voda nalivala“ – „Das Mädchen Neda goß Wasser ...“ aus Südwestbulgarien. Bei Gehschritten auf die Viertel (100/Min.) und einem schnellen Schritt oder Hüpfen auf das neunte Achtel, die kurze Zählzeit, erhält der Tanz einen ruhigen, moderaten Charakter.

Tänze im 11/16-Takt mit dem Rhythmus 2-2-3-2-2 () und demselben Schrittrepertoire wie bei der *KOPANICA* – Laufschriffe auf die Achtel, Sovalkas,

⁷⁵ Ivan DONKOV a.a.O. S. 55

⁷⁶ Im Griechischen gibt es die Entsprechung κοπανίζο - „(zer)stampfen, (zer)hacken“.

⁷⁷ In Makedonien gibt es eine *KOPAČKA* mit derselben Gestik.

Stampfer, Hüpfen, Fegen, Tritte in die Luft, Schläge auf den Boden usw. – trifft man auch unter dem Namen *KRIVO HORO* an. „*Krivo*“ (krumm) bezeichnet lediglich den ungeraden Takt. Auch Tänze im 13/16- und 15/16-Takt heißen *KRIVO HORO*. Angesichts der Vielzahl von *KRIVOS* wird dem Namen oft noch eine genauere Bezeichnung hinzugefügt: *KRIVO PETRIČKO HORO* aus Petrič, *KRIVO PLOVDIVSKO HORO* aus Plovdiv, *KRIVO SADOVSKO HORO* aus Sadovo, aber *KRIVO ŽENSKO HORO* für Frauen (*žena* = Frau).

Zusammengesetzte Rhythmen: BUČIMIŠ & Co

Bei Taktmaßen mit höheren Zahlen im Nenner wie 15/16, 18/16, 22/16 ist eine Mehrgliedrigkeit der Takte zu bemerken in dem Sinne, daß z.B. der 15/16-Takt sich eigentlich aus zwei verschiedenen, sich ständig abwechselnden Takten zusammensetzt: dem 8/16 (=2/4)- und dem 7/16-Takt. Beim *BUČIMIŠ* aus Thrakien ist das der Fall (184 Achtel/Min., Andante). Er hat den Rhythmus 2-2-2-2-3-2-2 () – zusammengesetzt aus 2-2-2-2 (= 8 Sechzehntel bzw. 4 Achtel: ) und 3-2-2 (= 7 Sechzehntel: ).

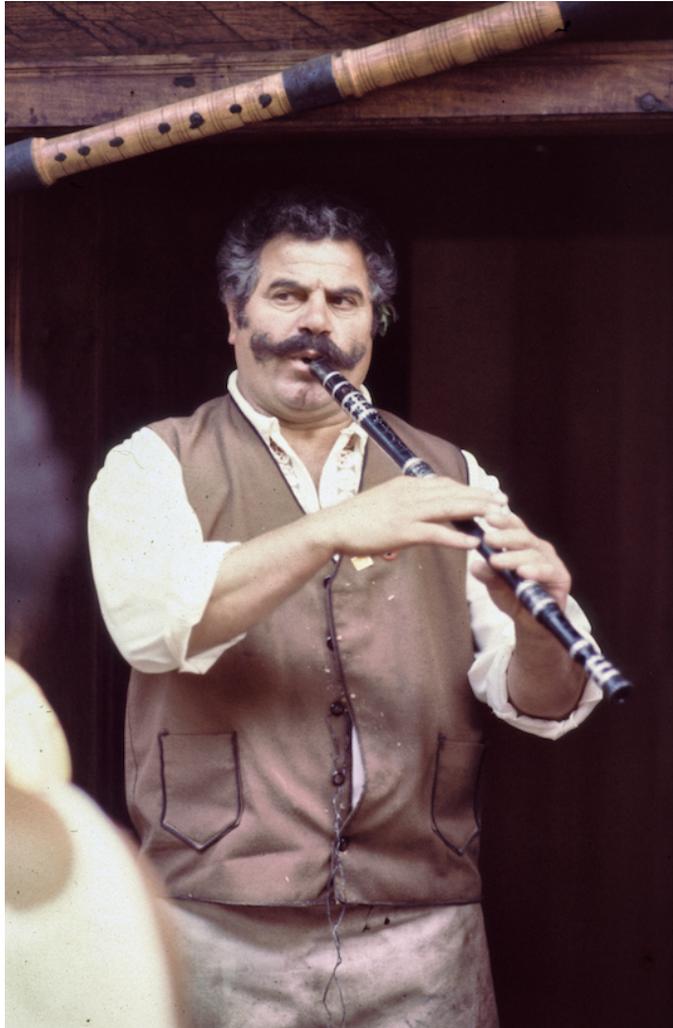
Übersicht der genannten Tänze mit ungeraden Takten

| <i>Takt</i> | <i>bevorzugtes Muster</i> | | <i>Typ</i> |
|------------------------------|-------------------------------|------------------------|--------------------------------------|
| 5/8 | 2-3 | ♪ ♪ . | <i>PAJDUŠKO</i> |
| 7/8 | 2-2-3 | ♪ ♪ ♪ . | <i>RÁČENICA, PANDALAŠ</i> |
| 7/8 | 2-2-1-2 | ♪ ♪ ♪ ♪ | <i>ELENO MOME, CONE MILO ČEDO</i> |
| 7/8 | 2-1-1-1-2 | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | <i>PETRUNINO</i> |
| 7/8 | 3-2-2 | ♪ . ♪ ♪ | <i>LESNOTO, BAVNO HORO</i> |
| 7/16 | 3-2-2 | ♪. ♪ ♪ | <i>ČETVORNO</i> |
| 9/8 | 2-2-2-3 | ♪ ♪ ♪ ♪ . | <i>SVÁRNATO</i> |
| 9/8 | 2-2-2-1-2 | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | <i>ČERKEZKO, DŽANGURICA</i> |
| 9/16 | 2-2-2-3 | ♪ ♪ ♪ ♪. | <i>DAJČOVO</i> |
| 9/16 | 4-2-3 und 2-2-2-3 | ♪ ♪ ♪. / ♪ ♪ ♪ ♪. | <i>VARNENSKO</i> |
| 9/16 | 2-3-2-2 | ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>GRÂNČARSKO</i> |
| 11/8 | 2-2-2-2-1-2 | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | <i>NEDA</i> |
| 11/16 | 2-2-3-2-2 | ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>KOPANICA, GANKINO, KRIVO HORO</i> |
| 13/16 | 2-2-2-3-2-2 | ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>KRIVO HORO</i> |
| <i>Kombinierte Rhythmen:</i> | | | |
| 4/8 + 7/16 | 2-2-2-2-3-2-2 | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>BUČIMIŠ</i> |
| 7/16 + 11/16 | 3-2-2-2-2-3-2-2 | ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>JOVE MALAJ MOME</i> |
| 9/16 + 13/16 | 2-2-2-3-2-2-2-3-2- | ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>SANDANSKO HORO</i> |
| 7/16 + 7/16 + 11/16 | 3-2-2-3-2-2-2-2-3- | ♪. ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | <i>SEDI DONKA</i> |

Ein im ganzen Land verbreiteter Tanz hat insgesamt 18 Sechzehntel mit dem Rhythmus 3-2-2-2-2-3-2-2 (♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), aufgeteilt in 7/16 (3-2-2: ♩. ♩ ♩) + 11/16 (2-2-3-2-2: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩): der beliebte *JOVE* zu dem Tanzlied *JOVE MALAJ MOME*, „Jove, kleines Mädchen“. Die verschiedenen Schrittfolgen haben entweder sechs Pulsationen im Rhythmus 3-4-2-2-3-4 (♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) oder acht: 3-2-2-2-2-3-2-2 (♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Bei den komplexen Rhythmen wollen wir den *SANDANSKO HORO* nicht unerwähnt lassen. Sein Takt setzt sich aus 9/16 und 13/16 zusammen: 2-2-2-3-2-2-2-3-2-2. Das sind zehn Pulsationen, denen der Tanz mit Schritten und Hüpfen genau folgt. Der Name rührt von Sandanski, einer Stadt im Struma-Tal in Südwestbulgarien her. Es ist daher sowohl unter dem geographischen als auch dem rhythmischen Aspekt ein „makedonischer“ Tanz: komplexe Rhythmen sind in Makedonien sehr beliebt. (Zur Verwandtschaft zwischen Bulgarien und Makedonien siehe Kapitel 2.)

Noch komplexer ist der Rhythmus der *SEDI DONKA* aus Thrakien (nach dem Tanzlied „*Sedi Donka na djukjanče*“ – „Donka sitzt im Lädchen“) aufgebaut. Ihre elf Pulsationen mit den Werten 3-2-2-3-2-2-2-2-3-2-2 gliedern sich in 7/16 + 7/16 + 11/16 – also ist *SEDI DONKA* gewissermaßen eine Kombination aus den Rhythmen von *ČETVORNO* (2x ♩. ♩) und *GANKINO* (♩ ♩ ♩ ♩ ♩, s.o.).



Flötendrechsler in Etâr (1983)

5. VOLKSMUSIKINSTRUMENTE:

Gâdulka, Kaval und Tambura

Abgesehen von melodischen und harmonischen Besonderheiten sind es vor allem die Instrumente, die der bulgarischen Volksmusik ihren unverwechselbaren Charakter verleihen, denn auch die Musikinstrumente, die ursprünglich von den Musikanten, Bauern oder Schäfern, selbst hergestellt wurden, variierten von Region zu Region. Anders als die Musik der europäischen Fürstenhöfe, die nach Perfektion des Klangs strebte und in der „Stradivari“ oder der modernen silbernen Querflöte einen international gültigen Höhepunkt erreicht hat, drückt die Volksmusik in der Regel einen regionalen Stil aus und läßt so eine reiche Vielfalt an Instrumentenklängen entstehen.

Svirka und Kaval

Ein an beiden Enden offenes Rohr, das obere Ende zugeschärft, mit sechs bis acht Grifföchern – so sehen die *Svirka* und die *Kaval* aus, die einfachsten Flöten in Bulgarien. Beide werden dadurch angeblasen, daß der Spieler das Blasloch zum größten Teil mit dem Mund bedeckt und einen Luftstrom auf die geschärfte Kante bläst, ähnlich wie bei der Panflöte. Auf diese Weise einen Ton zu erzeugen, erfordert jedoch großes Geschick und viel Übung, ganz anders, als dies bei den Blockflöten der Fall ist.

Die *Svirka* ist etwa 25 bis 55 cm lang und hat sechs Grifflöcher auf der Oberseite und manchmal auch ein Daumenloch.

Die *Kaval* erreicht bis 90 cm, hat sieben Grifflöcher für die Finger und eins für den Daumen, sowie vier Luftlöcher, „Teufelslöcher“ genannt, in der Nähe des unteren Endes, die nicht bespielt werden. Ursprünglich aus einem Stück, wird heute die *Kaval* aus drei Teilen gedrechselt, die auseinandergenommen weniger sperrig zu transportieren sind. Metallringe schützen das Holz in der Nähe der Steckverbindungen vor dem Platzen und dienen gleichzeitig als Verzierung. Sie hat aufgrund ihrer größeren Länge und ihrer weiteren Bohrung einen tiefer hinabreichenden und insgesamt größeren Tonumfang (3 1/2 Oktaven) als die *svirka*, die ebenso wie die *Kaval* überblasen wird, um höhere Tonlagen zu erreichen. Die tieferen Töne der *Kaval* haben einen rauchigen Klang, der nach oben immer klarer wird, jedoch nie so klar wie der einer modernen Querflöte. Viele Lieder sprechen mit einem gewissermaßen stereotypen Ausdruck von der „*meden Kaval*“, der „honigsüßen“, wegen ihres weichen Tones.

Die Löcher der *Kaval* werden mit dem zweiten Glied des Fingers gedeckt; diese Spieltechnik erlaubt es, die Tonhöhe zu variieren, indem die Finger auf der Flöte liegend gestreckt werden und dabei das jeweilige Loch nur minimal öffnen. Auf diese

Weise oder durch Abwechseln verschiedener Griffe ein- und desselben Tons strukturiert der Spieler lange Töne und verleiht ihnen wechselnde Klangfarben.

Der Luftstrom bleibt ununterbrochen, ähnlich wie beim Dudelsack, die Tonfolgen erklingen legato, oft auch über das Atemholen hinweg, wenn der Spieler die Technik der Zirkulationsatmung einsetzt. Dabei versorgt er während des kurzen Atemholens durch die Nase die Flöte mit Luft aus den aufgeblähten Backen.



Kaval



Schräger Ansatz des Mundstücks wie bei der Panflöte



Die Finger bedecken die Grifflöcher mit dem 2. Fingerglied.

Die *Kaval* gilt als das vielseitigste bulgarische Volksinstrument unter spieltechnischen und klanglichen Gesichtspunkten. Sie erlaubt die Entwicklung einer hohen Instrumentaltechnik, oft bis zur Virtuosität.

Duduk und Dvojanka

Der *Duduk* (nicht zu verwechseln mit dem kaukasischen *Duduk*, einem Doppelblatt-Blasinstrument) oder die *Svirka* ist eine Blockflöte, so genannt wegen des Holzblocks, der das obere Ende des Rohrs bis auf einen schmalen Kanal verschließt. Dieser Kanal führt die Luft genau auf eine scharfe Kante eines Einschnitts wenige Zentimeter unterhalb des oberen Endes, wo die Luft in Schwingungen gerät und den Ton erzeugt. So bleibt es nicht dem Spieler überlassen, wie die Luft auf die Kante geblasen wird, sondern ist durch die Konstruktion vorgegeben; jedes Blasen in das Mundstück erzeugt einen Ton. Dadurch sind Blockflöten sehr einfach zu spielen. Andererseits lassen sie der Intonation, der Klanggestaltung wenig Spielraum. Der *Duduk* klingt ähnlich rauh wie die *Kaval*, ist aber viel reicher an Obertönen. Oft schlagen Töne des unteren Registers in die höhere Oktave um.



Duduk bzw. Svirka



Dvojanka mit sechs Grifföchern in der rechten Flöte; die Bordunflöte hat keine Grifföcher.



Verjüngtes Mundstück, zwei Blaslöcher und zwei Labien auf der Unterseite der Dvojanka.

Die kleinsten *Duduks* sind etwa 20 cm lang, die größten erreichen bis zu 1 m und sind in manchen Fällen wie die *Kaval* aus drei ineinandergesteckten Teilen zusammengesetzt. Sie haben sechs Löcher für die Finger und manchmal ein Daumenloch.

Eine *Dvojanka* besteht aus zwei parallelen Flöten vom Typ *Duduk*, entweder indem zwei Flöten fest miteinander verbunden wurden oder indem aus einem Stück Holz durch zwei parallele Bohrungen eine doppelte Flöte hergestellt wurde (s. Abb.). In der Regel hat nur eine der beiden Flöten die sechs Grifflöcher und dient zum Spielen der Melodie; die zweite spielt einen gleichbleibenden Begleitton (Bordun).

Eine Besonderheit in der Spieltechnik von *Duduk* und *Dvojanka* ist das *Radžene*⁷⁸: Da Blockflöten nicht viel Luft benötigen, kann der Spieler beim Blasen mit der Stimme einen zusätzlichen Ton erzeugen, der die Flötentöne überlagert und Schwebungen erzeugt. Sie verleihen dem Klang eine eigenartige Rauigkeit. Diese Spieltechnik bei Blockflöten ist auch in Serbien und Ungarn anzutreffen. *Duduk* und *Dvojanka* kommen nur im westlichen Bulgarien vor.

⁷⁸ Vergilij ATANASOV in DUTIFA 1976, S. 196

Zurna

Die *Zurna*, ein Blasinstrument vom Typ der Schalmey (oder Oboe), besteht aus einem hölzernen Rohr von etwa 40 bis 60 cm Länge, das am unteren Ende trichterförmig erweitert ist. Sie hat sechs Grifflöcher und einige „Teufelslöcher“ weiter unten. In das obere Ende ist ein Pfropfen mit einem dünnen Messingrohr eingefügt, an dem das Doppelrohrblatt befestigt wird. Der Ton der *Zurna* ist laut und durchdringend schrill. Man trifft sie hauptsächlich in Südwestbulgarien an, wo sie meist von einer *Tapan* begleitet wird. Laut V. ATANASOV wird sie nur von Zigeunern gespielt.⁷⁹



Zurna



Doppelrohrblatt der Zurna

⁷⁹ a.a.O. S. 197

Gajda

Obwohl der Dudelsack von Westeuropa, von Schottland bis Spanien, über Mittel- bis Südosteuropa verbreitet ist, zählt die bulgarische Variante, die *Gajda*, zu den charakteristischsten und wichtigsten traditionellen Volksmusikinstrumenten Bulgariens.

Ein Dudelsack besteht im Wesentlichen aus drei Teilen: einem Luftsack aus Ziegenleder, einem Blasrohr und einer „Pfeife“. In der Regel kommen noch eine oder



Gajda



Pfeife der Gajda



Wo der Ton entsteht: das Rohrblatt

zwei Bordunpfeifen hinzu. Die Melodiepfeife ist ein am unteren Ende weiter werdendes hölzernes Rohr von etwa 25 bis 30 cm Länge mit sieben Grifflöchern für die Finger und einem für den linken Daumen. Es trägt am oberen Ende ein Rohrblatt, das nach dem Modell der Klarinette funktioniert. Dieses Ende paßt in eine luftdicht in den Ziegenbalg eingesetzte Fassung. Das Blasrohr sitzt ebenfalls dicht im Balg und hat an seinem inneren Ende ein ledernes Ventil, das die Luft daran hindert, nach dem Einblasen sofort wieder auszuströmen. Das Bordunrohr ist viel länger als die Melodiepfeife (50 – 90 cm) und verdankt seinen Ton ebenfalls einem einfachen Rohrblatt. Es besteht aus drei ineinandergesteckten Teilen; eine vollständig zerlegte *Gajda* paßt zusammengelegt in eine verhältnismäßig kleine Tasche.

Da der Balg die Luft nur gleichmäßig abgeben kann, klingen die Melodien auf der *gajda* legato. Durch eine ausgefeilte Fingertechnik erreicht es der *Gajdar*, Töne gegeneinander abzusetzen.

In Bulgarien ist die *Gajda* in einer höheren Tonlage, *džura Gajda* genannt, einer mittleren und einer tiefen in Gebrauch. Letztere, die „*kaba Gajda*“, ist ein charakteristisches Instrument der Rhodopen. Dort gibt es ein bekanntes großes Dudelsackensemble mit dem Namen „Sto Gajdi“ – „Hundert Dudelsäcke“. Das ist erstaunlich, da der Dudelsack in Bulgarien eher ein Soloinstrument ist. Um so faszinierender klingt die Musik eines so großen *Gajda*-Ensembles. Die *džura Gajda* ist typisch für die Dobrudža, während die mittelgroße *Gajda* bis auf den Westen fast überall, vor allem in Thrakien, verbreitet ist.⁸⁰

⁸⁰ a.a.O. S. 199

Tambura

Die traditionelle bulgarische Musik kennt – abgesehen von der klassischen Geige – im wesentlichen zwei Saiteninstrumente: *Tambura* und *Gâdulka*.

Die *Tambura*, ein Zupfinstrument, zählt zu den Langhalslauten. Ihr schlanker Hals ist mindestens eineinhalbmal so lang wie der Korpus und trägt Bündel, die wie bei der Gitarre oder Mandoline die Tonhöhe vorgeben (während bei der Geige, der Bratsche oder dem Cello der Spieler nicht nur sauber stimmen, sondern auch sauber greifen muß). Der birnenförmige Korpus ist rückwärtig flach gewölbt und hat in der Decke kleine Schalllöcher.

Meist hat die *Tambura* vier Stahlsaiten, es gibt aber auch Instrumente mit 2, 6, 8 oder 12 Saiten, wobei die 8- und 12-saitigen doppelchörig gestimmt sind. Bei den viersaitigen *Tamburas* haben die zwei oder drei tieferen Saiten den gleichen Ton. V. ATANASOV gibt 14 verschiedene Beispiele für Stimmungen, allerdings in drei verschiedenen Tonlagen.⁸¹

Die *Tambura* wird mit dem Plektrum gezupft und dient meist als Begleitinstrument, das Rhythmus und Harmonie liefert.



8-saitige **Tambura**, doppelchörig



Die Tambura wird mit dem Plektrum gespielt.

⁸¹ a.a.O. S. 210

Gâdulka

Die *Gâdulka*, ein Streichinstrument, ist mit dem englischen *Rebeck* und der griechischen *Lyra* verwandt. Sie ist eins der interessantesten Volksmusikinstrumente.

Zunächst erstaunt die Klangfülle und Lautstärke bei diesem kleinen Instrument von etwa 50 bis 60 cm Länge. Der tropfenförmige, flach gewölbte Korpus wird zusammen mit dem Hals und dem Kopf aus einem Stück Holz geschnitzt. Die Decke hat zwei „Augen“ (*Oči*), zwischen denen das „Eselchen“ (*Magarence*, der Steg) steht und die Schwingungen der Saiten auf die Decke überträgt.

Einfache *Gâdulkas* haben drei Darmsaiten; meist besitzen sie heute etwa dreizehn Stahlsaiten, von denen drei gegriffen und gestrichen werden und zehn lediglich mitschwingen und mit ihrer Resonanz den Klang verstärken. Sie werden durch tiefere



Gâdulka



Die *Gâdulka* steht senkrecht im Gurt. Nur die Melodiesaiten werden gegriffen.

Kerben im Steg gespannt, so daß die drei Melodiesaiten in einer Ebene darüber verlaufen. Die Resonanzsaiten werden weder vom Bogen noch von den Fingern berührt.

Ungewöhnlich ist auch die Spieltechnik: Die Melodiesaiten werden nicht auf den Hals hinuntergedrückt, sondern die Finger berühren sie nur leicht, die erste von ihnen mit dem Fingernagel, wodurch der typische etwas näselnde Klang entsteht. Der Spieler streicht sie mit einem kräftigen Bogen, wobei die *Gâdulka* aufrecht steht und mit einem kleinen Fortsatz an ihrem unteren Ende in den Gürtel des Spielers eingehängt wird. Die linke Hand des Spielers liegt immer am gleichen Platz, Lagenwechsel sind bei dem gedrunenen, kurzen Hals nicht möglich, der Tonumfang entsprechend gering. Trotzdem erreichen gute Musikanten eine hohe Meisterschaft auf der *Gâdulka* und spielen virtuose Passagen.



Die Resonanzsaiten verlaufen in Kerben, tiefer als die Melodiesaiten.

Tâpan und Tarabuka

Wir erinnern uns an Linkas Worte (vgl. 3. Kapitel):

„ ... wenn es irgendwo was gab, wie soll ich sagen, wenn es irgendwo irgendein Treffen gab – daß man sich zum Weißbrot für ein Neugeborenes traf oder zu einer Taufe, war auch eine Trommel mit dabei und alle kamen heraus und fingen an zu tanzen und die Trommel dröhnte! Auch sonst zu allen Festtagen gab es Horo.“

Eine Trommel, d.h. ein *Tâpan*, und ein Melodieinstrument (*Gajda* oder *Gâdulka* oder *Kaval*) – das reicht schon als Tanzmusik. Ein *Tâpan* muß jedenfalls mitspielen, oder, vor allem in Südwestbulgarien, eine *Tarabuka*.



Tâpan



Rute



Schlegel rechts und Rute links



Tarabuka



Der Name *Tâpan* sagt schon, wie die große Trommel klingt: „ta bum, ta-ta bum, bum, ta-ta-ta bum ...“ – mit einem dicken Schlegel werden auf der einen Seite die dumpf klingenden Hauptakzente geschlagen und eine dünne Weiden- oder Kornelkirschenrute gibt auf der anderen Seite Nebenakzente und rhythmische Verzierungen mit einem trocken knallenden Ton und oft in einem phantastischen Tempo. Über einen hölzernen zylindrischen Rahmen von ca. 25 bis 35 cm Breite und einem Durchmesser von 50 bis 60 cm sind von beiden Seiten Trommelfelle aus Schafs- oder Ziegenleder mit dünnen Holzreifen und Schnüren verspannt. Der Trommler hängt sich den *Tâpan* mit einer Schnur über die linke Schulter.

Die *Tarabuka* ist eine kleinere Trommel aus einem kelchförmigen Keramik- oder Metallkörper mit einem Trommelfell. Sie ist etwa 40 bis 45 cm lang und hat einen Durchmesser von etwa 20 cm. Sie wird mit beiden Händen geschlagen und liefert das rhythmische Grundgerüst zum Spiel der Instrumente. Wenn das Fell sehr stramm gespannt ist, gibt sie einen durchdringenden Ton, der durch den trichterförmigen Fuß verstärkt wird. Häufig hört man sie in Südwestbulgarien (Pirin) zusammen mit *Tambura*-Ensembles.

Vom Solo zum Ensemble

Wir dürfen uns das ursprüngliche Instrumentalspiel als Solodarbietung vorstellen. So liest man bei Nikolaj KAUFMAN⁸²: „Das Solospiel ist eine ihrer charakteristischsten Eigenschaften [der Instrumentalmusik]. Die Kombination verschiedener Instrumente im Ensemblespiel gehört der neueren Zeit an.“ Als Beispiel wird gerne der Hirte angeführt, der lange Zeit allein auf der Weide verbringt und sich die Zeit damit vertreibt, ein Instrument anzufertigen und zu spielen. Diese Instrumente hatten keine festgelegte Tonhöhe, da sie sie nicht benötigten. Wer alleine spielt, braucht sich nicht um die genaue Stimmung seines Instruments zu kümmern. Erst in dem Augenblick, wo sich zwei oder mehrere Musikanten zum gemeinsamen Spiel zusammenfinden, wird die gegenseitige Abstimmung zum Thema. Bei Saiteninstrumenten ist das kein Problem, sie sind leicht zu stimmen. Blasinstrumente dagegen haben keinen großen Spielraum für die Stimmung und müssen daher schon bei der Fertigung auf eine bestimmte Tonhöhe gebracht werden, wenn sie mit anderen zusammenspielen sollen. Vergilij ATANASOV⁸³ berichtet von einem „sehr alten Brauch, der heute fast ausgestorben ist“, aus den südwestlichen Rhodopen, wo man jeweils zwei aufeinander abgestimmte Kavals herstellte und die Hirten sie in einer „*Kavalnica*“, einer hölzernen Schatulle, mit sich führten, um bei einer Begegnung mit einem anderen Schäfer draußen in den Bergen zusammenspielen zu können. Daran wird noch einmal deutlich, daß die Instrumente üblicherweise keine einheitliche Stimmung besaßen.

⁸² DUTIFA 1976, S. 165

⁸³ in DUTIFA 1976, S. 195

Tim RICE, ein Ethnomusikologe, der in den 80er Jahren an der Universität von Washington unterrichtete, zitiert eine Familie bekannter Musiker aus Bistrice bei Sofia (das gleiche Bistrice, aus dem die Sängerin Linka Gergova stammte, von der im vierten Kapitel die Rede war), die ihm gegenüber beschrieben haben, wie 1936 dort das erste Instrumentalensemble entstand:⁸⁴

„Jedes Jahr zog eine Gruppe Koledari (Weihnachtssänger) aus Bistrice in Sofia und Plovdiv umher, und wo sie sangen, gab man ihnen zu essen, zu trinken und etwas Geld. In der Begleitung der Gruppe befanden sich Musikanten, die sämtliche Volksmusikinstrumente spielten, aber sie hatten sie nie zusammen gespielt. Einer spielte, während die anderen tanzten. Ein zweiter Musikant nahm seinen Platz ein und der erste gesellte sich zu den Tänzern um den nächsten Tanz zu tanzen. Während der Weihnachtszeit 1935 waren diese Koledari in Plovdiv, als ein bulgarischer Sänger von der Plovdiver Oper sie zufällig beobachtete. Als er erkannte, daß drei oder vier Instrumentalisten dabei waren, ohne jemals zusammenspielen, fragte er sie, warum. Sie antworteten, sie hatten nie daran gedacht und er regte an, es doch zu versuchen, es würde sehr interessant klingen.

Sie kehrten nach Bistrice zurück, dachten über den Gedanken nach und beschlossen, es zu versuchen. Das größte Problem war, ihre Instrumente aufeinander abzustimmen. Sie arbeiteten sechs Monate daran, bis sie vier Instrumente anfertigten, auf denen sie alle die gleiche Melodie auf der gleichen Tonhöhe spielen konnten. Nach ihrer Auskunft war dies das erste Mal, daß alle vier der wichtigsten bulgarischen Volksmusikinstrumente [Kaval, Gajda, Gâdulka, Tambura] in einem Orchester zusammenspielten.

Die vier Männer nannten sich „Bistriška Četvorka“ (Bistricer Quartett) und waren nicht nur begabte Musiker, sondern auch Tänzer, Sänger und Geschichtenerzähler. ... Die Bistriška Četvorka wurde über Nacht zur Sensation und bald hatten sie ihre eigene Live-Sendung in Radio Sofia. Ihr Spiel hatte eine überwältigende Wirkung und die ganze Stadt stand praktisch still, um ihrer Musik zuzuhören. Im gleichen Jahr, 1936, gründete sich eine thrakische Gruppe aus Gajda, Kaval und Gâdulka. 1939 begannen zwei weitere Gruppen in Radio Sofia zu spielen. Die eine nannte sich „Trakijska Grupa“ (Thrakische Gruppe) und bestand aus Kaval, Gâdulka und Tambura mit Musikern aus der früheren thrakischen Gruppe. Die andere hieß „Ugârčinska Grupa“ (Gruppe aus Ugârčin, einer Stadt [40 km westlich von Loveč] in Nordbulgarien) und bestand aus allen vier Instrumenten plus Tâpan. Einige der Musiker aus den letzteren zwei Gruppen bildeten den Kern

⁸⁴ RICE, Timothy: The Origin of Folk Orchestras in Bulgaria. New York 1974

des ersten großen Volksinstrumentenorchesters bei Radio Sofia nach dem Zweiten Weltkrieg und die Melodien und Tänze der Bistriška Četvorka wurden ein wichtiger Teil des Repertoires des Nationalen Ensembles für Volkslieder und Tänze unter der Leitung von Filip Kutev.

Ob es nun die reine Wahrheit ist oder nicht, daß die Bistriška Četvorka die erste Gruppe war, die alle vier Grundinstrumente der bulgarischen Volksmusik in einem Orchester einsetzte, ist die Geschichte doch interessant, weil sie zeigt, was mindestens in einem Dorf geschah. Diese Leute aus dem Dorf nahmen sich nicht direkt ein Beispiel an den Blasmusik- oder Caféhausorchestern mit westlichen Instrumenten, die sie zweifellos gehört hatten. Auch nachdem sie westliche Instrumente in Orchestern gehört hatten, fuhren sie fort, ihre traditionellen Instrumente traditionell, d.h. allein und unbegleitet, zu spielen. Das Eingreifen und die Anregung eines Landmannes, der allerdings Träger einer anderen Tradition war, war nötig, um diese neue Idee, im Orchester zu spielen, unter ihnen fruchtbar werden zu lassen.“

Trompete, Saxophon & Co

Klassische Instrumente wie Trompete, Klarinette, Geige, sowie Saxophon, Akkordeon bis hin zum elektrischen Instrumentarium moderner Tanzorchester einschließlich Keyboard und Schlagzeug, haben in die bulgarische Volksmusik längst Einzug gehalten. Auch wenn Vergilij ATANASOV sie unter den bulgarischen Volksmusikinstrumenten nicht behandeln möchte, da sie „ein ganz untypisches Phänomen in der musikalischen Praxis des bulgarischen Volkes“⁸⁵ seien, müssen wir sie als Tatsache hinnehmen – auch die, die einem puristischen Folkloregeschmack vielleicht nicht gerade entgegenkommen. Dies mag vor allem für die elektrischen Instrumente gelten, wobei daran erinnert werden muß, daß bereits der Gebrauch von Mikrofonen, Verstärkern und erst recht des Mischpultes mit seinen Klangeffekten (Hall z.B.) bei der Herstellung von Tonaufnahmen weit weg führt von der traditionellen Folkloremusikpraxis.

Geige, Klarinette und Trompete machen einem mitteleuropäischen Folkloreliebhaber hier vielleicht noch die geringsten Probleme, da sie in „seiner“ Volksmusik ja schon längst Standard sind. Auch das Akkordeon sollte als „bulgarisches“ Volksmusikinstrument anerkannt werden, aus verschiedenen Gründen: Erstens fügt es sich klanglich noch eher als z.B. Trompete und Saxophon in das traditionelle Klangbild aus *Gajda*, *Gâdulka* und *Kaval*. Zweitens – und das wiegt meines Erachtens sehr viel schwerer – haben die bulgarischen Akkordeonisten einen eigenständigen Stil entwickelt zusammen mit einer solchen Meisterschaft, daß ihnen der Platz in der bulgarischen Folklore schwerlich streitig gemacht werden kann. „Ein bulgarischer Akkordeonist kann

⁸⁵ A.a.O. S. 189

alles spielen, bulgarische, rumänische, serbische, makedonische Folklore, ein Serbe oder Rumäne kann aber keine bulgarische Folklore spielen“ – so waren sich zwei bulgarische Akkordeonisten im Sommer 2001 im Gespräch mit dem Autor einig. Der Grund liegt in der Spieltechnik: Bei den Bulgaren schwirren die Finger ununterbrochen über die Tasten, kaum ein Ton wird ausgehalten, alles löst sich in Triller auf oder in Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Tonfolgen.

Bulgarische Volksmusik heute

Wenn die bulgarischen Volkslieder so eng verknüpft waren mit alltäglichen Verrichtungen des dörflichen Lebens und besonderen Gelegenheiten im Jahres- oder Lebenslauf, wie im vierten Kapitel beschrieben, mußten sie zwangsläufig mit dem Übergang zu einer modernen, von rationalen Arbeitsweisen und städtischer Kultur geprägten Gesellschaft ihre ursprüngliche Funktion einbüßen. Eine Bäuerin sang das Lied zum Mehlsieben beim Hochzeitsritual mit heiligem Ernst und starkem Gefühl; die Bedeutung des Liedes für den Fortgang der Verrichtungen und ihre eigene Rolle als Sängerin in diesem Ritual war ihr bewußt und wichtig. Das gleiche galt für die Zuhörer. Diese starke kulturelle und emotionale Verwurzelung des Volksliedes im bäuerlichen Leben hat die in den ländlichen Raum ausstrahlende städtische Kultur seit der Befreiung (1878) und mehr noch seit 1944 zum Verschwinden gebracht.

Statt dessen lebt die Folklore in Konzerten, Radio und Fernsehen weiter. Die Künstler haben gewiß eine fundierte Ausbildung erhalten und beherrschen meisterlich Gesang und Instrumente. Ihr Vortrag mußte aber zwangsläufig in dem Augenblick einen anderen Charakter annehmen, als der Bezug zum eigenen Leben und dem der Angehörigen, Nachbarn usw. wegfiel und der Funktion der Unterhaltung eines passiven und vergleichsweise distanzierten Publikums Platz machte. „Die spezifische Färbung der Intonation, die für ihren früheren funktionalen Zusammenhang charakteristisch war, interessiert die jüngste Generation von Künstlern nicht mehr. Sie haben an der landwirtschaftlichen Produktion nicht teilgenommen und spüren folglich nicht das emotionale Band zwischen der Erntemelodie und der Ernte selbst. ... Wir können nur bedauern, daß die Generalisierung der Lieder zu einer Nivellierung der Nuancen des künstlerischen Vortrags führt.“ (Todor V. TODOROV⁸⁶)

Im gleichen Sinne ist die Anpassung der Zusammensetzung der Ensembles und der Arrangements zu verstehen. Wenn es darum geht, ein Publikum zu unterhalten und den nationalen Charakter der Musik herauszustreichen, genügt nicht mehr eine kleine Gruppe von zwei bis drei Musikanten mit einem oder ein paar Sängern. Die Ensembles werden größer, jedes Instrument ist in jeder Stimmlage mehrfach vertreten,

⁸⁶ in DUTIFA 1976, S. 177. TODOROV liefert hier eine hochinteressante Analyse des Wandlungsprozesses, dem die bulgarische Folklore von der Türkenherrschaft bis heute unterlag.

umfangreiche Chöre kommen hinzu. Schließlich wurde auch die Musik selbst bearbeitet und es entstanden neue Kompositionen, die sich in unterschiedlichem Maße an die tradierten Muster halten, die einen mehr, die anderen weniger, und dementsprechend Zustimmung finden oder auf kontroverse Diskussion treffen. Manche Experimente gehen so weit, moderne westliche Elemente wie elektronische Instrumente und stereotyp im akustischen Vordergrund stampfende Schlagzeugrhythmen mit der traditionellen bulgarischen Musik zu verbinden.

Der Gründer des Staatsensembles für Volkslieder und -Tänze, Filip KUTEV, spielte bei der Weiterentwicklung der bulgarischen Volksmusik eine herausragende Rolle. Er hat sie auf der Bühne zu neuem Leben gebracht und dabei ihre spezifische Charakteristik bewahrt. Todor V. TODOROV bezeichnet die kompositorische Bearbeitung der Volksmusik, die in Bulgarien mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt wird, als

„beeindruckendste Erscheinungsform der zeitgenössischen künstlerischen Volksmusikdarbietung. Hier handelt es sich nicht nur um das ‚Rearrangement‘ der Überlieferung oder um die Anpassung bestimmter Elemente des Werks, sondern um etwas Neues, das der kreativen Leistung des unbekanntem Autors hinzugefügt wird. Das Neue ist die harmonische oder polyphone Entwicklung des Werks, die es auf ein zeitgenössisches künstlerisches und technisches Niveau bringt. Die mehrstimmige Bearbeitung entfaltet neue Eigenschaften der Musik und löst die innere Energie, die in der Melodie enthalten ist. Ich spreche hier von derjenigen schöpferischen Bearbeitung der Musik, die ihre regionale und stilistische Eingenart vollständig bewahrt. Sie wurde durch den namhaften bulgarischen Komponisten Filip KUTEV eingeführt.“⁸⁷

Die polyphone Weiterentwicklung der früher meist solo oder unisono vorgetragenen Volksmusik – abgesehen von der berühmten Zweistimmigkeit in Westbulgarien – nennt Todorov ein normales Entwicklungsstadium, das notwendig als Antwort auf ihre neue Funktion im Lebenszusammenhang kommen mußte, ohne ihr ursprüngliches Wesen zu verfälschen.

Eine andere, konservative Entwicklungslinie der bulgarischen Volksmusik stellt die neue Tradition des „Volkswettsingens“ dar, wie N. KAUFMAN es nennt.⁸⁸ In der Tradition der Volksfeste an Festtagen (*sâbori*, Sing. *sâbor*, vgl. Kap. 4) sind seit 1960 zahlreiche regionale Folklorefestivals entstanden. Solche Festivals haben in Bulgarien generell den Charakter von Wettstreiten; daher der Bedeutungswandel des Wortes „*Sâbor*“ von „Volksfest“ zu „Wettstreit“. Den Anfang machte Gramatikovo, ein Dorf in der Strandža (Südostbulgarien) mit einer originellen Liederfolklore, Tanzliedern,

⁸⁷ A.a.O. S. 179

⁸⁸ in: Bulgarische Volksmusik, Sofia 1977, S. 90 ff

bräuchebegleitenden und epischen Liedern. Kaufman beschreibt den Anfang dieser *Sâbori*:

„Zu diesem Wettsingen stellten sich Volkssänger aus allen Dörfern ein und gaben alte Lieder zum besten, die noch nicht einmal den Spezialisten bekannt waren. Leute aus dem ganzen Land wohnten diesem Wettsingen bei. Auf den Plätzen, auf grüneschmückten Estraden, die an malerischen Stellen bei dem Dorf errichtet waren, überall ertönten Lieder. Hier erwiesen bisher unbekannt junge Sänger und Sängerinnen ihre Begabung. Ältere [Sänger] mit einem ungeheuren Repertoire von 200, 300, ja sogar 1000 Volksliedern traten auf. Dem Beispiele des Dorfes Gramatikovo folgten „sâbori“ zum Wettsingen in fast allen Gebieten des Landes. Jede Gegend war bestrebt, etwas neues, anderwärts noch nicht Gesehenes und Gehörtes darzubieten. So kamen zusammen mit den Liedern altertümliche von Volksliedern begleitete Bräuche wieder zum Leben – Hochzeitsbräuche, „Kukeri“ ..., Bräuche am Lazarustag, zu Weihnachten usw. In manchen Gebieten, wo die Volksinstrumente besonders verbreitet sind, war es mehr ein Wettspielen als ein Wettsingen (der Sâbor von Sliven). Andernorts herrschten die Volkstänze vor. Allmählich wurden diese Volksfeierlichkeiten zu organisierten grandiosen Manifestationen der Volkskunst.“⁸⁹

Wer einmal dabei war, kann sich der Faszination einer solchen Veranstaltung nicht entziehen und wird seine Erlebnisse in KAUFMANS Schilderung wiedererkennen:

„Unvorstellbar ist der imposante Anblick eines Rhodope-Wettsingens – eine grüne von Hügeln mit Tannenwald eingerahmte Wiese von gewaltiger Ausdehnung – ungefähr 3 Kilometer im Diameter – übersät mit den bunten Volkstrachten mehrerer Tausend Männer und Frauen, Burschen und Mädels, die aus allen Ecken und Enden des weithin sich erstreckenden Rhodopegebirges herbeigeströmt sind. Und überall ertönt die herrliche Pentatonik der Rhodopenbewohner, erklingen die Lieder der Gebirgler, und hundert gaidi spielen im Unisono eine schwere, auf Rhodopenart verzierte Hochzeitsmelodie. Gegen Abend flammt an vielen Stellen der Wiese Feuer empor, die umliegenden Hügel hallen immer stärker und die ganze Nacht hindurch von den Liedern wider, die auch am nächsten Tag nicht verstummen, solange das Wettsingen währt ...“⁹⁰

Bemerkenswert ist, daß die *Sâbori* – entgegen einer im Westen weit verbreiteten Auffassung – im kommunistischen Bulgarien nicht „von oben“, sondern aus dem Kreis der Volkskünstler selbst heraus initiiert wurden: „Sie nahmen die Durchführung des

⁸⁹ a.a.O. S. 91 f

⁹⁰ a.a.O. S. 91

Wettsingens in den anderen Gebieten selbst in die Hand, regten deren Veranstaltung selber an, bestanden darauf, daß auch in ihrem Bezirk ein *Sâbor* abgehalten werde, auf dem sie ihre Kunst zeigen würden.“⁹¹ Es ist ein Glück, daß diese Bestrebungen sich mit den Intentionen der offiziellen Kulturpolitik deckten. („Es ist bezeichnend für die moderne Kulturpolitik in Bulgarien, daß die Entwicklung der Volkskunst zu einem kontrollierbaren Prozeß wurde.“ TODOROV S. 176) Denn unter ihrer Aufsicht wurde vieles, was schon im Schwinden begriffen war, bewahrt und konnte sich erneut zu einer – freilich anders gearteten – Blüte entwickeln:

*„Es kam zu dem grandiosen nationalen Wettsingen in der altertümlichen Stadt Koprivštica, das nun alle fünf Jahre stattfindet und das Beste von den Veranstaltungen der einzelnen Gebiete bringt. Diese Veranstaltungen mit Wettsingen, Wettspielen und Wettanzen in Bulgarien sind für die Volkskultur von außergewöhnlicher Bedeutung. Es entstand ein Kultus für das Volksschaffen; vom Aussterben bedrohte Modelle des Volksliedes, -tanzes und der -instrumentalmelodien erwachten zu neuem Leben.“*⁹²

*Gleichwertig zeigten sich das Volkslied, die Instrumentalvolksmusik, die Volkstänze und -bräuche, die Volksmärchen, -sprichwörter, -rätsel, -überlieferungen, -trachten. Jede Gegend bereitet ihren Sâbor sorgfältig vor, bemüht, die besten typischsten Sänger, Instrumentalisten, Tänzer, Erzähler und Trachten herauszufinden. Allerorts ist das Bestreben, Folklore der reinsten Art zu entdecken, die alle für das Gebiet eigentümlichen Eigenschaften besitzt. Sowohl der Spezialist als auch der weniger vorgebildete Zuhörer kann während des Sâbors die charakteristischen Züge der Folklore der betreffenden Gegend erfassen. Gleichzeitig mit der ganzen Vorbereitung und Durchführung des Wettsingens geht auch gründliche Forscherarbeit vor sich. Hunderte von Volksliedern und Instrumentalmelodien, auf den Sâbori vorgetragen, werden auf Tonband aufgenommen und kommen ins Archiv der Musikinstrumente. Die Tänze, Bräuche und Trachten werden gefilmt, die Volksmärchen, -legenden und -sprichwörter aufgeschrieben.“*⁹³

Der hier wiederholt gebrauchte Ausdruck des „Wettsingens“ erscheint uns heute befremdlich. Tatsächlich ist aber der Wettstreit als Wesensmerkmal der *Sâbori* augenfällig: Vor jeder Bühne sitzen an Tischen die Mitglieder einer Jury, die die Qualität der Darbietungen beurteilen.

⁹¹ a.a.O. S. 93

⁹² a.a.O. S. 93

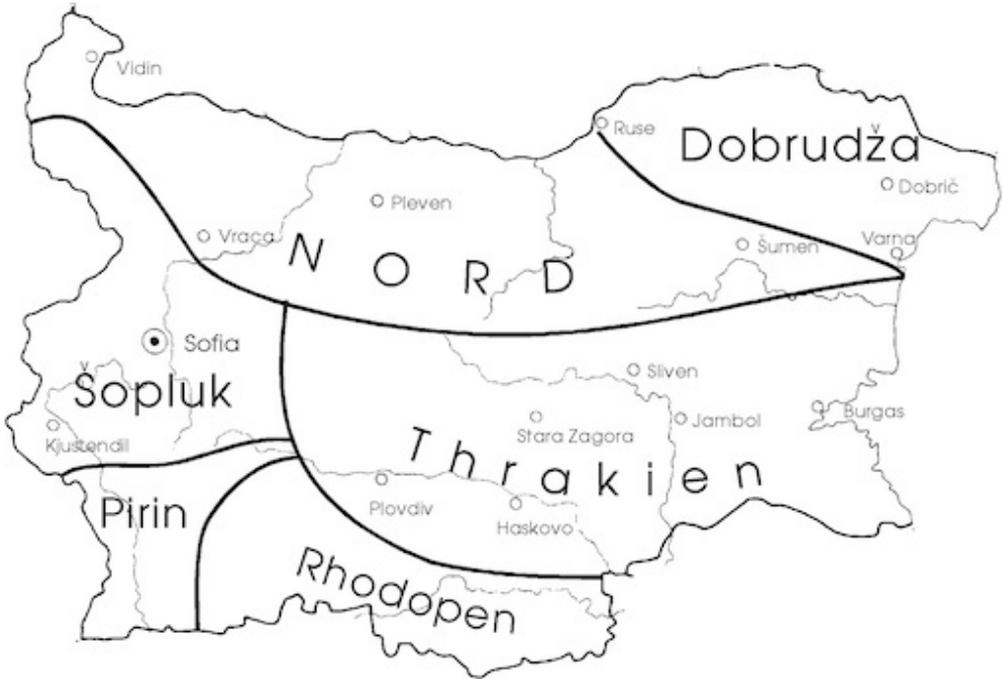
⁹³ a.a.O. S. 92

Zwanzig Jahre nach KAUFMAN, an einem Tiefpunkt der politischen und vor allem wirtschaftlichen Entwicklung Bulgariens nach der Wende von 1989 beklagt Ivan DONKOV den Niedergang der bulgarischen Folklore:

„Es gibt keinen Lebensbereich, der nicht unter den gemeinsamen Nenner der Veränderungen nach dem 10. November 1989 gefallen ist. ... Aber wir wissen auch, daß es unrecht ist, im Namen der „Wende“ Dinge zu zerstören, die immer einen Ehrenplatz in der Geschichte der bulgarischen Nation hatten. ... Ich spreche von einem großen Teil der bulgarischen Kultur, der immer der bulgarischste sein wird – Folklore und ihr Schicksal von jetzt an. ... Ich weiß nicht, ob es nur an der Wende liegt, aber viele Ensembles, Musik- und Tanzgruppen sind bereits vollständig und unwiederbringlich ruiniert. Dorffeste auf den Plätzen werden immer seltener. Die Volkskunstgruppen, die durch irgendein Wunder dank der großen Hingabe und Langmut von Lehrern und Teilnehmern überlebt haben, ringen mit dem Tode, weil sie vergessen und sich selbst überlassen wurden. ... Konzerte und Auftritte sind so selten, als ob wir uns nicht wie alle andern zivilisierten Nationen sehnen würden, uns an einer echten Kunst zu erfreuen. Auch der Horizont der nächsten Auflage des einzigartigen Folklorefestivals von Koprivštica, für das Bulgarien berühmt ist und in der ganzen Welt respektiert wird, liegt im Nebel.“⁹⁴

Glücklicherweise wissen wir inzwischen, daß „Koprivštica“ fortbesteht und nach wie vor große Aufmerksamkeit seitens der bulgarischen Medien wie seitens der bulgarischen und ausländischen Besucher genießt. Und wenn z.B. im Raum Varna neun von zehn professionellen und Amateurgruppen sich nach der Wende aufgelöst haben und Reste von ihnen in den Touristenzentren des Westens, z.B. an der Costa Brava, ihr Leben fristen, so ist dies, wenn man die neue marktwirtschaftliche Ordnung anerkennt, auch positiv zu sehen: Die Folkloreensembles müssen sich sozioökonomisch neu positionieren und an ihrem Platz bewähren. Die Tatsache, daß jedes Jahr etliche Folkloregruppen auf den Festivals im ganzen Land zu sehen sind und offensichtlich auch jugendlichen Nachwuchs haben, stimmt ebenso zuversichtlich wie die Tatsache, daß Folkloreschulen wie die Akademie in Plovdiv ständig junge professionelle Folkloristen – Tänzer, Choreographen und Musiker – ausbilden.

⁹⁴ Ivan DONKOV 1997, S. 7-8



Bulgarien und seine ethnographischen Regionen

6. DIE VOLKSKUNDLICHEN REGIONEN:

Oj, Schope, Schope ...

In Anspielung auf den Regionalcharakter der Schopen, der Einwohner der Region Šopluk, heißt es mit einem gewissen selbstironischen Unterton im Refrain des schopischen Tanzlieds „Oj, Šope, Šope“:

„He, Schope, Schope, ein Teufel bist du, Schope! He, Schope, Schope, geschickt bist du, Schope!“

Daß die Menschen in den verschiedenen Regionen Bulgariens nicht nur ihre Eigenheiten hinsichtlich Mentalität, Temperament und Wesensart haben, sondern auch unterschiedlich tanzen, ist den Bulgaren sehr bewußt. Oft wird dies in folkloristischen Bühnenchoreographien thematisiert, indem Schopen mit Dobrudžanern, Thraker mit Nordbulgaren tänzerisch wetteifern und dabei ihre besondere Weise zu tanzen einander gegenüberstellen.

In seinem umfassenden Werk über die bulgarische Volkskunde schreibt Hristo VAKARELSKI über die regionalen Unterschiede der Tänze:

„In Bulgarien war die Einteilung der Tänze in Regionen schwer zu bewerkstelligen, da überall viele unterschiedliche Tänze getanzt werden, unterschiedlich in der Geschwindigkeit, den Schritten und anderen Einzelheiten. Nach dem Gesamteindruck wurden die Tänze in der Vergangenheit auf folgende Weise unterschieden: die westthrakischen als ruhig, trocken, ohne Temperament, und die schopischen als ungestüm und „poetisch“. Bis zu einem gewissen Grad wird das auch von den sorgfältigeren Untersuchungen bestätigt. In der thrakischen Ebene und in der Dobrudža sind die Tänze ruhiger, gleichmäßig und bis zu einem gewissen Grad einförmig, aber in der Donauebene, als „severnjaški“ (nordbulgarische) bezeichnet, sind sie lebhaft und rhythmisch vielseitig.“⁹⁵

Der große Volkskundler geht auf die spezifischen Eigenarten der Regionen nicht genauer ein; wir müssen uns aber, wenn wir uns mit der bulgarischen Tanzfolklore befassen, intensiver damit auseinandersetzen. Dabei geht es um eine Reihe von Aspekten: um den Bewegungsstil, das Formeninventar, die Verbreitung von Tanztypen, die Rhythmen und die Musik. Wir folgen dabei weitgehend den Ausführungen von Krasimir PETROV in seiner Buchreihe „Bălgarski Narodni Tanci“.

Daß die Tanzfolklore ein nicht nur zeitliches (siehe Kap. 4), sondern auch räumliches Kontinuum darstellt, macht die Sache nicht eben einfacher. Wir haben es nicht mit scharf voneinander abgegrenzten Kulturprovinzen nach Art von Fliesen zu tun, die nebeneinander den Raum bedecken, sondern mit fließenden Übergängen in alle

⁹⁵ Hristo VAKARELSKI: Etnografija na Bălgarija. Sofia 1974, S. 694. Übersetzung: H. Milde

Richtungen. Am Beispiel Westthrakien (s.u.) zeigt sich dies besonders deutlich. Solche Übergänge sind allerdings auch an allen anderen Grenzen zu beobachten. In nordbulgarischen Tänzen finden sich Elemente rumänischer Tänze, z.B. die trippelnden Kreuzschritte auf der Stelle in *KAMENOPOLSKO*; die lebhaft federnden Schritte des Šopluk, deren vertikale Bewegung sich bis auf die „mittanzenden“ Schultern überträgt, sind auch für serbische Tänze typisch; in Nordgriechenland gibt es Tänze wie den STIS TRIS mit dem gleichen Figurenrepertoire wie das des bulgarischen ČAPRAZ. Dies liegt nicht nur daran, daß die Ländergrenzen sich im Laufe der Geschichte häufig verschoben haben; da es ja die Menschen sind, die die Folklore bewahren und tradieren, sind sie es, die Stilmerkmale oder ganze Tänze (z.B. die der *Kâlušari*) räumlich weitertragen. Oft lassen sich Wanderungen von Volksgruppen nachweisen, wie z.B. die der „Banater Bulgaren“ (s. Kap. 4).

Šopluk



Trachten aus dem Šopluk

Die volkskundliche Region Šopluk, auch Mittelwestbulgarien genannt, kann annäherungsweise mit den folgenden Grenzen umschrieben werden: im Westen die serbische Grenze sowie die Gebirge Stara Planina im Norden, Ihtimanska Sredna Gora im Osten, Rila und Osogovska Planina im Süden. K. PETROV nennt sechs Gebiete innerhalb der schopischen Region, die nach seinen Worten aufgrund deutlicher Unterschiede der Tänze voneinander abgegrenzt werden können: Sofia, Breznik-Pernik, Kjustendil, Godeč, Samokov und Ihtiman.

Die Bewegungen der schopischen Tänze spielen sich hauptsächlich in den Füßen ab, während der Kopf, der Körper und die Hände sich in geringerem Maße am Tanz beteiligen. Der Schope tanzt mit leicht gebeugten Knien und oft ein wenig vorgebeugt. Die Bewegungen und Akzente in den Tänzen sind zwar oft nach unten zum Boden, in anderen Momenten jedoch nach oben gerichtet. Das Streben, vom Boden abzuheben, trägt zu dem Eindruck der außerordentlichen Leichtigkeit und Elastizität des schopischen Tanzes bei. Das unterscheidet einen schopischen Tanz im Wesentlichen von denjenigen der anderen Regionen.

Das Federn oder Wippen, ein Stilmerkmal aller bulgarischen Volkstänze, entsteht dadurch, daß der Fuß beim Auftreten von den Zehen zur ganzen Sohle hin abrollt und wieder zurückfedert. Es kommt auch im Šopluk vor, ist hier aber deutlicher und häufig in den Männertänzen noch schärfer akzentuiert. Hier hat das Federn eine kleinere Amplitude als in den anderen Regionen – eine Folge des schnellen Tempos. Im Federn z.B. des Thrakers ist auch in schnellem Tempo eine gewisse Schwerfälligkeit und Weichheit spürbar, es ist mehr zum Boden gerichtet. „Der Schope dagegen, kaum daß er auf den Boden getreten ist, hebt schnell wieder ab, in manchen Momenten hüpfert er hoch in die Luft, berührt für einen kurzen Augenblick den Boden und voller unbändiger Energie löst er sich wieder von ihm.“⁹⁶

Die Grundfiguren „Šopska“, „Graovka“ und „Râčenična“⁹⁷ werden in allen Gegenden Mittelwestbulgariens von Frauen und Männern getanzt. Sie dienen als Verbindung zwischen den komplexeren Figuren. Der Körper, die Schultern und die Hände unterstreichen die Bewegung der Füße. Ganz besonders typisch ist das Schütteln (*natrisane*) von Armen und Schultern in der Gürtelfassung, bei den Frauen deutlicher als bei den Männern. Es ist vor allem bei der „Šopska“ zu beobachten, die mit sehr energischen, schnellen Schritten getanzt wird. Es entsteht dadurch, daß das starke Federn der Füße sich durch den Körper auf die elastisch gespannten Arme und Schultern überträgt, die dabei in heftige vertikale Schwingungen geraten. Diese

⁹⁶ K. PETROV: Šopluk S. 18

⁹⁷ Siehe z.B. GRAOVSKO im 4. Kapitel.



Beim Tanz „schweben die Schopen gewissermaßen und berühren den Boden nicht“.

Bewegung kommt nur im Šopluk vor, während „*Graovka*“ und „*Râčenična*“ mit den entsprechenden stilistischen Varianten überall getanzt werden.

Die Kommandofiguren (*dejstveni/komandni dviženija*) sind mannigfaltig und reichen in ihrem Schwierigkeitsgrad von einfach bis sehr kompliziert. Wie in den anderen Regionen ist auch hier der Männertanz sehr viel komplizierter als der Frauentanz. Allerdings gibt es in Mittelwestbulgarien Frauentänze mit ziemlich kompliziertem Aufbau und verschiedenartigen Figuren, z.B. *TROJČE*, *BAGRENSKA RÂČENICA*, *SELSKOTO* oder *JOVE*.

Der Unterschied zwischen Grund- und Kommandofiguren ist auffallend: Während die Tänzer sich bei den Grundfiguren gleichsam ausruhen, kommen sie bei den Kommandofiguren in Schwung und spannen ihre Kräfte an, um ihre tänzerische Meisterschaft zu demonstrieren. Die Kommandofiguren sind raumgreifender und umfangreicher, mit größeren Bewegungen im Raum vorwärts, zurück, nach rechts und nach links. Der ganze Körper ist beteiligt. Die Grundfiguren dagegen sind kleiner und feiner und werden auf der Stelle oder mit geringer Raumbewegung getanzt. Beispiele sind der Männertanz *BUČINSKO* aus Graovo und der Frauentanz *TROJČE* aus Kjustendil im 2/4-Takt.

Die schopischen Tänze sind der Form nach wie überall in Bulgarien geschlossene oder geführte offene („zerschnittene“), *Lessá-*, aber auch getrennte Tänze wie die einzeln (*po samé*) oder zu zweit (*po dvoj*) getanzten Tänze.

Der populärste und fast in allen Gebieten Mittelwestbulgariens getanzte geführte Tanz ist der *HORO ZA POJAS*, auch *SELSKOTO*, *ŠOPSKO ZA POJAS*, *TARČANO*, *MELNIČKATA*, *EDNOSTRANKA*, *U MESTO* genannt. Er wird von Männern oder Frauen und meist gemischt getanzt. Typisch für seinen Aufbau ist, daß seine Tanzfigur in allen Gegenden der Region aus 10 Takten im 2/4- oder 7/16-Takt (2-2-3) besteht. Meist bewegen sich die Tänzer über fünf Takte nach rechts und fünf nach links, d.h. die Figur baut sich aus 5 + 5 Takten auf, es gibt aber auch die Struktur 7 + 3 Takte. Wenn die Tänzer sich in „offener“, „geführter“ Aufstellung befinden, bewegen sie sich gewöhnlich nach rechts und nach links, wobei die Bewegung nach rechts größer ist als die nach links, was den Horo ständig nach rechts führt.

Die „geführten“ Horos entwickeln sich im Halbkreis, Bogen, Schlangenlinien oder Spiralen, die *Lessá-*Tänze dagegen nur in gerader Reihe oder Bogen. Ihr Tempo reicht von gemäßigt bis sehr schnell. Die schopischen Tänze sind bekanntermaßen die schnellsten des Landes.

„Geschlossene“ Tänze sind seltener und sind in der Regel Bestandteil bestimmter Bräuche wie z.B. beim Lazarusbrauch.

Frauentänze werden sehr oft zu Liedern getanzt, die die Tänzerinnen selbst singen. In diesem Fall trägt der Tanz meist den Namen des Liedes. Bei einigen Frauen-*Lessá-*Tänzen bewegen sich die Tänzerinnen im Kreis im Uhrzeigersinn oder entgegengesetzt und behalten die gerade Reihe oder den Halbkreis bei. Es gibt auch Frauen-*Lessá-*Tänze mit einer Vor- und Rückwärtsbewegung, wie *TROJČE* und *RÁČENICA* aus Kjustendil.

Die Männer-*Lessá-*Tänze sind sehr komplex und werden auf Kommando getanzt. Berühmt sind *SADOVIŠKO*, *DIVOTINSKO*, *PALATOVSKO*, *VITANOVSKO*, *†ILENSKO*, *BREZNIŠKO*, *SLIVNIŠKO* – alle im 2/4-Takt. Sie sind außerordentlich schnell, temperamentvoll und werden mit großer Meisterschaft und Geschick getanzt. Dabei „schwebt der Schophe

gewissermaßen und berührt den Boden nicht“ (K. PETROV). In jeder Gegend gibt es typische Männer-*Lessá*-Tänze; außer den oben genannten sind *ČETVORNO*, *KJORČOVO* aus der Gegend von Sofia, *ZIDARSKO* aus Graovo, *KOPČE* aus Kjustendil, *LAMBA* aus der Gegend von Ihtiman und *ILE-ILE* aus Samokov zu nennen.

Oft tanzt der Führer am rechten Ende oder in der Kreismitte mit einem Spazierstock oder mit einem speziell angefertigten Stab, an dessen Krümmung ein besticktes Tuch befestigt ist. Der Führer benutzt ihn, um Zeichen zu geben und schwingt ihn sogar manchmal drohend in die Richtung desjenigen, der den Tanz nicht gut genug beherrscht.

Die getrennten Formen, die Tänze allein oder zu zweit, sind im Šopluk weit verbreitet. Meist werden sie auf Hochzeiten getanzt. Solche Tänze im 7/16-Takt (2-2-3) sind *RAZMINUŠKA* aus den Gegenden von Graovo, Trân und Godeč, *PEŠAČKA* aus der Umgebung von Kjustendil und Ihtiman; im 2/4-Takt *ZAEŠKATA* und *PLETENICA* aus der Gegend von Samokov, *PLETENA PO DVOJKI* aus der Gegend von Ihtiman; im 13/16-Takt (2-2-2-2-2-3) *CONE MILO ČEDO* aus Kjustendil, Graovo, Trân und vielen anderen Gegenden. Bei diesen Tänzen zeigt sich die große Meisterschaft und das improvisatorische Geschick des Schopen.

In ihrer Mehrzahl haben die Frauen-, Männer- und gemischten Tänze eine unterhaltende Funktion. Die gemischten Tänze spiegeln die Freiheit der Beziehungen innerhalb der Familiengemeinschaft wider und sind vielerorts durch eine spaßige Stimmung und scherzhafte Kommunikation zwischen Jungen und Mädchen sowie durch den Wettstreit zwischen ihnen gekennzeichnet.

Zu den schopischen Tänzen gehören wie überall in Bulgarien die charakteristischen Ausrufe, die die Stimmung der Tänzer ausdrücken und hervorheben. Sie unterscheiden sich von den Rufen der Tänze anderer Regionen des Landes. „So hört man z.B. nach einem langgedehnten ‚i-i-i‘, Ausdruck einer gehobenen Stimmung, ein drohendes ‚ha-a-a‘ oder sogar etwas wie ein Knurren, während die Tänzer mit den Füßen und ihrem ganzen Körper ausdrücken, daß sie gewissermaßen einen imaginären Gegner mit Füßen treten, zerquetschen und besiegen.“ (K. PETROV) Berühmt ist der rhythmische tänzerische Kampfruf der Männer „*dráž se zemjo, šop te gazi!*“ – „Nimm dich in acht, Erde, ein Schope tritt auf dich!“ – worauf sie noch wilder und kraftvoller ihre *Šopska*-Schritte und Stampfer tanzen.

Die Rufe der Frauen klingen bei schopischen Tänzen – nicht nur der Stimmlage wegen – anders als die der Männer, drücken aber auf ihre Weise ebenfalls die überschäumende Tanzfreude aus.

Pirin



Trachten aus dem Pirin

Die Region Pirin ist der südwestliche Teil Bulgariens. Sie grenzt im Süden und Westen an Griechenland und Makedonien, die Nordgrenze bildet das Rila-Gebirge und die östliche die Rhodopen.

Viele Umsiedler aus den anderen Gebieten Makedoniens haben sich im Pirin niedergelassen und ihm in ethnographischer Hinsicht eine buntes Gepräge gegeben. Aus diesem Grunde sind die Piriner Tänze nach ihrem Stil, ihren Rhythmen und ihren Bewegungsformen sehr unterschiedlich. Nach dem heutigen Stand der volkskundlichen Forschungen sind die Tänze dieser Region vor allem in den Gebieten von Goce Delčev, Sandanski und Petrič gut erhalten geblieben.⁹⁸

Charakteristisch für die Frauentänze ist, daß sie mehr zu Liedern getanzt werden. Dadurch bewegen sie sich nicht in schnellerem Tempo, sondern bleiben in gemäßigem, sogar langsamem Tempo. Infolge der langen und überladenen Frauentracht sind die Schritte flach, schleppend, trippelnd, federnd, bei aufrechtem Körper. Außer zu Liedern werden Frauentänze auch zu Gajda- und Tamburabegleitung getanzt. Kaval und Gâdulka fehlen nicht, sind aber seltener. Der Tâpan ist jedoch meist an der Begleitung beteiligt. Ein charakteristisches Schlaginstrument ist daneben die Tarabuka (siehe Kapitel 5).

Die „W-Fassung“ (*za dlani sâs sviti lakti* - „an den Händen gefaßt mit gebeugten Ellbogen“) überwiegt gegenüber der Gürtelfassung, der vorderen Kreuzfassung oder der V-Fassung (*za dlani sâs svobodno pusnati râce* - „an den Händen gefaßt mit frei herabhängenden Armen“). Die Frauentänze bewegen sich im Kreis, im Halbkreis, in gerader Reihe oder werden solo getanzt.

Die Männertänze werden mehr zu Zurna und Tâpan getanzt und zu Hause auch zu Tambura und Gesang. Dabei entwickelt sich ein schnelleres Tempo. Die leichte und anliegende Männertracht erlaubt höhere, gesprungene, laufende, federnde Bewegungen. Eine Auswirkung der jahrhundertelangen Unterdrückung unter der Türkenherrschaft wird in den langsamen Tänzen gesehen, bei denen das leichte Auftreten, die scharfen Schnitte neben Pausen, die mehrere Takte dauern, Drehungen mit gebeugtem Körper und Hinknien charakteristisch sind. Die Bewegungen in den langsamen Tänzen sind sehr plastisch, von Gefühl und Kraft erfüllt. Die häufigste Fassung ist die Gürtelfassung neben der W- oder V-Fassung und der Schulterfassung. Die Männertänze bewegen sich im Kreis, Halbkreis, gerader Reihe und solo.

Die Zuordnung einer bestimmten Melodie zu einem bestimmten Tanz ist für die Piriner Frauen- wie für die Männertänze besonders typisch; sehr oft besitzt ein Tanz seine eigene Melodie. In anderen Teilen Bulgariens ist diese 1:1-Zuordnung nicht so ausgeprägt.

⁹⁸ In diesem Abschnitt über die Region Pirin stützen wir uns weitgehend auf die Darstellung von N. CVETKOV.

Die Takte sind mannigfaltiger als anderswo: 2/4, 3/8, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8 und die vielen kombinierten Takte wie 7/8 + 5/8, 5/8 + 8/8, 8/8 + 5/8 u.a. sind hier besonders beliebt.

Einige populäre Tänze aus dem Inneren Bulgariens haben sich im Pirin ausgebreitet; auch hier tanzt man inzwischen *PAJDUŠKO*, *DAJČOVO*, *SVIŠTOVSKO* und *ELENO MOME*.

Hinsichtlich ihres Repertoires unterscheiden sich die vier Gebiete der Region Pirin - Blagoevgrad, Raslog, Goce Delčev und das Gebiet von Sandanski und Petrič - in einigen Details.

Im Gebiet von Blagoevgrad werden Tänze mit überwiegend schopischen Elementen sowie solche aus anderen Gegenden von Makedonien getanzt; hier sind zu nennen: *TROJČE*, *OSMORKA*, *KOPČE*, *KARA JUSUF*, *TUDORKE LE LIBE LE* und *ZALJUBIL PETKO*.

Im Gebiet von Razlog trifft man schopische, thrakische, rein Piriner und importierte Tänze an. Man tanzt hier *ČETVORNO* im 2/4- oder 7/16-Takt mit schopischen Elementen, *NEDA VODA NALIVALA* im 11/8-Takt mit rhodopischen Elementen, *VELIKDENSKO HORO* im 5/8-Takt mit thrakischen Elementen, *MORALIJSKO* und *TEŽKOTO* im 8/8-Takt mit dem Rhythmus 3-2-3.

Im Gebiet von Goce Delčev sind die Tänze von Thrakien, den Rhodopen und Griechenland beeinflußt. Die populärsten Tänze sind *TRITE STĀPKI*, *AJDAROVO* im 9/8-Takt (2-2-2-3), *MĀRI RUŽO* im 2/4-Takt mit thrakischen Elementen, *BJALA BOJANA* im 7/16-Takt (3-2-2) mit griechischem Einfluß, *KER KERANO* im 4/4-Takt mit rhodopischen Elementen und die aus Serres eingeführte *NEBETA* und die *DŽAMBĀTA*, die aus dem ägäischen Makedonien eingeführt und rhythmisch der *RĀČENICA* verwandt ist.

Die Tänze aus dem Gebiet Sandanski-Petrič sind die typischsten und unterstreichen stark den Piriner Stil und Charakter. Hier sind die populärsten *ARAP* (2/4), *OVČAR SVIRI* (2/4), *MALIŠEVSKO (OGRAŽDENSKO)* (2/4) – populär im ganzen Piriner Gebiet –, *ISPAJČE* (7/8 + 5/8), *BOJNA* (5/8 + 8/8), *GINKA* (7/8), *TERZIČE* (3/8), *DENINKA* (7/8: 3-2-2), *ČEKME* (13/8), *BIČAK* (14/8: 2-2-2-3-2-3) u.a. Der *SANDANSKO* mit seinem extrem komplizierten Metrum (9/16 + 13/16: 2-2-2-3-2-2-2-3-2-2) ist ein typischer Vertreter dieser Region, wo die zusammengesetzten Rhythmen so beliebt sind.

Die tänzerischen Motive sind hier hauptsächlich auf die Beine konzentriert. Sie sind weit, fließend, weich und manchmal scharf in den Endphasen der Bewegungen oder Tanzfiguren. Die Akzente sind ebenso nach unten wie auch nach oben gerichtet.

Die Bewegungen der Hände haben ihre spezifische, für dieses Gebiet charakteristische Bedeutung. Vor allem in der W-Fassung, besonders bei den schweren, langsamen Tänzen, federn die Arme synchron mit dem Wippen der Füße. Auch bei Männertänzen federn sie und strahlen Kraft, Spannung und Männlichkeit aus. In den Tänzen von Maleševo, wo die Hände in V-Fassung gehalten werden, schwingen die Hände vor und

zurück, synchron mit den Beinen, während der Akzent nach vorn gerichtet ist und auf dem ersten Teil des Taktes liegt. Bei den *rusalii*-Tänzen tanzen die Männer mit einem Säbel oder einem Messer in der Hand. Weit verbreitet ist die Schulterfassung, wie auch die verschiedenen originellen Wirbelbewegungen des Tüchleins, die zur „Visitenkarte“ der Tänze dieser Gegend geworden sind. Die Beteiligung der Hände am Männertanz ergänzt nicht nur die Bewegungen der Beine, sondern auch den gesamten Ausdruck des Piriner Männertanzstils.

Das gleiche gilt für Körper und Kopf. Das betonte Selbstbewußtsein, der Stolz und die Würde, die der Körper während des Tanzes ausstrahlt, werden durch den erhobenen Kopf, den gerade aufgerichteten Körper und die weit geöffneten, nach hinten zurückgenommenen Schultern überzeugend ausgedrückt.

Einige Posen und Bewegungen werden sehr oft wiederholt, wie z.B. das Federn (*pružinka*), die „Sichel“ (*svivka*), der Tritt in die Luft (*spusâk*), Gleitschritte (*plâzgašti stâpki*), Halbschritte (*prisitvane*), Hocken (*kljakanija*), Knien (*koleničenija*).

Spezifische Stilmerkmale der Männertänze aus dem Pirin sind das Federn, der lange Gleitschritt, die große Schaufelbewegung (*zagrebvanija*) mit dem Fuß, das Stehenbleiben, das Halten eines Beins in verschiedenen Posen (meist macht ein Fuß einen Schritt und der andere wird auf irgendeine Weise gebeugt oder gestreckt gehalten), Tritte in die Luft, Hocken und Knien.

Typisch für diesen Tanzstil ist das fließende und weiche Federn, bei dem man von den Zehen zur ganzen Sohle abrollt. Meist ergänzt es als „ornamentales“ Element die Bildhaftigkeit der Bewegungen und hat eine kleinere Amplitude. Gelegentlich fungiert es auch als ein selbständiges Element mit größerer Amplitude. Das Federn ist so bedeutsam für den Piriner Stil wie das Zittern (*natrisane*) im Šopluk, *tropoli* in Thrakien und das *dobrudžaner* Stampfen (*dobrudžansko pričukvane*) in der Dobrudža.

Auch die Schritte in den Piriner Tänzen werden in dieser Weise ausgeführt: von den Zehen zur ganzen Sohle, sehr fließend, leicht, gewissermaßen etwas unsicher, als ob der Fuß zuerst den Boden betastet und erst dann auf ihn tritt. Es gibt weite, lange Schritte, Gleitschritte und federnde Schritte, die auf vielfältige Weise miteinander kombiniert werden. Daher findet man in der Terminologie und in Tanzbeschreibungen Benennungen wie „weiter Gleitschritt“, „langer Gleitschritt“, „langer Wippschritt“, „weiter gleitender Wippschritt“ usw.

Ein anderes typisches unterscheidendes Element der Tänze im Pirin ist der Tritt in die Luft (*spusâk*, Pl.: *spusâci*) Er findet sich in fast allen Tänzen mit unterschiedlichen Varianten - mal fließend, weich, mit größerer Amplitude, mal scharf, zackig, gekreuzt. Bei einigen *spusâci* kann der Fuß, bevor er seine Endposition erreicht, den Boden kurz mit den Zehen oder dem Ballen berühren, „fegen“.

Hocke und Kniebeuge sind hier weit verbreitet. Man trifft sie sowohl in den langsamen als auch in den schnellen Tänzen an. In den langsamen Tänzen erfolgt die Hocke mit aufrechtem Körper, leicht und gleichmäßig und gleichzeitig spürt man Kraft und Spannung in den Beinen, als ob eine Feder niedergedrückt wird und langsam wieder emporfedert. Oftmals dienen Hocken und Kniebeugen als Übergangsfiguren zwischen den langsamen und den schnellen Teilen der Tänze. Dies ist gewöhnlich das Signal für die Musikanten, den schnellen Teil des Tanzes zu beginnen. Bögen und Kreise mit den Füßen oder mit den Knien werden auch in aufrechter Haltung ausgeführt, mit noch größerer Amplitude und Weite - vielfältige, schöne Bewegungen, die mit Beugen des Körpers nach vorn, nach hinten und zur Seite kombiniert werden und ausdrucksstark wirken.

Die Tänze im Pirin haben die Form des geführten offenen Kreises. Einige bewegen sich nur nach rechts, aber die Mehrzahl der Tänze bewegt sich nach rechts und nach links.

Bedeutenden Raum nehmen die Tänze mit zwei oder drei Tanzfiguren ein. Bei einigen von ihnen ist die zweite Figur eine Wiederholung der ersten, aber in der Gegenrichtung. Zahlreicher sind die Tänze mit drei oder vier Tanzfiguren, von denen meist zwei oder drei im langsamen Teil und einer oder zwei im schnellen Teil getanzt werden. Fast alle Tänze beginnen in langsamem Tempo, beschleunigen während eines kurzen Übergangsteils und enden in mäßig schnellem oder schnellem Tempo. Bei einigen Tänzen steht der langsame Teil in einem Takt (z.B. 5/8) und der schnelle in einem anderen (z.B. 2/4 oder 11/16).

Die musikalische Begleitung ist meist - besonders bei den schweren Tänzen - Zurna und Tâpan. In der Regel spielen zwei Zurnas, von denen eine führt und die andere Bordun spielt oder die Melodie der führenden Zurna unisono oder in der Oktave verdoppelt. Der spezifische zweistimmige Klang entspricht der für die Region charakteristischen Diaphonie. Die rhythmische Begleitung des Tâpan spielt die Rolle des Vermittlers zwischen den Musikanten und den Tänzern: Einerseits folgt er sehr detailliert und genau der tänzerischen Bewegung, der Veränderung des Tempos und neuen Momenten im Tanz; andererseits trägt er zur Ausbildung der musikalischen Phrase bei, ihrer Gestalt und ihrer Kontur.

Über die besonders enge Beziehung zwischen Tapanspieler und Tanzführer schreibt Cvetkov:

Eine der wichtigsten Besonderheiten sowohl der musikalischen Begleitung als auch des Tanzes ist die improvisatorische Meisterschaft. Die Fähigkeit eines gegebenen Musikanten oder Tänzers zu improvisieren bereichert die freie Pulsation und die spezifische Phrasierung des Tanzes, besonders in den langsameren Tempi und schweren Tänzen. Die Musikanten und die Tänzer beobachten einander ununterbrochen, besonders der Tâpan-Spieler und der

Tanzführer. Ihrer Intuition folgend improvisieren sie, während sie sich gegenseitig ergänzen und synchronisieren zur Vervollkommnung ihrer Wirkung und so einen einzigartigen musikalisch-tänzerischen Ausdruck und Plastik schaffen.⁹⁹

Wie überall in Bulgarien gibt es im Pirin sowohl „leichte“ (*lesni*) oder Massentänze, die von Männern, Frauen und Kindern getanzt werden, als auch komplizierte (*složni*), schwierige, zu denen sich nicht alle einreihen. Diese Tänze werden von einer kleinen Zahl Tänzer getanzt, etwa zehn - aber gute - Tänzer, die nicht nur zu ihrem eigenen Vergnügen tanzen, sondern auch zum „Zeigen“. Sie demonstrieren große Virtuosität, Technik, Ausdauer und gleichzeitig bereiten sie den Teilnehmern Vergnügen.

N. CVETKOV beschreibt, wie der Wechsel zwischen leichten und schwierigen Tänzen vor sich geht, ein interessantes Detail der lebendigen Folkloretanzpraxis:

„Schwierige“ Männertänze sind wegen ihrer Kompliziertheit (Stehen auf einem Bein, Hocken, Sprünge, schnelles Tempo usw.) sehr anstrengend. Das erfordert fast nach jedem solchen Tanz, daß die Tänzer spazieren gehen, sich die Beine vertreten, sich lockern. Dieser Spaziengang geschieht auf die folgende Weise: Beide Zurnaspieler sind in der Mitte des Horo und um sie herum tanzen die versammelten Tänzer. Wenn der Horo zuende ist, beginnt der Zurnaspieler eine Balantia (Melodie im Rubato), die Tänzer lassen sich los und hintereinander aufgereiht beginnen sie, sich mit langsamen, weiten Schritten im Kreis zu bewegen. Nachdem sie einige Minuten so gegangen sind und sich ausgeruht haben, geht einer der Tänzer in die Mitte zum Zurnaspieler und sagt zu ihm, er solle „seinen Tanz“ spielen. Sobald er in die Reihe zurückgekehrt ist, wird er zum Tanzführer und alle übrigen fassen sich hinter ihm und der Tanz beginnt. Wenn der Tanz zuende getanzt ist, wiederholt sich der ganze Zyklus, indem ständig die Führer wechseln und verschiedene Tänze getanzt werden. Vor Beginn des Tanzes werden keine Kommandos mit der Stimme gegeben. Fast alle Horos, und besonders die der Männer, beginnen, indem alle den Führer beobachten und gleichzeitig auf „und“ vor dem Takt auf dem linken Bein ins Plié gehen oder federn, während das rechte Bein angehoben wird, in offener oder halboffener Beuge unten oder in halboffener Beuge unten vorn mit ausgedrehtem Oberschenkel. Das ist das Zeichen für die Musikanten, den Tanz zu beginnen.¹⁰⁰

Es war normal, daß jeder gute Tänzer in Petrič „seinen Horo“ hatte, den er am besten tanzte, und zwar nach einer besonderen Musik. N. CVETKOV führt dazu einige Beispiele an:

⁹⁹ CVETKOV, N.: Tancovijat Folklor na Petrič, S. 43

¹⁰⁰ a.a.O. S. 46

Toma Karajvanovs Lieblingstänze waren ESKI und KRIVOTO, Dimitâr Kirjakovs Lieblingstanz war ISPAJČE, der von Petâr Čakrâkčev BOJNA, der von Kostadin Kurov AZLATAR, der von Stojan Mintarliev und Kostadin Irikliev war ZAJKUŠ.¹⁰¹

Bemerkenswert ist die Wortwahl bei den bulgarischen Autoren, die auf die Folkloretanzmusik eingehen: Sie sprechen einheitlich von der „musikalischen Begleitung“ der Tänze und betonen damit den Vorrang des Tanzes. Demnach folgt der Tanz nicht der Musik, sondern die Musik begleitet den Tanz.

¹⁰¹ a.a.O. S. 46

Thrakien



Trachten aus Thrakien

Die volkskundliche Region Thrakien ist das langgezogene Dreieck zwischen dem Kamm der Stara Planina, dem Fuß der Rhodopen und der Schwarzmeerküste. Dazu gehören also die thrakische Tiefebene, die Sredna Gora, die intramontanen Becken zwischen dieser und der Stara Planina, unter ihnen das berühmte Rosental, sowie die Hügellandschaft der Strandža südlich von Burgas. Die Flüsse Strjama und Čepelarska Reka, die von Norden und Süden her bei Plovdiv in die Marica münden, teilen die Region in Westthrakien und Ostthrakien.

Der Charakter der thrakischen Tänze wird als fröhlich und lebensfroh beschrieben. Es heißt, die Thraker legen ihre ganze Seele und ihr ruhiges, verspieltes Temperament hinein, sie lassen im Tanz ihren Alltag hinter sich. Alle kommen sauber und adrett gekleidet zum Tanz. Die Männer tanzen frei und ungestüm, springen und hocken sich. Junge Männer halten sich aufrecht, die älteren ein wenig gebeugt. Mädchen tanzen beherrscht und in straffer Haltung und bewahren ihre Würde selbst in den wildesten Tänzen. Die Bewegungen der thrakischen Tänze, wie auch die der anderen Folkloregebiete Bulgariens, sind „gesättigt mit tiefer innerer Dynamik“¹⁰². Laut K. PETROV tanzt der thrakische Bulgare seine Tänze mit voller Hingabe, konzentriert und ernst. Er führt nach seinen Worten jeden Tanz, jede Bewegung von der einfachsten bis zur komplexesten mit einer solchen Meisterschaft aus, daß der Eindruck entsteht, als ob jedes Element und daher auch jede Bewegung ein Teil von ihm wären. Wer einmal Gelegenheit hatte, bei einem internationalen Folklorefestival Bulgaren neben Tänzern anderer Nationalitäten zu beobachten, wird PETROV insofern zustimmen, als bei ihnen weniger die Technik und die Virtuosität als vielmehr der Ausdruck, die „innere Dynamik“ im Vordergrund steht.

Auch in den thrakischen Tänzen spielen die Bewegungen sich weitgehend in den Füßen ab. Der thrakische Bulgare tanzt mit leicht gebeugten Knien und federt unablässig. Eines der grundlegenden Stilmerkmale des bulgarischen Tanzes, der Akzent auf den abwärts gerichteten Bewegungen, ist auch im thrakischen Tanz deutlich zu sehen, besonders in den Männertänzen. Dadurch entsteht der Eindruck einer gewissen Erdverbundenheit.

Allerdings sind in Thrakien auch die Hände stark am Tanz beteiligt. Sie haben ihre spezifische Bedeutung sowohl bei den Frauen- als auch bei den Männertänzen. Die Hände der thrakischen Tänzerinnen sind weich und geschmeidig, die Handgelenke und Ellbogen entspannt. Sie tragen entscheidend zur Schönheit der Tanzbewegungen bei. In einigen Tänzen sind Anleihen aus Vorgängen bei der Arbeit klar zu erkennen, wie „Teig

¹⁰²DIKOVA, M. zit. bei K. PETROV: Bălgarski narodni tanci ot Trakija S. 25

kneten“ und „Teig ausrollen“. Andere Handbewegungen verweisen auf keine Arbeiten, sondern sind rhythmisch angelegt und harmonisieren mit den Fußbewegungen.

Die Hände des thrakischen Mannes strahlen Kraft und Würde aus, er flößt Respekt ein mit wohlgesetztem Händeklatschen, aber meist sind seine Hände entspannt und bewegen sich rhythmisch nach rechts, links, vor und zurück.

Sogar bei Tänzen mit Fassung – Gürtelfassung oder Handfassung mit abwärts gerichteten Händen und besonders mit gebeugten Ellbogen – nehmen die Hände mit rhythmischen Bewegungen am Tanz teil. Sie ergänzen die Fußbewegungen und tragen damit zum Gesamtbild des Tanzes bei.

Die thrakischen Volkstänze werden in mäßigem Tempo getanzt, hauptsächlich die Frauen- und die gemischten Tänze. Schnell sind vor allem die Männertänze, aber das schnelle wechselt mit gemäßigttem Tempo ab, damit die Tänzer sich erholen können.

Das Federn oder Wippen, ein allgemeines Stilmerkmal der bulgarischen Tänze, ist bei den thrakischen Tänzen besonders ausgeprägt. Es entsteht beim Schritt auf der ganzen Sohle. Es wird besonders von den Frauen in ihren langsamen gesungenen Tänzen (*hora na pesen*) fließender und weicher ausgeführt. Bei den Männern ist das Federn oft kürzer, vor allem bei ihren gehüpften, schnellen und komplexen *PRAVO HOROS*.

Bestimmte Bewegungen der thrakischen Tänze kommen sehr häufig vor, z.B. Gehschritte am Platz, vorwärts, rückwärts, nach rechts, nach links, Kreuzschritte nach rechts und links, Stampfschritte, *râčenična*¹⁰³, gekreuzte *râčenična*, Sprungschritte, Anschlagen der Füße mit verschiedenen Varianten rechts links, groß und klein. Besonders verbreitet ist die „*trakijka*“¹⁰⁴, die von Frauen und Männern in verschiedenen Varianten vorwärts und rückwärts in Phrasen zu 3 + 3 Takten getanzt wird. Manchmal werden vor oder nach ihr auch andere Elemente und Bewegungen hinzugefügt, meist Gehschritte. Die Männer tanzen die *trakijka* akzentuierter und verbinden sie mit anderen Bewegungen, Stampfen, Hüpfen, Hocken u.a.

Besonders populär ist die Figur „*tropoli*“¹⁰⁵, die meist in Männertänzen vorkommt. Sie wird in verschiedenen Varianten getanzt, indem die betonten Schritte und Stampfer auf dem Ballen, der ganzen Sohle oder der Ferse ausgeführt werden. Dabei sind die Knie deutlich angewinkelt und nach vorn gerichtet. Der thrakische Bulgare tanzt *tropoli* gespannt und rhythmisch. PETROV sagt, „wenn der thrakische Tänzer *tropoli* tanzt, spricht er gewissermaßen mit der Erde.“ Nach seinem Platz in den thrakischen Tänzen ähneln die „*tropoli*“ völlig der „*šopska*“¹⁰⁶ in den schopischen Tänzen. Beides sind

¹⁰³ Siehe *TRAKIJSKA RÂČENICA* im 7. Kapitel

¹⁰⁴ Siehe *PRAVO TRAKIJSKO* im 7. Kapitel

¹⁰⁵ Siehe *ČAPRAZ* im 7. Kapitel

¹⁰⁶ Siehe z.B. *ŠOPSKO ZA POJAS* im 7. Kapitel

Grundschritte und dienen als Verbindung zwischen den anderen Elementen und Bewegungen.

Oft folgt unmittelbar nach „*tropoli*“ eine „linke *praška*“ und eine „rechte *praška*“¹⁰⁷. Die beiden Figuren sind sehr typisch für ganz Thrakien und werden von Männern und Frauen in verschiedenen Varianten getanzt. Während „*tropoli*“ die verschiedenen Bewegungen verbinden, ist die „*praška*“ gewöhnlich der Abschluß der Tanzfigur. Sowohl bei den „*tropoli*“ als auch bei der „*praška*“ nimmt der Körper aktiv am Tanz teil, besonders bei den Männern. Er neigt sich vor oder richtet sich auf oder er schwingt nach rechts und links, um die Bewegungen des Beins zu betonen und auszus schmücken.

Typisch für den thrakischen Männertanz sind die „Bröckchen“ (*drobinki*)¹⁰⁸, das „Aufschlagen“ (*nabivanija*) und das „Anklopfen“ (*pričukvanija*). Mit ihnen liebkost der Thraker quasi den Boden. Er legt in ihre Ausführung mal mehr mal weniger Kraft, große Meisterschaft und viel Geschick. Hierzu gibt es viele Beispiele, aber in diesem Sinn besonders typisch ist der *MEDNIKAROVSKO* im 2/4-Takt.

Die Hocke wird in den Männertänzen mit geschlossenen oder leicht geöffneten Beinen, leicht, elastisch und ohne jedwede Anspannung getanzt. Am häufigsten sieht man sie beim *PRAVO HORO*, bei der Männer-*Lessá*, beim *TRITE PÂTI* und besonders bei der *RÂČENICA*.

Die äußere Form der Tänze ist aus alter Überlieferung bis heute erhaltengeblieben: „geschlossene“, „offene geführte“ und Gürteltänze (*lesá*). Typisch ist für Thrakien auch die getrennte Tanzform - Solotänze und Tänze zu zweit - am häufigsten bei der *RÂČENICA*.

Die geschlossenen Tänze werden meist von Frauen oder auch von Männern und Frauen in gemischter Aufstellung getanzt, nach rechts im Kreis oder seltener nach links, z.B. *TROPANKA*, *NA LAZAR*, *KOLEDNO HORO*, *MILJANOVO HORO*, *STOJNA-MARIJKA POPOVA*, *JAREŠKATA*, *LAZARSKI BUENEK*, *NA ZASEVKI*, *LJAVA IGRA* – alle im 2/4-Takt und *NA MEDENIK* im 7/16-Takt mit dem Rhythmus 2-2-3.

Die geführten Tänze sind in der Regel gemischte oder reine Frauen- oder Männertänze und bewegen sich im Halbkreis, im Bogen, in Schlangenlinien oder in einer Spirale, z.B. *NA LAZAR*, *PRAVO TRAKIJSKO*, *BOHALIJSKATA*, *TRITE PÂTI*, *OVČARKINOTO*, *VELIKDENSKO*, *SEDEM STÂPKI*, *TIČANO HORO*, *KIROVO HORO*, *HRIPKANO* – alle im 2/4-Takt – oder *PAJDUŠKO* im 5/16-Takt mit dem Rhythmus 2-3. Die „geführten“ Tänze bewegen sich wie auch die „geschlossenen“ vor allem nach rechts, während man selten Tänze antrifft, die sich nach links bewegen, z.B. *HRÔMATA*.

¹⁰⁷ Siehe ČAPRAZ im 7. Kapitel

¹⁰⁸ Siehe ČAPRAZ im 7. Kapitel

Die Gürteltänze findet man sehr häufig in Thrakien in gerader Reihe, im Bogen, in einer Ellipse, sogar in einer Spirale. So tanzt man die verschiedenen Varianten des *PRAVO TRAKLIJSKO HORO*: *GERDEMSKATA*, *ČIBŮR*, *SREŠTNATATA*, *TRITE PÂTI*, *ČOPRAZ*, *MALOMIRSKA SUSTA*, *DIMETNO HORO*, *MEDNIKAROVSKO*, *KALOJANOVSKO*, *BEZMERSKO*, *PÂDAREVSKO*, *ELHOVSKO* und viele andere im 2/4-Takt, *DJADO VÂLKOVOTO* und *PAJDUŠKO* im 5/16-Takt im Rhythmus 2-3 und *KARABUNARSKATA* im 9/16-Takt mit dem Rhythmus 2-2-2-3.

Die getrennte Tanzform ist typisch für die Tänze *RÂČENICA*, *ČEPNÍCA*, *MÂŽKA RÂČENICA*, *ZÂLVENSKA RÂČENICA* im 7/16-Takt (2-2-3), bei *HURKINATA*, *KASÂMSKATA* (*SEMENKOVČENTA*) im 2/4-Takt, *NA LAZAR* im 2/4- oder 5/16-Takt und bei der *KUKNATATA* im 9/8-Takt (2-2-2-3). Die getrennte Form taucht am häufigsten bei den Hochzeitsbräuchen auf, meist bei der *RÂČENICA*, die die verschiedenen bedeutsamen Momente der Hochzeit begleitet. Hier zeigen sowohl die Frau als auch der Mann ihr tänzerisches Können, indem sie geschickt die Bewegungen der Füße und der Hände kombinieren.

In Ostthrakien, meist in den Gegenden von Jambol und Sliven, findet man die Quadrille-Form, bei der die Teilnehmer sich zu zweit halten: *KASÂMSKATA*, *SEMENKOVČENTA*, *DŽINOVSKATA*, *BOALIJSKO* im 2/4-Takt. Dieser Tanztyp wird bei Familienfesten und -feiern von nahen Verwandten getanzt und erlaubt dadurch gewisse Freiheiten, ohne daß die Regeln der Schicklichkeit verletzt werden. Für diesen Tanz sind Bewegungen der Füße und Hände typisch, die bei anderen Tänzen nicht zu finden sind. Oft lassen die Tänzer sich los, drehen sich um sich selbst, klatschen in die Hände und fassen sich wieder.

In den verschiedenen Teilen Thrakiens findet man auch den Hochzeits-Hasentanz (*ZAEŠKA IGRA*) im 2/4- oder 5/16-Takt, ausgeführt von zwei oder drei „Hasen“. Bei den verschiedenen Varianten der *ZAEŠKATA* tanzt man in hockender Haltung mit den für Hasen typischen Hüpfen und einer die Hasenohren nachahmenden Handhaltung. Mit der Hasensymbolik wünschen die Tänzer dem Brautpaar viele Kinder.

Allein oder in geführtem Horo tanzt man den Hochzeitstanz *KAK SE ČUKA ČER PIPER* („Wie man schwarzen Pfeffer stößt“), meist im 5/16-Takt im Rhythmus 2-3. Er bringt viel Stimmung unter die heitere Hochzeitsgesellschaft und vielerorts tanzt man ihn außerhalb der Hochzeitsbräuche zu Spaß und Unterhaltung. Der Anführer hält oft eine Rute – oder einen Stock, eine Ofenzange oder ein Handtuch – in der Hand, an deren freiem Ende eine Knoblauchzwiebel angebunden ist, mit der er denjenigen Tänzer schlägt, der nicht rechtzeitig das Kommando „den Pfeffer zu stoßen“, jeweils mit dem Knie, der Nase, dem Ellenbogen usw., ausgeführt hat.

Frauentänze werden in Thrakien oft zu Liedern getanzt, die die Tänzerinnen allein singen. Das sind meist *PRAVO HOROS* im 2/4-Takt, sowie im 5/16-Takt (2-3) und im

7/16-Takt (2-2-3). An erster Stelle ist der *BUENEK* zu nennen, der den Lazarus-Brauch¹⁰⁹ begleitet. Er ist voller Poesie und drückt viele Hoffnungen der Mädchen aus, die sich in den Texten der Lieder widerspiegeln, mit denen sie ihn begleiten. Der *BUENEK* entfaltet und schlängelt sich in vielfältigen Figuren, geschickt geführt von der „*buéneca*“ („*vodačka*“).

Sehr häufig tragen die *PRAVO HOROS* den Namen des Liedes, auf das sie getanzt werden, vor allem die Weihnachts-, Oster- und Hochzeitstänze.

Oft beginnen die Frauen den *PRAVO HORO* zusammen mit den Männern. Wenn diese sich von ihnen trennen und komplizierte Bewegungen und Figuren tanzen, bleiben die Frauen bei ihren einfacheren Bewegungen und vereinigen sich wieder mit den Männern, sobald diese zum Verschnaufen nur *trakijka* vor und zurück tanzen. In ihren Tänzen bewahren die thrakischen Frauen die traditionellen Formen und komplizieren nicht den choreographischen Text, im Unterschied zu den Männern. Auch im Tanz bewahrt sie ihre Würde, tanzt ruhig, fein und selbstbewußt.

Die Männertänze in Thrakien sind „geführt“ („offen“) und meist in der Form „*na lesá*“ (in Gürtel- oder Korbfassung) zu beobachten. In der thrakischen Tanztradition werden oft beide Formen kombiniert. Am Anfang tanzen die Männer den *Horo* „geführt“, machen eine, zwei Runden und sobald die Stimmung genug gestiegen ist, fangen sie an „*na lesá*“ zu tanzen. Solche Tänze sind hauptsächlich die *PRAVO HOROS* unter verschiedenen Bezeichnungen; entweder tragen sie den Namen des Dorfes, wo sie getanzt werden (*PÁDAREVSKO*, *NOVOZAGORSKO*, *KALOJANOVSKO*) oder den Namen einer typischen Bewegung oder Anordnung der Tänzer.

Diese Männertänze sind außerordentlich vielfältig und reich an Tanzfiguren. Manche Bewegungen wiederholen sich und tauchen oft auf, wie *trakijka*, *tropoli*, *praška*, *nabivane*, *pričukvane* (s.o.), werden aber mit regionalen Unterschieden ausgeführt – hier mit größerer, dort mit kleinerer Bewegung, mit unterschiedlich verteilten Akzenten usw. – und verleihen den Tänzen damit ihre regionale Originalität. Die *PRAVO HOROS* der Männer aus allen Teilen Thrakiens und besonders aus Ostthrakien konkurrieren in ihrer Komplexität und ihrer gefühlvollen Ausführung mit den schopischen Männertänzen.

Einer der schönsten und beliebtesten Männertänze ist *TRITE PÁTI* im 2/4-Takt.¹¹⁰ In ihm sind auf vollendete Weise schwierige Bewegungen für die Füße mit energischen rhythmischen Schwüngen der Hände vor und zurück kombiniert. Er wird in deutlicher halb hockender Haltung mit flinken Füßen und gespannten Knöcheln getanzt. Die Bewegungen sind akzentuiert und dynamisch. Sie werden vorwärts, rückwärts und am Platz ausgeführt und bestehen aus „Gehschritt mit Hüpfen“, „Schere“, „Schlag auf den

¹⁰⁹Siehe Kap. 3.

¹¹⁰Tanzbeschreibung s. Kap. 7.

Boden“, „Hocke“, „Wiegen“, „Füße zusammenschlagen“, kombiniert mit betonter Beteiligung des Körpers, der ein wenig nach rechts und links wiegt, sich vorbeugt und wieder aufrichtet. Der deutliche Akzent auf „eins“ ist typisch für *TRITE PÁTI*, vor allem beim Sprung auf den rechten oder den linken Fuß.

Die gemischten Tänze werden überall in Thrakien getanzt. Unter ihnen sind am häufigsten die *PRAVO HOROS* zu finden, die meist „geführt“ getanzt werden. Die Tänzer fassen sich in gemischter Reihe bei den Händen. Früher – in der „alten Zeit“ – haben sich nur nahe Verwandte angefaßt, und zwar mittels eines Tuchs. Man findet auch eine andere Aufstellung: Am Anfang Männer, in der Mitte Frauen und am Ende wieder Männer.¹¹¹ Den Tanzführer nennt man in Thrakien den „Ersten“ (*baš*), die „Spitze“ (*vráč*), den „Führer“ (*vodnik*) und den Tänzer am Ende „Schwanz“ (*kujruk*) oder „Schneider“ (*kârpač* - „der mit dem Tuch“). Der Tanzführer ist eine Persönlichkeit, die im Dorf Achtung genießt. Es hat oft Streit unter den jungen Männern um diesen Platz gegeben, d.h. darum, wer der „Erste“ ist und den Tanz führt.

Der geführte thrakische Tanz ist ein sehr buntes Bild. In West- und Ostthrakien und in der Strandža reihen sich Klein und Groß ein, Mädchen und Burschen, Frauen und Männer, Erwachsene und sogar Kinder. Das ist einerseits dadurch möglich, daß die Bewegungen beim *PRAVO HORO* mit wenigen Ausnahmen nicht schwierig sind und andererseits weil jeder sich neben seinen Angehörigen und Bekannten, Mädchen neben Burschen, einreihen möchte um zu zeigen, daß er oder sie ein Meister des Tanzes ist oder auch daß er jetzt erst den Tanz lernen möchte. Die Musikanten sind gewöhnlich in der Mitte des Kreises oder Halbkreises und meist in der Nähe des „Ersten“, der die Kommandos für die Dauer und für das Tempo ihres Spiels gibt. *PRAVO HOROS* beginnen immer im gemäßigten Tempo, während ständig alle, die tanzen möchten, sich einreihen. Das Tempo beschleunigt sich allmählich, der Horo bewegt sich noch drängender nach rechts, mit energischeren Bewegungen tanzt man zur Mitte des Halbkreises und zurück. Allmählich beruhigt sich der Tanz, um aufs neue lebhafter zu werden, und wieder trennen sich die Männer von den übrigen um in einer Reihe in Gürtelfassung („*na lesá*“) zu tanzen.

Es gibt gemischte Kreise, die „geschlossen“ in zwei Kreisen getanzt werden, im inneren Kreis die Frauen, im äußeren die Männer. Manche Wissenschaftler der bulgarischen Tanzfolklore meinen, daß dies aus der Zeit der türkischen Herrschaft stammt, als die Männer auf dem Platz ihre Frauen und Kinder schützten.

Außer den Tänzen im 2/4-Takt werden auch die *PAJDUŠKOS* im 5/16-Takt (2-3) gemischt getanzt, *HRÓMATA* und *RÂČENICA* im 7/16-Takt (2-2-3) zu bestimmten Momenten der Hochzeit oder zu gewöhnlichen Anlässen auf dem Dorfplatz, sowie Tänze im 9/8- oder 9/16-Takt (2-2-2-3), wie *LJAVO HORO* oder *KUSTI KONJA ČEŠE*.

¹¹¹ Vgl. 4. Kapitel: Aufstellung im Horo.

Gemischt werden auch die in der Gegend von Pazardžik und Plovdiv besonders beliebten *KRIVO HOROS* getanzt, Tänze im 11/16-Takt mit dem Rhythmus 2-2-3-2-2 wie *GLAVINIŠKA KOPANICA*, *VETRENSKA KOPANICA*, *LAMBA LAMBA*, ein Tanz, bei dem man auf eine sehr interessante Weise mit Tanzbewegungen unter Beteiligung des Körpers das Flackern einer brennenden Gaslampe nachahmt. Hier müssen wir auch die *KAMIŠICA* nennen, die auf ein Lied im 7/16-Takt (3-2-2) mit instrumentaler Begleitung getanzt wird, sowie *BUČIMIŠ* im 15/16-Takt (2-2-2-3-2-2), *SEDI DONKA* mit den Takten 7/16 + 7/16 (3-2-2) + 11/16 (2-2-3-2-2) (auch unter dem Namen *IZTĀRSI KALCI* zu finden). Andere gemischte Tänze sind im 2/4-Takt *BOHALIJSKATA*, *SEDEM STĀPKI*, *BROENJAK*, *BANENSKI LAZAR*, *U DOJNINI OGĀN GORI*, *KIROVO HORO*, *BĀLGARE GLAVA DIGNAHA*, *HRIPKANO*. Man findet auch Tänze mit gemischten Takten wie *ČEREŠKINATA* (9/8 + 9/8 + 5/8 + 5/8 + 9/8 in den Rhythmen 2-2-2-3 und 2-3).

Beim Tanzen kommen die Tänzer allmählich in eine solche Stimmung, daß sie sich zusätzlich zu den Tanzbewegungen durch Ausrufe ausdrücken. Der Thraker ruft, genauso wie alle anderen Bulgaren, wenn eine neue Melodie oder eine neue Bewegung oder Figur beginnt, oder in dem Moment, wenn er sich als Meister im Tanz darstellt. Die Rufe in den Frauen- und Männertänzen sind unterschiedlich. Sie unterstreichen einerseits die Zurückhaltung der Thrakerin und andererseits Kraft und Ungestüm des Thrakers. Jedenfalls sind auch bei den thrakischen Tänzen die Ausrufe keine zufälligen Einfälle, sondern das Ergebnis einer bestimmten seelischen Verfassung des Tänzers, eng verbunden mit der Ausführung des Tanzes.

Einen großen Teil der thrakischen Tänze können wir dem Genre mit künstlerisch-unterhaltender Funktion zurechnen. Sie werden an verschiedenen Festtagen (*praznici*) und Festveranstaltungen (*sĀbori*) getanzt. Andere fallen unter das rituelle Genre: zu Weihnachten, am Lazarustag, beim Buenek, zu Ostern und am Georgstag, wie auch diejnigen, die mit der Hochzeit verbunden sind – „Bei der Aussaat“ („*na zasevki*“), „Am Bienenstock“ („*na medenik*“) – und die Tänze zu den übrigen Momenten der Hochzeit, die mit Tänzen begleitet werden. Mit dem Schwinden der Bedeutung der Rituale im Leben der Bulgaren gehen manche Tänze, die ursprünglich in das rituelle Genre gehören, allmählich in das Unterhaltungsgenre über und werden zum Vergnügen getanzt.

Westthrakien

Westthrakien ist das Gebiet zwischen Zentralbalkan (Sredna Stara Planina) im Norden, Rila und Ihtimanska Sredna Gora im Westen, Rhodopen im Süden und den Flüssen Strjama und Čepelarska Reka im Osten. In seiner Mitte liegen die Städte Pazardžik und Plovdiv.

Hier sind Verwandtschaften zu den Tänzen der Nachbarregionen besonders deutlich zu beobachten. Man vermutet, daß dies das Ergebnis der Wanderungsprozesse von Ende des 16. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts ist, als sich hier viele Bulgaren aus der Gegend um Sofia und aus Westmakedonien ansiedelten. Die Vermischung verschiedener Volksgruppen hat zur Entstehung einer Tanzkultur geführt, die die Züge der thrakischen, der schopischen und der Piriner Tänze trägt, während die örtlichen Tänze mit einer Dynamik getanzt werden, die die schopischen Tänze auszeichnet.

Typisch für Westthrakien sind Tänze mit ungeraden Takten: 5/16 (2-3), 7/16 (3-2-2), 8/16, 7/16 (2-2-3), z.B. *MEŠANATA*, *KOKIČE*, *PRALA NAČKA*, 9/16 (2-2-2-3) und 11/16 (2-2-3-2-2), besonders die *KRIVO HOROS* im 11/16-Takt (2-2-3-2-2) wie z.B. *GLAVINIŠKA KOPANICA*, *VETRENSKA KOPANICA*, *LAMBA LAMBA*, die meist im nordwestlichen Teil Westthrakien getanzt werden, in den Gegenden um Ihtiman, Panagjurište und Pazardžik.

Hier findet man auch Tänze in gemischten Takten: *BUČIMIŠ* im 15/16-Takt (2-2-2-2-3-2-2), *SEDI DONKA* mit den Takten 7/16 (3-2-2) + 7/16 (3-2-2) + 11/16 (2-2-3-2-2), *KUCATA*, *MÁŽKATA* u.a.

Die musikalische Begleitung der Tänze Westthrakien wird meist von rein instrumentalen Ensembles ohne Sänger geliefert. Die Frauentänze sind ruhig mit vielen Trippelschritten und zeichnen sich durch ihre Komplexität und ihre Vielfalt aus. Die Männertänze sind auch hier eher kompliziert, temperamentvoll und vom Streben nach Virtuosität bestimmt.

Ostthrakien

Die Grenze zwischen West- und Ostthrakien bilden die Flüsse Strjama und Čepelarska Reka bei Plovdiv. Für diesen Teil Thrakiens sind die *PRAVO HOROS* im 2/4-Takt typisch. Im Gegensatz zu Westthrakien mit seinen *KRIVO HOROS* herrschen hier spürbar die *PRAVO HOROS* vor: *NA LAZAR*, *TIČANO HORO*, *NA MEDENIK*, *PRAVO TRAKLIJSKO*, *NA ZASEVKI*, *BOHALIJSKATA*, *BEZMERSKO*, *GERDEMSKATA*, *MALOMIRSKA SUSTA*, *DIMETNO HORO*, *BROENJAK* u.v.a.

Die Tänze sind gleichmäßig und feierlich, besonders diejenigen, die zu Liedern getanzt werden. Gerne wechseln die Tänzer zwischen langsamen, ruhigen und wilden, ungestümen Tänzen ab.

De typische Tanzbewegung für Männer sind hier die „*tropoli*“. Sie gehören zu den charakteristischsten Bewegungen in den thrakischen Tänzen und sind laut K. PETROV nur hier zu finden. Sie werden überall in Ostthrakien in verschiedenen Varianten getanzt: einfache, doppelte, „Kazanlâker“ u.a.

In seiner Studie über die Herkunft der „*tropoli*“ berichtet der Choreograph Petâr ZAHARIEV über ein Gespräch mit dem 98jährigen Onkel Tonju Tonev, zu seiner Zeit als Meistertänzer aus dem Dorf Mednikarovo (Gebiet Plovdiv) bekannt, der erzählt¹¹²:

„Ich erinnere mich nicht, daß ich irgendwann in meiner Jugend gesehen hätte, daß jemand „step“ (d.i. „tropoli“) getanzt hätte. Ich erinnere mich, daß die Türken kurz vor der Befreiung schrecklich gegen die Bulgaren gewütet haben und an Feiertagen, Hochzeiten usw. niemand wagte, auf dem Platz, dem Feld oder in den Höfen zu tanzen. Wir machten das zu Hause. Und um keinen Lärm zu machen, waren die Musikanten nur kaval- und gâdulka-Spieler. Wir verwendeten keinen tâpan, weil man ihn bis weit weg hört. Also als die jungen Männer tanzten, trippelten sie so auf der Stelle, daß sie die Schäge des tâpan nachahmten. So ist allmählich auch der „step“ entstanden. Wir haben auch später „step“ getanzt, nicht nur im Zimmer, weil man das sehr gut hört, wenn man auf Brettern oder hartem Boden tanzt. Auf dem Tanzplatz jedoch tanzten wir keinen „step“, weil wir dabei den ganzen Horo auf einer Stelle hätten halten müssen, aber wir drehten ihn allmählich. Und im Freien in diesem Staub und diesem Lärm war von Stampfen nichts zu hören.“

Die typischen Männer-*Pravo-Horos*, in denen man die „*tropoli*“ als Grundschrift antrifft, werden in den Gebieten von Sliven, Kazanlâk, Stara Zagora, Nova Zagora, Kermen, Jambol u.a. getanzt. Typisch für diesen Teil Thrakiens sind außerdem *TRITE PÂTI* und *DŽINOVSĀATA* im 2/4-Takt, die auch *BOALIJSĀATA*, *SEMENKOVCĀENTA* oder *KASÂMSĀATA* genannt wird.

Sehr populär ist hier die *RÂĀENICA*, die bei häuslichen Festen und besonders bei Hochzeitsfeiern getanzt wird, wobei die Tänzer ihre ganze Kunstfertigkeit auf freie Bewegungen der Hände, der Arme und des Oberkörpers verwenden, in die Hände klatschen und geräuschvoll auf Schenkel und Sohlen schlagen.

Die ostthrakischen Tänze sind auf vergleichsweise einfachen Takten aufgebaut. Meist stehen sie im 2/4-Takt oder im 5/16- (2-3), 7/16- (2-2-3) oder 9/16-Takt (2-2-2-3).

Strandža

Laut R. KACAROVA ist „das ganze Gebiet der Strandža, die Küste, die Mitte und der Westen, eine Schatzkammer der Tanzfolklore“.¹¹³ Typisch für die Strandža ist die Gesangsbegleitung der Tänze, die hauptsächlich im 2/4-Takt stehen.

Populäre Tänze sind *ZAEŠĀATA*, *ĀER PIPER* und *PAJDUŠĀATA* im 5/16-Takt (2-3), *BONINATA* im 7/16-Takt (2-2-3) und „*KUSTI KONJA ĀEŠE*“, „*TODORO, TODORO*“ sowie

¹¹² Zit. b. K. PETROV: Bâlgarski narodni tanci ot Trakija, S. 67.

¹¹³ KACAROVA, R.: Hora i igri ot Strandža, Sofia 1955, S. 359

„*NIKOLA, NIKOLA*“ im 9/16- Takt (2-2-2-3). Im allgemeinen sind die Tänze der Strandža nicht sehr kompliziert, jedoch reich an Figuren und Bewegungen. Der schwierigste Tanz ist *VITOTO HORO*, auch *VÁRTENA* oder *ČOPRAZ* genannt, dessen zahlreiche Figuren auf Kommando getanzt werden.

Auch in der Strandža hat man beim Tanz eine strenge Hierarchie eingehalten: nach dem Führer reihten sich die Männer ein, nach ihnen die Frauen, die Mädchen und die Burschen in der Reihenfolge ihres Alters. Wenn sie den *Horo* drehten, wickelte ihn bald die eine, bald die andere Spitze in einer Spirale auf, in deren Mitte der Gajdaspieler stand. Wenn sie sie gut gewickelt hatten, gab der Führer am inneren Ende das Kommando „Rückwärts!“ und alle Tänzer wickelten den *Horo* wieder ab.

Rhodopen



Trachten aus den Rhodopen

Die ethnographische Region Rhodopen ist identisch mit dem gleichnamigen Gebirgsmassiv im Süden Bulgariens. Geographisch gehört es zusammen mit dem Rila- und dem Pirin-Gebirge zur Thrakischen Masse. Seine nördlichen Ausläufer gehen in die thrakische Marica-Niederung über, im Süden endet die bulgarische Rhodopen-Region an der Staatsgrenze zu Griechenland.

Die Folklore der Rhodopen zeigt eine starke Verwandtschaft zu Thrakien, weshalb manche bulgarische Volkskundler dieses Gebiet Thrakien zurechnen. Insbesondere die rhodopischen Tänze besitzen eine große Ähnlichkeit mit ostthrakischen Tänzen. Andere Fachleute sehen eine ausreichende Eigenständigkeit der materiellen und geistigen Kultur, um es als besondere ethnographische Einheit anzuerkennen.

Wie in den meisten Folkoregebieten sind auch hier an den Rändern fließende Übergänge zu beobachten: nach Osten zur Türkei mit türkischen Traditionen in der Tanzfolklore der hier zahlreichen türkischen Bevölkerung und nach Westen zum Pirin mit makedonischen und griechischen Anklängen. Ein Beispiel dafür ist der *ŠIRTO*, der nicht nur im Namen, sondern auch in seinen Schrittfiguren mit dem griechischen *SYRTOS* verwandt ist.

Der Stil der rhodopischen Tänze ist ruhiger und verhaltener als in den übrigen bulgarischen Regionen. Sie haben meist ein langsames bis moderates Tempo. *RODOPSKO HORO* und *ČUKANOTO* im 2/4-Takt sind typische Beispiele dafür. Auch der etwas lebhaftere *PRAVO HORO* IM 2/4-TAKT ist in den Rhodopen sehr beliebt und wird zu vielen Melodien gerne getanzt. Überwiegend tanzt man hier in einer Reihe mit W- oder Gürtelfassung. Manche bulgarische Ethnographen bringen diese Stilmerkmale mit dem gebirgigen Gelände der Rhodopen in Verbindung, das nach ihrer Meinung keine weiten, freien Plätze bietet und daher keine großen Raumbewegungen zulasse.

Tänze in ungeraden Takten wie die *RĂČENICA* (7/16: 2-2-3), der *SVORNATO* (9/16: 2-2-2-3), die *KOPANICA* (11/16: 2-2-3-2-2) oder verschiedene *KRIVO HOROS* (z.B. 13/16: 2-2-2-3-2-2) sind in den Rhodopen allerdings ebenso bekannt wie im übrigen Bulgarien.

Die Rhodopen sind vor allem für ihren Reichtum an Liedern mit spezifischer Melodik und melancholischer Stimmung berühmt - eine „Schatzkammer des bulgarischen Volkslieds“ (Yves MOREAU 1981). Als charakteristische Beispiele wären zu nennen: *ABRE JUNAČE*, *SĂBRALI SA*, *DE SE E ČULO VIDELO*, *DEVOJKO MĂRI HUBAVA*.

Nordbulgarien



Trachten aus Nordbulgarien

Die nordbulgarischen Tänze sind in erster Linie gemischte Tänze, bei denen die Tänzer sich an den Händen fassen und sie frei und weit schwingen. Daneben gibt es jedoch auch Tänze mit Gürtelfassung und Solotänze, d.h. solche, bei denen die Tänzer sich nicht anfassen. Typisch für Nordbulgarien sind die Reihentänze („*lesá*“), bei denen die Tänzer sich in kurzen Reihen in vorderer oder hinterer Kreuzfassung oder in Gürtelfassung verbinden.

Die Tänze Nordbulgariens insgesamt besitzen die allgemeinen Stilmerkmale bulgarischer Tänze: Die Bewegungen sind hauptsächlich auf die Beine konzentriert und federn, während auch der Kopf und der Rumpf am Tanz beteiligt sind. Bei einigen nordbulgarischen Tänzen mit oder ohne Fassung nehmen die Hände aktiv teil und erzeugen durch die Koordination mit den Bewegungen der Beine eine originelle Wirkung.

Besonders charakteristisch ist die große Freiheit und Leichtigkeit, mit der die nordbulgarischen Tänze getanzt werden. Darin unterscheiden sie sich auf den ersten Blick von schopischen, thrakischen und rhodopischen Tänzen. Die Nordbulgaren „trampeln“ den *PRAVO HORO* ein, zwei Runden, tanzen dann ruhiger, „verdichten“ ihn wieder und werden wieder ruhiger. Sie tanzen sehr leicht, mit Selbstbewußtsein und Humor.

Nordbulgarien wird untergliedert in die zwei Unterregionen Nordwestbulgarien vom Fluß Timok bis zum Iskâr und Mittel-Nordbulgarien vom Iskâr bis zur Jantra, jedoch ähneln sich die Tänze dieser beiden Gebiete in ihren Stilmerkmalen in vielerlei Hinsicht und es ist laut Krasimir PETROV nicht möglich, zwischen ihnen eine scharfe Grenze zu ziehen.

Die Tänze Mittel-Nordbulgariens können unterschieden werden zwischen denen der Ebene und den Tänzen des Vorbalkans und des Balkans. Die Tänze der Ebene werden gelegentlich auch „*Mizijski*“ genannt. Der ethnographische Begriff „*Mizija*“ bezeichnet jedoch ein viel größeres Gebiet Mittelnordbulgariens und reicht im Westen über den Iskâr und im Osten über die Jantra hinaus.

Typisch für Nordbulgarien sind die kleinschrittigen Volkstänze im 2/4-Takt. Bei einem großen Teil von ihnen herrscht der „kleine Schritt“ (*sitna stâpka*) vor. Mit wenigen Ausnahmen wird jeder langsam beginnende *Horo* (oder *lesá*) mit gewöhnlichen Bewegungen bald dichter und schneller und von Zeit zu Zeit kehren die Tänzer zu den anfänglichen ruhigen und weiten Bewegungen zurück, um sich auszuruhen. Sie „spazieren“ den *Horo*, beschleunigen ihn und „spazieren“ ihn wieder.

Der verdichtete, kleine Schritt hat einer Reihe von Tänzen den Namen gegeben: *SITNICA*, *SITNA*, *SITNA STAREŠKA*, *SITNOTO*, *SITNO SEVERNJAŠKO HORO*, *SITNO DUNAVSKO HORO*, *SITNO KRAJDUNAVSKO HORO* usw. („*SITNO HOROS*“ in verschiedenen Namengebungen - z.B. *SITNO GRAOVSKO HORO* - gibt es auch im Šopluk und anderen Regionen.) Eine Reihe anderer mit dichtem Aufbau haben andere Namen: *OSMICA*, *ŠIRA*, *BUNI KOLEC*, *MÁŽKATA*, *METROTO*, *ČUŠ MERDŽAN*.

Typisch für den Stil der Tänze Nordbulgariens, der auch noch weiter nach Osten verbreitet ist, ist das schnelle rhythmische Federn mit Beinen und Schultern bei allen Arten der Fassung. Das „Schütteln“ (*natřišane*) überträgt sich von den Schultern auf die ganzen Arme und den Körper. Beim schnellen „*natřišane*“ verwandelt sich der Körper gleichsam in eine vibrierende Membran. Frei und unbehindert ausgeführt, als echter Ausdruck der inneren Anspannung und des Tanzrausches, verleiht das „*natřišane*“ den örtlichen Tänzen eine spezifische Fröhlichkeit. Karel MAHAN sagt zum „*natřišane*“ in seiner „Malka horeografija iz Vidinsko i Lomsko“¹¹⁴: die Frauen „springen wie Bälle und beben am ganzen Körper, so daß ihr Schmuck klirrt“. Eine intensive Wirkung auf den Betrachter geht von den großen Münzcolliers der Tänzerinnen aus, deren Klirren und Glitzern den optischen und akustischen Eindruck ergänzt und verstärkt.

Das typische Schütteln ist nicht so weit nach Süden verbreitet wie der schnelle, kleine Schritt, sondern beschränkt sich auf einen schmalen Streifen des Donautals (Krajdunavie). Je mehr man nach Osten kommt, desto mehr nehmen Kraft und Spannung des Schüttelns ab.

In einigen Gegenden Nordwestbulgariens sagt die einheimische Bevölkerung, daß sie beim Tanzen „fliegt“; mit „Fliegen“ wird der leichte und ungestüme Tanz charakterisiert und zugleich der Zustand des Tänzers, für den der Tanz eine Möglichkeit ist, sich von der Erde zu lösen, die Sorgen des Alltags hinter sich zu lassen und Freude und Fröhlichkeit zu erleben. Das freie Schwingen der Arme ergänzt dieses Gefühl. *Horos* wie *ELENO MOME*, *SVIŠTOVSKO*, *DAJČOVO* sind typische Beispiele dafür. Besonders verbreitet sind die *PAJDUŠKO* und *DAJČOVO HOROS*, die in verschiedenen Varianten von Frauen, Männern oder gemischt getanzt werden.

Auch Für Nordwestbulgarien sind Tänze im 2/4-Takt charakteristisch, mit weiten, großen Bewegungen, z.B. bei der *RAKOVATA*, die ziemlich weit verbreitet ist, in den Gegenden von Lom und Bjala Slatina, *IVANKINOTO* aus Montana u.a. In Mittel-Nordbulgarien gibt es auch Tänze im 2/4-Takt, bei denen die Tanzfiguren aus dem schnellen, kleinen Schritt aufgebaut sind und die raumgreifender und hüpfender getanzt werden, z.B. *ČUŠ MERDŽAN*, *HOP NALJAVO HOP NADJASNO*, *SVIŠTOVSKO* u.a.

Die Tänze im 5/16-Takt mit dem Rhythmus 2-3 sind in vielfältigen Varianten verbreitet, z.B. *PAJDUŠKO*, *KOSTENSKO*, *KAJMA*.

¹¹⁴ zit. b. Krasimir PETROV 1993, S. 55

Sehr populär ist die *RÁČENICA* (im 7/16-Takt mit dem Rhythmus 2-2-3). Sie wird hauptsächlich in kurzer Kette („na lesá“, „na prát“) von Frauen, Männern oder gemischt getanzt. Sie ist unter verschiedenen Bezeichnungen zu finden: *ČEKURLANA*, *POTRUPANKA*, *ŽIKINO*, *ČEKURJANA*, *TARAMBIČ* u.a., in Gürtelfassung, hinterer Kreuzfassung oder weniger in W-Fassung. Überall wird die *RÁČENICA* auch solo („po samé“) getanzt mit der für den Nordbulgaren charakteristischen Leichtigkeit. Besonders verbreitet in den Dörfern der Ebene sind die sogenannten *RÁČENIČNO HOROS*. Bei einigen von ihnen sind die Tänzer in einem Halbkreis gefaßt und bewegen sich nach rechts und links. Dies ist mehr für die Gegend von Veliko Târnovo typisch, aber es gibt auch *HOROS* in *lesá*-Fassung in der kurzen Reihe, typisch eher für die Gegend von Pleven. Die *RÁČENICA* wird hier auch solo getanzt, mit großer Leichtigkeit, Selbstbewußtsein, Improvisation und Humor.

Der leichte, hüpfende *DAJČOVO* im 9/16-Takt (2-2-2-3) ist für ganz Norwestbulgarien charakteristisch, in der Form gemischter und Männer-Dajčovos in Gürtelfassung („na lesá“).

Verbreitet sind auch Tänze im sogenannten „breiten Neuner“ (*široka devetica*), einem 9/8-Takt in moderatem Tempo, die *ČERKEZKA*, die man in den verschiedenen Gegenden in den vielfältigsten Varianten antrifft, von Frauen, Männern oder gemischt getanzt. Bei der *ČERKEZKA* sind ziemlich komplizierte Tanzfiguren zu beobachten. Die Tänzer sind in Gürtelfassung aufgereiht, aber man findet auch Varianten mit gefaßten Händen.¹⁴⁵

Die *GRÂNČARSKO HOROS* im 9/16-Takt (2-3-2-2) werden in V- oder Gürtelfassung gemischt getanzt. Sie sind in der Gegend von Vidin, Vraca u.a. verbreitet.

Besonders beliebt sind hier die *GANKINOS* im 11/16-Takt (2-2-3-2-2), auch unter den Namen *ŠARENOTO HORO* und *SÁKOVITATA* aus der Gegend von Vraca, *CIBÂRSKOTO* aus dem Donautal u.a. Sie sind als gemischte Tänze, aber ebenso auch als Männer-*lesá* zu beobachten, bei denen die tänzerische Meisterschaft und die Neigung der Bulgaren zur Improvisation interessante beispielhafte Beiträge zur Volkstanzkunst geschaffen haben.

In Mittel-Nordbulgarien gibt es auch Tänze, die in Gruppen, aber gleichzeitig auch einzeln, d.h. ohne Fassung, getanzt werden, wie z.B. *HOP NALJAVO HOP NADJASNO* aus der Gegend von Pavlikeni im 2/4-Takt, *LIPNIŠKATA* ebenfalls aus der Gegend von Pavlikeni im 9/8-Takt und dem Rhythmus 2-2-2-3, *KATERINKINO* aus der Gegend von Svištov im 7/8-Takt mit dem Rhythmus 2-2-3.

¹⁴⁵ Zur *ČERKEZKA* siehe Kap. 7

Dobrudža



Trachten aus der Dobrudža

Die Dobrudža im Nordwesten Bulgariens liegt zwischen dem Unterlauf der Donau, dem Donaudelta und der Schwarzmeerküste. Die Staatsgrenze teilt sie in einen bulgarischen und einen rumänischen Teil. Die südwestliche Begrenzung der Dobrudža läßt sich an keinen herausragenden geographischen Gegebenheiten festmachen und ist daher nicht unumstritten. Manche Fachleute grenzen die Dobrudža entlang der Linie Ruse - Razgrad - Šumen - Provadija - Varna gegen Thrakien und Nordbulgarien ab.

Der Tanzstil der Dobrudža im allgemeinen zeichnet sich durch besonders freie Bewegungen des Körpers, maßvoll bewegte Schultern, frei bewegte Arme und eine Neigung zu plastischen und ausdrucksvollen Gesten aus.

Die Bewegungen sind in den Tänzen der Dobrudža hauptsächlich auf die Beine konzentriert. Vor allem die Männer tanzen hier halb hockend, mit solidem Bodenkontakt und mit einem oft zurück oder nach vorn gebeugten Oberkörper. Sehr typisch ist bei den Männern die Körperhaltung mit Hohlkreuz und vorgewölbter Brust. Die Akzente der Bewegungen sind hauptsächlich nach unten zum Boden gerichtet, wodurch die Erdverbundenheit der Tänze der Dobrudža nochmals unterstrichen wird.

In der Dobrudža beteiligen sich die Hände mit besonders plastischer Gestik an der tänzerischen Bewegung. Die Bewegungen der Männer sind groß und kraftvoll. Besonders ausgeprägt sind die Handbewegungen beim *RÂČENIK* und bei der *W-Fassung*, abwechselnd vor- und zurückschwingend, angewinkelt oder nach oben gestreckt bei der *RÁKA* (sogar auch bei der Kreuzfassung vorn bei der *SBORENKA*). Dagegen sind die Hand- und Armbewegungen der Frauen sehr weich und sanft, mit geschmeidigen Handgelenken und entspannten Ellbogen.

Auch das Spiel des Körpers und der Schultern ist typisch für den Stil der Dobrudža, sowohl bei den Frauen als auch bei den Männern. Es ist bei den Frauen durch Grazie und Beherrschung gekennzeichnet, z.B. beim *DANEC* und bei der *RÁKA*, bei den Männern dagegen durch betonte innere Kraft. Es entsteht der Eindruck, daß sie sich vor lauter Kraft nicht mehr zurückhalten können, z.B. bei *RÂČENIK*, *OPAS* und *SBORENKA*.

Die Volkstänze der Dobrudža werden meist in mäßigem Tempo getanzt mit etwas geöffneten Beinen. Bei der häufig zu beobachtenden Hocke der Männer sind die Knie geöffnet oder geschlossen. Eine andere Besonderheit ist das leichte Wiegen des Körpers, typisch für die Frauen wie für die Männer.

Das Federn ist ebenfalls ein wesentliches Stilmerkmal der dobrudžaner Tänze. Auch hier entsteht es durch das Auftreten mit den Zehen und Abrollen zur ganzen Sohle. Das Federn ist weich und leicht.

Bestimmte Schritte und Schrittkombinationen (*dvíženija* - „Bewegungen“) kommen in den Tänzen der Dobrudža sehr häufig vor, in erster Linie die Gehschritte: das Gehen am Platz, vorwärts, rückwärts, nach rechts, nach links, Schritt und schließen, Kreuzschritte nach rechts und links, die *Râčenična*, Schritt und hüpfen, das „dobrudžanische Stampfen“ (*dobrudžansko nabivane*) rechts und links, vorwärts und rückwärts. Diese Bewegungen dienen als Verbindung oder als Verschnauf- und Erholungspause zwischen komplizierteren Figuren. Dies sind Kombinationen mit Hocken, Stampfen, Wiegen des Körpers, Bögen und Kreise mit den Füßen und Knien, koordinierte Bewegungen der Füße und Hände, die gefaßt sind oder frei bewegt werden. Die nicht gefaßten Hände mit ihren Bewegungen werden besonders oft mit denen der Füße und des Körpers koordiniert.

Das Hocken im Männertanz der Dobrudža ist sehr leicht und gleichzeitig zackig und schnell, gefolgt von elastischem Aufrichten, es sei denn, andere Bewegungen in hockender Haltung folgen.

Beim Stampfen (*pričukvane* oder *nabivane*) „spricht der Dobrudžaner gleichsam mit dem Boden als Mutter Erde, indem er sie mit seinem Fuß berührt. Bald berührt er sie leicht und ganz kurz mit seiner Ferse, bald unterstreicht er jeden Schritt oder Stampfer mit großer Kraft.“¹¹⁶ Das „dobrudžanische“ Stampfen unterscheidet sich von anderen Stampfbewegungen dadurch, daß sich die Füße mit gespannten Knien und Knöcheln ganz wenig vom Boden lösen und beim Schritt die Sohle kräftig auf ihn „kleben“. Es ist typischerweise mit einem sehr freien und elastischen Wiegen des Körpers kombiniert,

Bögen und Kreise mit dem Fuß und den Knien werden vertikal und horizontal ausgeführt, bei den Männern betonter, besonders bei *SBORENKA*, *OPAS* und *RÂČENIK*. Diese Bögen und Kreise schmücken die Bewegungen durch Schwung und Weite aus.

Die äußere Form der Tänze der Dobrudža entsprechen der Überlieferung wie auch im übrigen Bulgarien: geschlossene, geführte Tänze und Tänze „*na lesá*“. Daneben kommt auch die getrennte Tanzform „*po samé*“ (einzeln, solo) und „*po dvoj*“ (zu zweit) vor.

Die geschlossenen Tänze werden öfter von Frauen oder gemischt in mäßigem Tempo getanzt, meist mit einer Fortbewegung im Kreis nach rechts. (Beispiele: *DJUS*, *TALIMA*, *DONKINATA* im 2/4-Takt, *BRÂSNI CÂRVUL* und *KUCANKATA* im 7/16-Takt (2-2-3), *IZHVÂRLI KONDAK* und *LJASA* im 9/8-Takt (2-2-2-3).)¹¹⁷

Die geführten Tänze bewegen sich im Halbkreis, Bogen, Schlangenlinien oder Spiralen. (Beispiele: *OPAS*, *TALIMA*, *RÂKA*, *TROPANKA*, *ČORBADŽIJSKO* im 2/4-Takt, *ZARUJ BOB* im 7/16-Takt (2-2-3) und *PAJDUŠKATA* im 5/16-Takt (2-3).)

¹¹⁶ K. PETROV 1993 S. 22 f.

¹¹⁷ Beispiele nach K. PETROV S. 23.

Die *Lesá*-Tänze bewegen sich meist in gerader Reihe, Ellipse oder Bogen. (Beispiele: *SBORENKA*, *OPAS* und *RÁKA* im 2/4-Takt, *KUCATA* im 7/16-Takt (2-2-3).)

Die getrennte Tanzform kommt meist bei der *RÂČENICA* im 7/16-Takt vor sowie beim *SVATBARSKI RÂČENIK*, *KUCATA* und *DŽOKATA* im 2/4-Takt, *TRÂNKATA* (oder *TRÂNKOVATA*, *ČERKEZKATA*) im 13/16-Takt (2-2-2-2-2-3).

Ein Teil der Tänze „*po samé*“ und „*po dvoj*“ stehen im 5/16-Takt (2-3): *DRAGIJKA*, die von zwei Tänzern getanz wird, und *ČESTATA*. In der Gegend von Silistra tanzt man die *PAJDUŠKA* zu zweit wie die *RÂČENICA* mit frei bewegten Händen.

KUKLENSKATA oder *KULIČKATA* (*kukla*: die Puppe) im *RÂČENICA*-Rhythmus (7/16: 2-2-3), wird von einem oder zwei Tänzern getanz, mit hölzernen puppenartigen Bewegungen und geschlossenen und kaum vom Boden abgehobenen Füßen, wie Marionetten.

Die *ZAEŠKA IGRA* (Hasentanz) aus dem Hochzeitsritual kommt in drei Rhythmen vor: im 2/4- 5/16- (2-3) und 9/16-Takt (2-2-2-3). In den verschiedenen Dörfern wird er mit verschiedenen Personen getanz, mit zwei, drei oder vier „Hasen“ mit oder ohne „Jäger“, mit oder ohne „Hund“. Alle Varianten werden in vorgebeugter Haltung getanz mit dem typischen Hüpfen und der Andeutung der Hasenohren mit den Händen, wobei die komischen Bewegungen eines Hasen mit viel Humor imitiert werden.

Auch in der Dobrudža tanzen die Frauen sehr häufig zu Liedern, die sie selbst singen, meist im 2/4-Takt wie z.B. *DANEC* (*BUENEC*) oder die nach dem Tanzlied benannten *SKARALI MI SE TRI MOMI*, *ZADALI MI SE ZADALI*, sowie Tänze im 7/16-Takt (2-2-3) wie z.B. *RANO MI RANI*.

Die Frauen tanzen auch kompliziertere Tänze wie *SBORENKA* und *OPAS*; sie beginnen zusammen mit den Männern und nachdem diese sich von dem Rest der Tänzer getrennt haben, tanzen sie einfachere Schritte oder schauen den Männern zu. Hierzu gehört auch die *POLOVIN RÁKA* im 2/4-Takt und die *TROPANKA* im 2/4- oder 7/16-Takt (2-2-3).

In vielen Dörfern, wo das Lazarus-Ritual ausgeübt wird, tanzen die Mädchen den traditionellen kleinschrittigen *BUENEC*. Er wird mit kleinen Laufschritten in schlingelnder Bewegung nach rechts getanz. Mit dem *DANIC* oder *DANEC* betreten die *Koledari* den Hof, wo sie ihr Ritual ausführen. ohne sich loszulassen, oft begleitet von lärmendem Getöse.

Die Männertänze sind „geführt“ (*vodeni*) (oder *skâsani* - „unterbrochen“) und meist „*na lesá*“, wobei beide Formen kombiniert werden können: Man beginnt den Tanz „geführt“ zu tanzen und wenn die Stimmung hoch genug ist, hält man den Tanz an und tanzt komplizierte Figuren „*na lesá*“. In dieser Weise wird die *SBORENKA* getanz, die vielerorts die „Haube“ der Tänze genannt wird, d.h. der komplizierteste und beliebteste Tanz. Sein Name kommt daher, daß er auf dem Sammelplatz (*sborište*) getanz wurde,

wo die Bevölkerung an Feiertagen zusammenkam, um sich zu vergnügen. Heute tanzt man ihn zu allen möglichen Anlässen. Das Unterscheidungsmerkmal der *SBORENKA* ist die periodische Ausführung starker Bewegungen. Die Tänzer bewegen sich vorwärts und rückwärts, dann nach rechts auf der Kreisbahn und tanzen wieder am Platz. Das gibt den Tänzern die Möglichkeit, sich ein wenig auszuruhen und erneut mit noch größerer Kraft und Meisterschaft zu den schwierigen Bewegungen überzugehen.

DOBRUDŽANSKI RÂČENIK ist ein beliebter Männertanz. Die Teilnehmer tanzen synchron, ohne sich untereinander zu fassen. Die Bewegungen der freien Hände sind ein wesentlicher Teil des Tanzes. Die Koordination zwischen den Händen, dem Körper und den Füßen macht einen starken Eindruck. Die Bewegungen im *RÂČENIK* imitieren laut K. PETROV den Alltag des Dobrudžaners und bilden Momente des Arbeitslebens wie Säcke tragen, Garben binden, Schwein schlachten, Gamaschen wickeln ab. Nicht jeder Tänzer ist in der Lage, den *RÂČENIK* zu beherrschen. In der Regel reiht sich daher nur eine kleine Anzahl Tänzer ein. Der Tanz fängt nicht unvermittelt an. K. PETROV beschreibt die Art und Weise, wie der *RÂČENIK* abläuft:

„Die Teilnehmer stellen sich in einer Reihe nahe beieinander auf und fangen mit der Musik an, allmählich vorwärts zu gehen. Auf ein vereinbartes Kommando des ersten Tänzers hin gehen alle mit ruhigen Bewegungen einer hinter dem anderen los. Plötzlich gibt der Vodač ein Kommando und die Tänzer führen eine kompliziertere Figur am Platz aus. Dann nimmt die Reihe erneut ihre Fortbewegung im Gänsemarsch auf der Kreisbahn mit einer anderen ruhigeren Bewegung auf. Auf ein neues Kommando folgt eine noch virtuosere Figur am Platz usw. immer in derselben Aufeinanderfolge von ruhigeren und ungestümen Figuren. Die Kommandos des Vodač sind gewöhnlich Ausrufe wie „i-lju-lju“ und andere ähnliche typisch dobrudžanische Ausrufe. Die Teilnehmer kennen im Voraus die Reihenfolge der Figuren und die Rufe geben nur an, daß eine neue Figur beginnt.“¹¹⁸

Den ganzen Tanz hindurch bleiben die Männer in deutlich halb hockender Haltung. Auch wenn in benachbarten Dörfern der *RÂČENIK* unterschiedlich, auf die jeweils örtlich übliche Art getanzt wird, sind die dominierenden Merkmale des Tanzes allgemeingültig. Überall tanzt man den *RÂČENIK* mit der typischen „Plastik“ der Dobrudža: mit gespanntem Hohlkreuz und elastischer Beweglichkeit der Schultern. Es gibt Hypothesen, nach denen einige seiner Bewegungen als Reste eines uralten Kriegstanzes gelten.

Insgesamt ist in den Männertänzen die kunstvolle Entfaltung und Komplizierung der Tanzbewegungen, als Streben nach technischer Meisterschaft und individueller Darstellung, klar zu sehen – so im *OPAS*, der *SBORENKA*, der *RÂKA*, dem *RÂČENIK* u.a.

¹¹⁸ K. PETROV 1993 S. 25

Gemischte Tänze gibt es überall. Ein solcher ist die *RĀKA* mit einer Vielzahl von Varianten, von einfacheren bis zu sehr komplizierten. Man faßt sich bei den Händen, woher der Tanz seinen Namen hat („*rāka*“ = Hand). Typisch für die *RĀKA* ist das gleichmäßige Hin- und Herschwingen der Hände, das Beugen der Ellbogen und vertikale Federn, erneute Schwingen, sowie auch die Bewegungen des Körpers. Eine Besonderheit des Tanzes ist, daß sich die Männer in einem bestimmten Moment von den Frauen trennen, sich in einem eigenen Halbkreis oder in einer geraden Reihe fassen und kompliziertere Bewegungen mit Hocken tanzen. So tanzt jede der Gruppen ihre eigenen Bewegungen, worauf sie sich erneut vereinigen und fortfahren, wieder gemeinsam zu tanzen.

OPAS ist ebenfalls einer der populärsten und beliebtesten Tänze.¹¹⁹ Er trägt seinen Namen von der Art der Fassung: am Gürtel (*opas* od. *pojas*), wobei jeder sich neben jedem einreihen kann. Er wird im 2/4-Takt getanzt und besteht aus zwei Teilen, einem langsamem und einem schnellen. Im langsamen Teil bewegt sich der *Horo* auf der Kreisbahn nach rechts und wenn die Tänzer in Stimmung gekommen sind und die Musikanten schneller spielen, werden die Bewegungen komplizierter und werden am Platz oder vorwärts und rückwärts getanzt. In einem gegebenen Moment trennen die Männer sich vom allgemeinen *Horo* und fassen sich in einem Bogen oder einer geraden Reihe beginnen, sehr komplizierte Figuren zu tanzen. Die Männer zeigen hier ihre große Geschicklichkeit und beziehen auch den Körper und die Schultern in den Tanz mit ein. Die komplizierten Tanzbewegungen der Füße, Hüpfen, Stampfen, Hocken, weiten Bögen und Kreisen mit Füßen und Beinen, betonten Schritten und Sprüngen begleiten sie mit elastischen und entspannten Schulterbewegungen. Der Körper wiegt sich zusammen mit den Schultern ebenfalls nach links und rechts.

Andere gemischte *Horos* der Dobruđa sind im 2/4-Takt: *TALIMA*, *POLOVIN RĀKA*, *DJUS*, *LJAVATA*, *ĀETIRI PĀTI*, *BJAGANICA*, *MEGDANSKO*, *TROPANO*, *DONKINATA*, *NA DVE STRANI*, *DIMETNO HORO* u.a.; im 5/16-Takt (2-3): *PAJDUŠKO*, *TRITE KRAKA*, *BRĀSNI CĀRVUL*; im 7/16-Takt (2-2-3): *BRĀSNI CĀRVUL*, *POVLEKANA*, *DJORTAJAK*, *ZARUJ BOB*, *KUCANKATA*, *BABINATA RADINA*; im 7/8-Takt (2-2-3): *PANDALAŠ*, *KUCANKA*; im 9/16-Takt (2-2-2-3): *IZHVĀRLI KONDAK*, *BJAGAJ POPE*; im 9/8-Takt (2-2-2-3): *LJASA*.

¹¹⁹ Siehe Kap. 7

7. SCHRITTE UND FIGUREN:

Die wichtigsten bulgarischen Volkstänze

Es folgen Beschreibungen der wichtigsten Vertreter der Regionen, d.h. der Tänze, die in der jeweiligen Region oder in ganz Bulgarien weit verbreitet sind, die zum Grundrepertoire der tanzenden Bevölkerung gehören. Die beschriebenen Varianten beschränken sich auf die gebräuchlichsten Grundfiguren – es gibt daneben zahlreiche andere, meist regional oder lokal geringfügig abweichende Formen. Bei der Auswahl verlasse ich mich auf das Urteil erfahrener bulgarischer Choreographen wie Belčo Stanev, Boris Vâlkov, Krasimir Petrov u.a.

Komplexe Choreographien, die nur von regelmäßig trainierenden Ensembles beherrscht werden, gehören nicht hierher, sondern Formen, die jeder Einwohner, der die Traditionen seiner Heimat kennt, mittanzen kann, wenn sich eine Gelegenheit dazu bietet.

Mancher Folkloretänzer hierzulande, der auf eine Erfahrung von einigen Jahren und ein gewisses Tanzrepertoire zurückblickt, wird sich vielleicht wundern, daß hier der eine oder andere Tanz, den er kennt, in Teilen oder sogar insgesamt anders beschrieben ist, als er ihn bei diesem oder jenem bulgarischen Tanzlehrer gelernt hat. Das kann einem insbesondere mit komplexeren Tänzen passieren, und die Überraschung oder Irritation bleibt nicht aus, wenn ein *ČETVORNO* nicht überall derselbe *ČETVORNO*, ein *BREZNIŠKO* nicht immer der gleiche *BREZNIŠKO* ist. Diese Abweichungen haben ihre Ursache in der Natur der Folklore selbst und in der Art und Weise, wie Tänze benannt werden. „*BREZNIŠKO*“ bedeutet einfach „Tanz aus Breznik“. Welcher Tanz aus Breznik das sein soll, ist mit diesem Namen allein nicht festgelegt. (Vgl. hierzu das Kapitel 6: Rhythmen und Tanztypen: Tanznamen.) Erst recht muß man sich auf Varianten gefaßt machen, wenn ein Tanz wie *ČETVORNO* nur die Typenbezeichnung trägt. Das ist etwa so, wie wenn man einen bestimmten deutschen Tanz „Zwiefacher“ nennen würde. Dem Tänzer ist damit nicht geholfen, denn der Name verrät nur, daß 3/4- und 2/4-Takte und damit Walzer- und Dreherschritte abwechseln, nicht aber, in welcher Reihenfolge – genau auf sie kommt es aber an und sie kann so verwickelt sein, daß er unweigerlich scheitert, wenn er sie nicht kennt.

Außerdem gibt es mehr als einen Namen für denselben Tanz. Bei Tanztypennamen wie dem genannten *ČETVORNO* ist es naheliegend, daß es dafür auch spezifischere Bezeichnungen gibt. Für den *HORO ZA POJAS* nennt K. PETROV die alternativen Bezeichnungen *SELSKOTO*, *ŠOPSKO ZA POJAS*, *TÂRČANO*, *MELNIČKATA*, *EDNOSTRANKA* und *U MESTO*¹²⁰. Besonders bei Tänzen, die zu Liedern getanzt werden, also vor allem Frauentänzen, sind die Bezeichnungen „*SELSKOTO*“ oder „*ZA POJAS*“ Sammelbegriffe, d.h. alle Tänze dieser Art tragen diese gemeinsame Bezeichnung, aber in jedem

¹²⁰K. PETROV: *Bâlgarski narodni tanci ot Šopluk*, S. 19

einzelnen Gebiet oder Dorf tragen sie den Namen des Liedes, zu dem sie getanzt werden.¹²¹

Hinzu kommt, daß Folklore sowohl räumlich als auch zeitlich variiert. *DAJČOVO* wird in sehr vielen Dörfern getanzt, aber nicht überall und zu jeder Zeit auf die gleiche Weise. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Figuren eines Tanzes aneinandergereiht werden, kann nur auf einer Verabredung unter den Menschen, die ihn so tanzen, beruhen. Diese Abfolge kann festgelegt sein oder der Tanzführer gibt die entsprechenden Kommandos während des Tanzes. Deshalb findet der Leser hier meist keine Angaben über die Anzahl Wiederholungen einer Figur und die Reihenfolge der Figuren. Das festzulegen ist Aufgabe des Tanzführers oder des Choreographen und hängt wesentlich auch von der Musik ab, zu der ein bestimmter Tanz getanzt wird. Im Dorf können sich Musikanten und Tänzer spontan darüber verständigen. Wenn aber eine Aufnahme die Musik liefert, muß bei den Tänzen, deren Figuren mit den Melodien synchron ablaufen, im voraus die Reihenfolge bestimmt werden.

Die folgenden Tänze werden in diesem Kapitel beschrieben:

¹²¹ a.a.O. S. 20

Nordbulgarien

1. Dajčovo
2. Svištovsko
3. Pajduško
4. Eleno Mome
5. Grânčarsko
6. Gankino
7. Čerkezso
8. Vlaško
9. Kukuvička
10. Bâčvanka
11. Šira

Thrakien

1. Pravo trakijsko
2. Trakijska râčenica
3. Trite Pâti
4. Glaviniška kopanica
5. Bučimiš
6. Čapraz
7. Džinovsko
8. Kamišica
9. Sedi Donka

Rhodopen

1. Rodopsko
2. Čukanoto
3. Svornato
4. Minka

Šopluk

1. Šopsko za pojas
2. Graovsko
3. Četvorno
4. Jove Malaj Mome
5. Petrunino
6. Šopska kopanica
7. Dilmano, Dilbero
8. Kjustendilska râčenica

Dobrudža

1. Danec
2. Sborenka
3. Râka
4. Opas
5. Sej, sej bob
6. Ljavata
7. Tropanka
8. Talima
9. Varnenski tanc

Pirin

1. Džangurica
2. Dospatsko
3. Ograždensko
4. Ispajče (Igra na Dvamina)
5. Deninka
6. Ginka

Erläuterungen zu den Tanzbeschreibungen

Da eine Tanzbeschreibung den Ablauf der Bewegungen in der Zeit, vor allem ihr Verhältnis zum Rhythmus wiedergeben soll, müssen sowohl der Zeitverlauf als auch der Rhythmus in der Beschreibung ablesbar sein. Das klingt banal, wird aber zu einem konkreten Problem, wenn der Benutzer in die Lage versetzt werden soll, unmittelbar und ohne Umwege aus der Beschreibung den Tanz nachzuvollziehen. Wenn wir beispielsweise zählen. „eins – zwei – drei – vier“ kann das ein 4/4-Takt mit vier gleichmäßigen Taktschlägen sein, oder – wie es bei den bulgarischen Tänzen eher der Fall ist – ein ungerader Rhythmus unterschiedlicher Struktur: kurz – kurz – kurz – lang (♩ ♪ ♪ ♪ - Dajčovo) oder lang – lang – kurz – lang (♩ ♩ ♪ ♪ - Eleno Mome) oder kurz – lang – kurz – kurz (♩ ♪ ♪ ♪ - Grânčarsko).

Um der Zählung („eins – zwei – drei – vier“, in der zweiten, mit „Schlag“ überschriebenen Spalte) einen Rhythmus zu geben, steht im Kopf der Tanzbeschreibung der Takt, seine rhythmische Struktur und das Zählungsschema, z.B.:

| | | | | | |
|------------------------|----------|---|---|---|---|
| Rhythmus: 7/8: ♩ ♩ ♪ ♪ | Wert: | 2 | 2 | 1 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 |

Aus dem Zählungsschema ist zu entnehmen, daß die „drei“ nur halb so lang ist wie die anderen Schläge. Diesen Rhythmus muß man im Kopf behalten, wenn man anhand der Takte und Taktschläge dem Zeitverlauf folgt. Um dies zu erleichtern schreiben wir diesen kurzen Taktschlag kursiv.

In den meisten Tanzbeschreibungen erfordert das Entziffern des Beschreibungstextes so viel Zeit, daß es kaum möglich ist, einen Bewegungsablauf auf Antrieb als Ganzes zu erfassen. So steht z.B. oft die Beschreibung der Schritte und Bewegungen eines Taktes als fortlaufender Text in einem Absatz; der Leser muß in den Zeilen suchen, wo jeder einzelne Schritt beschrieben ist. Bulgarische Tanzbeschreibungen trennen in der Regel sogar die Beschreibung der Grundmotive (*dviženie* – „Bewegung“) von der der aufeinanderfolgenden „Figuren“, wo nur noch die Namen der Motive mit ihrer Anzahl an Takten genannt werden.

Im Idealfall jedoch kann der Benutzer in „Echtzeit“, d.h. bei laufender Musik mitlesen und bei entsprechender Gewandtheit gleichzeitig mittanzen. Das ist nur dann möglich, wenn das Ereignis, das zu einem Taktschlag gehört, im Bruchteil einer Sekunde erfaßt werden kann und jeder einzelne Taktschlag, gleichgültig, ob er durch ein Ereignis ausgefüllt oder eine Pause ist, in der Beschreibung dargestellt wird. Deshalb verzichten die vorliegenden Beschreibungen auf zusammenfassende, auf andere Stellen verweisende Formeln wie „Wiederholung 3. Teil Takt 2 – 4“, die gewiß Platz sparen, aber den Benutzer allein lassen bei dem Versuch, den gesamten Ablauf der Bewegungen nachzuvollziehen.

Dem gleichen Ziel dient

Die vierte Spalte: „vom Blatt“ tanzen

Die mit „Schritt“ überschriebene vierte Spalte enthält im Prinzip nichts anderes als der Text rechts in der gleichen Zeile. Sie soll nur das schnelle Mitlesen ermöglichen. Hier sind die Schritte und teilweise die übrigen Fußbewegungen mit sofort erfäßbaren kurzen Symbolen dargestellt, so daß der Tanzablauf mit der Musik in Normalgeschwindigkeit abgelesen werden kann. Durch die Darstellung des Zeitverlaufs von oben nach unten (statt von links nach rechts) ist es möglich, den Klartext dort anzubringen, wo er hingehört. Der Benutzer muß nicht ständig zwischen Ablaufdarstellung und Beschreibung der Bewegungen hin- und herwechseln, wie das in den einschlägigen bulgarischen Tanzbeschreibungen bei K. PETROV, B. VÁLKOV und N. CVETKOV oder z.B. auch bei SCHMOLKE/LANGHANS der Fall ist.¹²²

Symbole

Für die Bewegungsrichtung und die Ausrichtung des Körpers gebrauchen wir in Anlehnung an die sog. „Romanotation“¹²³ Richtungspfeile und graphische Symbole. Die Gesamtzahl der möglichen Richtungen wird grob durch acht Richtungen - entsprechend der Windrose - angedeutet. Der Pfeil gibt die Richtung der Bewegung an; ein kleiner Strich am Hinterende steht für die Ausrichtung des Körpers. „Oben“ ist immer die Kreismitte gedacht.

So bedeuten z.B.

- ↔ Körperstellung halbrechts, Bewegung nach rechts
- ←┐ Körperstellung zur Mitte, Bewegung seitlich nach links
- ↖┐ Körperstellung diagonal nach links, Bewegung diagonal nach links
- ↓┐ Körperstellung zur Mitte, Bewegung rückwärts nach außen.

Drehungen bzw. Wechsel in der Körperstellung werden mit einem Kreissymbol angedeutet:

-  Wechsel der Körperstellung von „diagonal nach links“ zu „zur Mitte“
-  halbe Drehung linksherum (vorher Ausrichtung zur Mitte, danach Rücken zur Mitte)

¹²²SCHMOLKE, A. und H. LANGHANS 1968 und 1974

¹²³Die rumänische Ethnologin Vera PROCA CIORTEA hat erstmals 1956 in der „Revista de Folclor“ ein effizientes Aufschreibesystem für Volkstänze veröffentlicht; es erschien in Holland unter der Bezeichnung „Romanotatie“. Die von Sever TITA und Th. VASILESCU Ende der 60er Jahre vorgelegte „Romanotation“ beruht auf der Arbeit von Vera PROCA CIORTEA.

Ein quadratisches Symbol gibt Stellungen ohne Bewegung im Raum an, z.B. bei Schritten am Platz:



Körperstellung zur Mitte



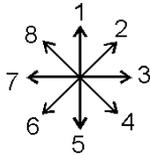
Körperstellung diagonal nach links (Pos. 8 - s.u.).



Kleine Pfeile deuten die Richtung einer Fußbewegung an, ohne daß eine Raumbewegung des Körpers erfolgt.

Die Zeichen für Körperstellung und Raumbewegung gelten jeweils so lange, bis ein anderes Zeichen folgt.

Schema der Positionen:



Abkürzungen

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| R | Schritt mit dem rechten Fuß; entsprechend |
| L | = mit dem linken Fuß |
| L _x | Schritt mit dem linken Fuß hinter dem rechten Fuß gekreuzt; entsprechend R _x , sowie |
| L ^x , R ^x | vorne gekreuzt |
| B | beide Füße tragen gleichzeitig das Gewicht |
| r | Bewegung mit dem rechten Fuß ohne Gewicht (dito „l“) |
| St | Stampf |
| ★ | Schlag mit dem flachen Fuß auf den Boden |
| w | nachfedern („wippen“) auf dem Standbein |
| kl | Anschlag: klapp! – beide Füße werden energisch geschlossen, evtl. indem der freie Fuß seitlich gegen den stehenden Fuß schlägt (<i>hlopka</i>) |
| Spr | Sprung |
| F | Ferse |
| Pl | am Platz, d.h. in der Ausgangsposition |
| h | hüpfen auf dem Standbein (der Fuß verliert kurz den Bodenkontakt - im Gegensatz zum Wippen, bei dem der Fuß den Bodenkontakt nicht verliert) |

- kein weiterer Schritt auf dieser Zählzeit (Pause)
- ! Akzent: die Bewegung (der Schritt) wird betont, energisch, kraftvoll ausgeführt.
- / gleichzeitige Bewegung von Standbein und freiem Bein, z.B.
- w / r^x nachfedern auf dem Standbein und gleichzeitig den freien rechten Fuß in der Luft vor dem linken Fuß kreuzen

Im beschreibenden Text bedeuten:

T. Takt

Z. Zählzeit (ein 4/4-Takt hat die Zählzeiten 1 - 2 - 3 - 4)

V-Fassung Hände gefaßt, Arme hängen herab

W-Fassung Hände gefaßt und in Schulterhöhe gehalten

Plié mehr oder weniger starke Beugung des Standbeins im Knie

1 – 2 – **3** Fette Zahlen für die Zählzeit bedeuten eine längere Zählzeit (hier: „kurz – kurz – lang“)

NORDBULGARIEN

1. DAJČOVO

Name: „Dajčos Tanz“ (Dajčo ist ein männlicher Vorname)

Herkunft: ganz Nordbulgarien. Die hier beschriebene Form ist eine der verbreitetsten Varianten.

Stil: temperamentvoll, raumgreifend.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, V-Fassung, Hände schwingen vor und zurück.

| | | | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---|---|---|---|
| Rhythmus: 9/16:  | Wert: | 2 | 2 | 2 | 3 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Dajčova

| | | | | |
|-----|---|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------|
| 1 | 1 |  | L h | Hüpfen auf dem L Fuß |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 4 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 2 | 1 | | R h | gegengleiche Schritte ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 + 2 wiederholen |

2. Ljuljaj

| | | | | |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | L h | Dajčova li diagonal nach li vorwärts ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R | ... |
| 2 | 1 |  | R h | Dajčova re mit Kreuzschritten nach re: Hüpfen auf dem R Fuß |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 |  | L h | Dajčova li nach re rückwärts ... |

| | | | | |
|------|---|---|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R | ... |
| 4 | 1 | ↙ | R h | Dajčova re nach li rückwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L | ... |
| 5-16 | | | | T. 1 – 4 dreimal wiederholen; dabei bewegen sich die Tänzer ständig weiter nach rechts ● |

2. SVIŠTOVSKO

Name: Tanz aus Svištov, einer Stadt am Südufer der Donau.

Herkunft: Nordbulgarien, wird in ganz Bulgarien getanzt.

Stil: temperamentvoll.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, W-Fassung, Hände schwingen vor und zurück.

Rhythmus: 4/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| | | | | | |
|---|---|---|----------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Nach re wenden und Schritt mit dem R Fuß vorwärts in Tanzrichtung nach re | |
| | 2 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß | |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts | |
| | 4 | | L h | hüpfen auf dem L Fuß | Hände: vor + ab |
| 2 | 1 | ↪ | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß n. re | vor |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt | rück |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | vor |
| | 4 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß | rück |
| 3 | 1 | ↵ | L | wie T. 2 gegengleich ... | |
| | 2 | | R _x | ... | |
| | 3 | | L | ... | |
| | 4 | | L h | ... ● | |

3. PAJDUŠKO

Name: „Hinketanz“, wegen der zwei ungleichen Taktteile (2 : 3)

Herkunft: Nordbulgarien, wird in ganz Bulgarien getanzt.

Stil: federnd, leicht, munter.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, W-Fassung.

| | | | | |
|-----------|-----------|----------|---|----------|
| Rhythmus: | 5/8: ♩ ♩. | Wert: | 2 | 3 |
| | | Zählung: | 1 | 2 |

Quelle: Boris VÁLKOV UND Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung | |
|------|--------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| | | | | Während T. 1 – 5 federn die Ellbogen rhythmisch mit dem 5/16-Takt abwärts | |
| 1 | 1 |  | L h | hüpfen auf dem L Fuß | |
| | 2 |  | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts in Tanzrichtung | |
| 2 | 1 | | R h | ... | |
| | 2 | | L | ... | |
| 3 | 1 | | L h | T. 1 – 2 wiederholen ... | |
| | 2 | | R | ... | |
| 4 | 1 | | R h | ... | |
| | 2 |  | L | ... und nach links wenden | |
| 5 | 1 |  | R ^x | Pajduška nach li: Sprungschritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt abwärts | Hände vor + |
| | 2 | | L | kleinerer Schritt mit dem L Fuß etwas hinter den R Fuß | Hände vor |
| 6 | 1 | | R ^x | T. 1 noch 2x wiederholen ... | Hände abwärts |
| | 2 | | L | ... | Hände vor |
| 7 | 1 | | R ^x | ... | Hände abwärts |
| | 2 | | L | ... | Hände zur W-Fassung heben |
| 8 | 1 |  | L h | zur Mitte gewandt: hüpfen auf dem L Fuß | Hände bleiben oben |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz | |
| 9 | 1 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß | |
| | 2 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz | |
| 10 | 1 |  | R ^x | Pajduška nach li ... | Hände vor + ab |
| | 2 | | L | ... ● | Hände zur W-Fassung heben |

4. ELENO MOME

Name: „Mädchen Elena“ (Anfang des dazugehörigen Tanzliedes)

Herkunft: Typischer nordbulgarischer Tanz, einer der bekanntesten Tänze in ganz Bulgarien.

Stil: federnd, leicht, lebhaft bis feurig.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, V-Fassung.

| | |
|------------------------|------------------|
| Rhythmus: 7/8: ♩ ♩ ♩ ♩ | Wert: 2 2 1 2 |
| | Zählung: 1 2 3 4 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| | | <i>g</i> | <i>t</i> | | |
|---|---|----------|----------------|--|----------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | | Nach re gewandt 2 Schritte mit dem R Fuß beginnend nach re ... |
| | 2 | | L | | ... |
| | 3 | | R | | kurzer Schritt mit dem R Fuß vorwärts und zur Mitte wenden |
| | 4 | | L _x | | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R Pl | | Schritt mit dem R Fuß am Platz, L Knie heben |
| | 2 | | w | | federn auf dem R Fuß, L Knie senken |
| | 3 | ← | L | | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 4 | | R _x | | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 | | L Pl | | Schritt mit dem L Fuß am Platz, R Knie heben |
| | 2 | | w | | federn auf dem L Fuß, R Knie senken |
| | 3 | → | R | | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | L _x | | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |

Variante:

| | | | | | |
|---|---|---|----------------|--|------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | | wie oben T. 1 ... |
| | 2 | | L | | ... |
| | 3 | | R | | ... |
| | 4 | | L _x | | ... |
| 2 | 1 | | B | | Sprung in die Grätsche auf beide Füße |
| | 2 | | B | | Sprung auf beide Füße, Füße geschlossen |
| | 3 | ← | L | | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |

| | | | | |
|---|---|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------|
| | 4 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 |  | B | wie T. 2 gegengleich ... |
| | 2 | | B | ... |
| | 3 |  | R | ... |
| | 4 | | L _x | ... ● |

5. GRÂNČARSKO

Name: „Töpfertanz“, wegen der Fußbewegung, die die Arbeit an der Töpferscheibe nachahmt (eine Art Zunfttanz).

Herkunft: Gegend von Lom in NW-Bulgarien, an der Donau.

Stil: federnd, leicht, lebhaft.

Form: gemischte Aufstellung, geschlossener Kreis, V-Fassung.

| | |
|--------------------------|------------------|
| Rhythmus: 9/16: ♩ ♩. ♩ ♩ | Wert: 2 3 2 2 |
| | Zählung: 1 2 3 4 |

Quelle: Belčo STANEV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|----------------------------------------|--------|----------|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Figur (Grânčarka) | | | | |
| 1 | 1 | □ | L w | T. 1 = Grânčarka R: federn im L Fuß |
| | 2 | | R Pl / l↑ | Schritt mit dem R-Fuß am Platz, gleichzeitig beschreibt der L Fuß einen Kreis rückwärts (vor, aufwärts, oben rückwärts und ab: „ Rad rückwärts “) |
| | 3 | | w / l↑ | federn im R Fuß, Kreisbewegung mit dem L Fuß wiederholen |
| | 4 | | - | Pause |
| 2 | 1 | □ | w | T. 1 gegengleich wiederholen (Grânčarka L)... |
| | 2 | | L Pl / r↑ | ... |
| | 3 | | w / r↑ | ... |
| | 4 | | - | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 + 2 wiederholen. |
| 2. Figur (zur Mitte und zurück) | | | | |
| 1 | 1 | | w | Pribežka vorwärts: federn im L Fuß |
| | 2 | ↑ | R | 2 Schritte mit dem R-Fuß beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R, L | noch 2 kleine Schritte |
| 2 | 1 | □ | w | Grânčarka R (beginnt mit federn im L Fuß) ... |
| | 2 | | R Pl / l↑ | ... |
| | 3 | | w / l↑ | ... |
| | 4 | | - | ... |
| 3 | 1 | □ | w | Grânčarka L ... |

| | | | | |
|----------|----------|---|---------------|-------------------------------------------------------------|
| | 2 | | L Pl / | ... |
| | | | r↑ | |
| | 3 | | w / r↑ | ... |
| | 4 | | - | ... |
| 4 | | | | Grânčarka R wie T. 2 |
| 5 | 1 | | w | Príbežka wie T. 1 gegengleich rückwärts (w - L↓) ... |
| | 2 | ↓ | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L, R | ... |
| 6 | | | | Grânčarka L |
| 7 | | | | Grânčarka R |
| 8 | | | | Grânčarka L |

3. Figur „auf der Kreisbahn“

| | | | | |
|------------|----------|-----|-------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ◇ | w | federn im L Fuß |
| | 2 | ↔ | R | 3 Laufschrítte mit dem R-Fuß beginnend in Tanzrichtung nach rechts ... |
| | 3 | | L ^x | ... |
| | 4 | | R, L ^x | ... |
| 2 | 1 | □ | w | 3x Grânčarka R beginnend am Platz ... |
| | 2 | | R Pl / | ... |
| | 3 | | l→ | ... |
| | 4 | | w / l→ | ... |
| | 4 | | - | ... |
| 3-4 | | ↔ □ | | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen |
| 5-8 | | ↔ □ | | T. 1 – 4 wiederholen. |

4. Figur „vor und zurück mit 1“

| | | | | |
|------------|----------|-----|--------|----------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | | w | wie 2. Fig., T. 1 – 2: Príbežka vorwärts federn im L Fuß |
| | 2 | ↑ | R | 2 Schritte mit dem R-Fuß beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R, L | noch 2 kleine Schritte |
| 2 | 1 | □ | w | Grânčarka R (beginnt mit federn im L Fuß) ... |
| | 2 | | R Pl / | ... |
| | 3 | | l↑ | ... |
| | 4 | | w / l↑ | ... |
| | 4 | | - | ... |
| 3-4 | | ↓ □ | | wie 2. Fig., T. 5 – 6: Príbežka rückwärts, Grânčarka L |

5-8

T. 1 – 4 wiederholen. ●

Zur Reihenfolge der verschiedenen Figuren und zur Anzahl Wiederholungen siehe die Einleitung zu diesem Kapitel.

6. GANKINO

Name: „Gankas Tanz“ (nach dem weiblichen Vornamen „Ganka“).

Herkunft: typischer nordbulgarischer Tanz.

Stil: lebhaft bis feurig.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, Gürtel- oder V-Fassung.

| | | | | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---|---|----------|---|---|
| Rhythmus: 11/16:  | Wert: | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

Grundfigur

| | | | | |
|---|----------|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 5 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 |  | R | ... und zur Mitte wenden |
| | 4 | | B | Füße schließen |
| | 5 | | w | nachfedern auf beiden Füßen |
| 3 | 1 | ←┘ | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 4 | | B | Füße schließen |
| | 5 | | w | nachfedern |

1. Variante: „Kreuz“

| | | | | |
|---|----------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------|
| 1 | | ↔ | | Wie T. 1 der Grundfigur |
| 2 | 1 |  ↘ | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 5 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 3 | | ←┘ | | Wie T. 3 der Grundfigur |

2. Variante: „Stampf“

| | | | | |
|---|---|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------|
| 1 | | ↔ | | Wie T. 1 der Grundfigur |
| 2 | 1 |  | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R/l Kn | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re, L Knie anheben |
| | 4 | | w | nachfedern |
| | 5 | | l St | stampfen mit dem L Fuß neben dem R Fuß |
| 3 | | ← | | Wie T. 3 der Grundfigur |

3. Variante: „Schere“

| | | | | |
|---|---|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1 | | ↔ | | Wie T. 1 der Grundfigur |
| 2 | 1 |  | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R / l | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re, L Fuß schnell vorstrecken |
| | 4 | | L / r | Schritt mit dem L Fuß am Platz, R Fuß schnell vorstrecken |
| | 5 | | R / l | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re, L Fuß schnell vorstrecken |
| 3 | | ← | | Wie T. 3 der Grundfigur |

4. Variante: „anschlagen“ (hlopka)

| | | | | |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------------------------------------|
| 1 | | ↔ | | Wie T. 1 der Grundfigur |
| 2 | 1 |  | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re, L Fuß holt seitlich aus |
| | 4 | | l kl | L Fuß kräftig von der Seite gegen den R Fuß schlagen |
| | 5 | | - | Pause |
| 3 | | ← | | Wie T. 3 der Grundfigur ● |

Zur Reihenfolge der verschiedenen Figuren und zur Anzahl Wiederholungen siehe die Einleitung zu diesem Kapitel.

7. ČERKEZKO

Name: „Tscherkessischer Tanz“. Tscherkessische Flüchtlinge waren im 18. und 19. Jahrhundert nach Nordbulgarien gekommen (s. Kap. 4)

Herkunft: aus der Gegend von Veliko Târnovo.

Stil: federnd, ausgreifende Schritte; alle Schrittfiguren realisieren den eigenartigen, typischen Rhythmus mit dem deutlichen Nebenakzent auf dem 8. Achtel (Taktschlag „5“), während auf das 9. Achtel keine Bewegung erfolgt (Pause).

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, V-Fassung oder Männer alleine in Schulterfassung.

| | | | | | | |
|--------------------------|----------|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: 9/8: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | Wert: | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Grundschrift im Kreis

| | | | | |
|-----|---|---|-------|---------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L Spr | kleiner Sprung auf den L Fuß vorwärts |
| | 5 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | | L | wie T. 1 gegengleich ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R Spr | ... |
| | 5 | | L | ... |
| 3-8 | | | | T. 1 – 2 noch 3x wiederholen |

Refrain

| | | | | |
|---|---|---|-------|-----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L Spr | kleiner Sprung auf den L Fuß vorwärts |
| | 5 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | ↓ | L | wie T. 1 rückwärts ... |

| | | | |
|-----|---|-------|----------------------|
| | 2 | R | ... |
| | 3 | L | ... |
| | 4 | R Spr | ... |
| | 5 | L | ... |
| 3-4 | | | T. 1 – 2 wiederholen |

2. Figur: Seitschritt und Ferse

| | | | | |
|-----|---|---|-----|------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R F | zur Mitte gewandt Schritt mit der R Ferse seitlich nach re |
| | + | | L | Schritt mit dem L Fuß dicht bei dem R Fuß |
| | 2 | | R F | Z. „1 +“ noch 2x wiederholen ... |
| | + | | L | ... |
| | 3 | | R F | ... |
| | + | | L | ... |
| | 4 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 5 | | l F | mit der L Ferse vorn leicht stampfen |
| 2 | 1 | | L F | wie T. 1 gegengleich ... |
| | + | | R | ... |
| | 2 | | L F | ... |
| | + | | R | ... |
| | 3 | | L F | ... |
| | + | | R | ... |
| | 4 | | L | ... |
| | 5 | | r F | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |



Refrain

3. Figur: am Platz mit Schere

| | | | | |
|---|---|--|------|----------------------------------------|
| 1 | 1 | | R ↗ | Schritt mit dem R Fuß diagonal nach re |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | R ↑ | Schritt mit dem R Fuß etwas nach vorn |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 3 | | R ↗ | Z. „1 + 2 +“ wiederholen ... |
| | + | | L Pl | ... |
| | 4 | | R ↑ | ... |
| | 5 | | L Pl | ... |

| | | | |
|---|---|--------|------------------------------------------------------------------------|
| 2 | 1 | R Pl/l | Schere: Schritt mit dem R Fuß am Platz, L Fuß flach vorschieben |
| | 2 | L Pl/r | wie Z. 1 gegengleich |
| | 3 | R Pl/l | wie Z. 1 |
| | 4 | L ↑ | Schritt mit dem L Fuß etwas nach vorn |
| | 5 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 3 | 1 | L ↖ | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen ... |
| | + | R Pl | ... |
| | 2 | L ↑ | ... |
| | + | R Pl | ... |
| | 3 | L ↖ | ... |
| 4 | 1 | L Pl/r | ... |
| | 2 | R Pl/l | ... |
| | 3 | L Pl/r | ... |
| | 4 | R ↑ | ... |
| | 5 | L Pl | ... ● |

Zur Reihenfolge der verschiedenen Figuren und zur Anzahl Wiederholungen siehe die Einleitung zu diesem Kapitel.

8. VLAŠKO

Name: „Wlachischer Tanz“, nach den Wlachen (oder Walachen), in ganz Südosteuropa gebäuchliche Bezeichnung für meist rumänische Schafhirten.

Herkunft: Nordwestbulgarien

Stil: federnd, ausgreifende Schritte, deutliche Akzentuierung des langen Taktteils.

Form: gemischte Aufstellung, offener Kreis, V-Fassung oder Männer alleine in Schulterfassung.

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| 1. Figur | | | | |
|-----------------|---|---|------|--------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 5 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts nach rechts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | 1 | ☐ | R | ... |
| | 2 | | l Kn | L-Knie anheben |
| 4 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | r Kn | R-Knie anheben |
| 5 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | l Kn | L-Knie anheben |
| 6 | 1 | ← | L | 5 Schritte mit dem L Fuß beginnend vorwärts nach links ... |
| | 2 | | R | ... |
| 7 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| 8 | 1 | | L | ... |
| | 2 | ☐ | r Kn | R-Knie anheben. |
| 9-16 | | | | T. 1 – 8 wiederholen |

| | | | | |
|------|---|-----------------------------------------------------------------------------------|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend diagonal nach rechts vorwärts (Pos. 2), Hände langsam heben zur W-Fassung ... |
| | 2 | | L | |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | l Kn | R-Knie anheben |
| 3 | 1 |  | L | 3 Schritte mit dem L Fuß beginnend diagonal nach links rückwärts , Hände langsam senken ... |
| | 2 | | R | |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | B kl | Füße energisch schließen (beide belastet) |
| 5-8 | |  | | T. 1 – 4 gegengleich nach links wiederholen |
| 9-16 | | | | T. 1 – 8 wiederholen |

3. Figur

| | | | | | |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 | 1 |  | R | 8 kleine Stampfschritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts zur Mitte, Hände langsam heben ... | |
| | + | | L | | ... |
| | 2 | | R | | ... |
| 2 | + | | L | ... | |
| | 1 | | R | ... | |
| | + | | L | ... | |
| 3 | 2 | | R | ... | |
| | + | | L | ... | |
| | 1 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz , W-Fassung | |
| 4 | + |  | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz | |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz (neben R) | |
| 5 | 1 | | R ^x | Schritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt | |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz | |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz (neben L) | |
| 5 | + | | l F St | Stampf mit der L-Ferse unbelastet am Platz | |
| | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz, Hände abwärts | |
| | + | | r F St | Stampf mit der R-Ferse unbelastet am Platz | |
| 5 | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz | |
| | + | | l F St | Stampf mit der L-Ferse unbelastet am Platz | |

| | | | |
|---|---|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6 | 1 | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz, Hände heben |
| | + | r F St | Stampf mit der R-Ferse unbelastet am Platz |
| | 2 | R / l | Schritt mit dem R Fuß am Platz, L- Knien heben, L-Unterschenkel kreuzt vor dem R |
| | + | - | Pause, L Fuß im horizontalen Kreis nach hinten führen |
| 7 | 1 | R h | T. 13 – 15 = Zopf gehüpft : hüpfen, Hände senken |
| | + | ↓ Lx | Schritt mit dem L Fuß rückwärts hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 2 | L h | hüpfen |
| | + | Rx | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt |
| 8 | 1 | R h | hüpfen |
| | + | Lx | Schritt mit dem L Fuß rückwärts hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 2 | □ B | Füße schließen |
| | + | - | Pause. ● |

9. KUKUVIČKA

Name: „Kuckuck“, nach dem dazugehörigen Tanzlied.
 Herkunft: Nordbulgarien
 Stil: moderat
 Form: offener Kreis, V-Fassung
 Rhythmus: 2/4
 Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (langsam)

| | | | | |
|-------|---|----|----------------|-----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | - | |
| 2 | 1 | | L _x | langsamer Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 2 | | - | |
| 3 | 1 | | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | l St | 2x stampfen mit der L Ferse neben dem R Fuß ... |
| 4 | 1 | | l St | ... |
| | 2 | | - | Pause |
| 5-8 | | ← | | T. 1 - 4 gegengleich nach li wiederholen |
| 9-16 | | ↳← | | nochmal T. 1 - 8 wiederholen |
| 17 | 1 | ↑ | R | 5 Schritte R beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 18 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 19 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | l St | 2x Stampf mit dem L Fuß neben R Fuß ... |
| 20 | 1 | | l St | ... |
| | 2 | | - | Pause |
| 21-24 | | ↓ | | T. 17 - 20 rückwärts gegengleich wiederholen |
| 25-28 | | ↑↓ | | T. 17 - 24 wiederholen. |

2. Figur (schnell)

1 1 ↳ R **(Laufschritte)** Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re

| | | | | |
|-------|---|------|----------------|--------------------------------------------------------|
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | l St | 2x Stampf mit der L Ferse neben dem R Fuß ... |
| 4 | 1 | | l St | ... |
| | 2 | | - | Pause |
| 5 - 8 | | ←┘ | | T. 1 - 4 gegengleich nach li wiederholen |
| 9-16 | | ┘→←┘ | | nochmal T. 1 - 8 wiederholen |
| 17-32 | | ↑↓↑↓ | | wie 1. Figur T. 17 - 32. ● |
| 2 | | | | |

10. BÂČVANKA

Name: „Fäßchen“
 Herkunft: Nordwestbulgarien, Stadt Kula
 Stil: langsamer Teil mit großen Bewegungen
 Form: Lesá: Schulterfassung
 Rhythmus: 2/4
 Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (langsam zur Seite)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|---------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | - | |
| 2 | 1 | | L _X | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 2 | | - | |
| 3 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L ^X | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 4 | 1 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß dicht neben dem L Fuß |
| | 2 | | - | Pause |
| 5 | 1 | ← | L | T. 1 – 4 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | - | ... |
| 6 | 1 | | R _X | ... |
| | 2 | | - | ... |
| 7 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R ^X | ... |
| 8 | 1 | | L St | ... |
| | 2 | | - | ... |

2. Figur (schnell zur Seite)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re (Ferse aufsetzen) |
| | 2 | | L _X | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R | T. 1 noch 2x wiederholen ... |
| | 2 | | L _X | ... |
| 3 | 1 | | R | ... |

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | | L _x | ... |
| 4 | 1 | | R Spr | Sprungschritt mit dem R Fuß nach re, L Fuß vor dem R Schienbein kreuzen |
| | 2 | | - | Pause |
| 5 | 1 | ↙ | L | T. 1 – 4 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| 6 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| 7 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| 8 | 1 | | L Spr | ... |
| | 2 | | - | ... |

3. Figur (zur Mitte und zurück)

| | | | | |
|------|---|---|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | in V-Fassung 4 Schritte R beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| 4 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| 5-8 | | ↑ | | T. 1 – 4 wiederholen |
| 9-12 | | ↓ | | T. 1 – 4 rückwärts wiederholen |
| 13 | 1 | ⊙ | R | auf 4 Schritten R beginnend eine volle Drehung re herum zurück zum Ausgangspunkt ... |
| | 2 | | L | ... |
| 14 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 15 | 1 | □ | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | - | Pause |
| 16 | 1 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | - | Pause |

4. Figur (schnelle Schritte auf der Kreisbahn)

| | | | | |
|---|---|---|------|--------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R, L | 3 schnelle Schritte (Achteltempo) R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | R | ... |

| | | | | |
|-----|---|---|----------------|----------------------------------------------------------|
| 2 | 1 | | L, R | 3 schnelle Schritte wie T. 1 gegengleich ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 | ↳ | R | zur Mitte gewandt Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _X | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 6 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L ^X | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 7-8 | | | | T. 5 – 6 wiederholen |

5. Figur (zur Mitte und Stampf)

| | | | | |
|-----|---|-----|-------|------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | 4 Schritte R beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | 1 | □ | R Spr | Sprungschritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | l St | stampfen mit dem L Fuß |
| 4 | 1 | | L Spr | Sprungschritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | r St | stampfen mit dem R Fuß |
| 5-8 | | ↓ □ | | T. 1 – 4 rückwärts wiederholen |

6. Figur (Zickzack)

| | | | | |
|-------|---|---|-------------------|--------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↗ | R | 3 Schritte R beginnend diagonal nach re vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | l St | stampfen mit dem L Fuß neben den R Fuß |
| 3 | 1 | ↖ | L | 3 Schritte R beginnend diagonal nach re vorwärts ... |
| | 2 | | R | ... |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | St | stampfen mit dem L Fuß neben den R Fuß |
| 5 | 1 | □ | R, L | 3 schnelle Schritte im Plié R beginnend am Platz ... |
| | 2 | | R /l ^X | ... und L Fuß vor dem R Schienbein kreuzen |
| 6 | 1 | | L, R | T. 5 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | L /r ^X | ... |
| 7-8 | | | | T. 5 – 6 wiederholen |
| 9-10 | | ↘ | | T. 1 – 4 rückwärts R nach re beginnend wiederholen ... |
| 11-12 | | ↗ | | ... |

13-16



T. 5 – 6 wiederholen ●

11. ŠIRA

Name: Bedeutung unbekannt

Herkunft: Nordwestbulgarien, einer der populärsten und beliebtesten Tänze der dortigen Bevölkerung

Stil: Ausgreifende Raumbewegungen nach rechts und links, kleine Bewegungen am Platz, keine Ruhephasen. Deutliche Akzente auf Z. „1“.

Form: gemischter offener Kreis, W-Fassung

Rhythmus: 2/4

Quelle: Krasimir PETROV und Irena STANEVA

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

Einleitung

| | | | | |
|-----|---|---|-------|------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L ran | Nachstellschritt mit dem L Fuß dicht neben den R Fuß |
| 2 | 1 | | R | T. 1 wiederholen ... |
| | 2 | | L ran | ... |
| 3 | 1 | ← | L | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | R ran | ... |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R ran | ... |
| 5-8 | | | | T. 1 – 4 wiederholen |

Grundfigur

| | | | | |
|---|---|---|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| | + | | L w | Vorbereitung auf d. letzten Achtel des 8. Taktes der Einleitung: wippen auf dem L Fuß |
| 1 | 1 | ↳ | R | großer Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | + | | L Spr | Sprung mit dem L Fuß an die Stelle des R Fußes |
| | 2 | | R | großer Schritt mit dem R Fuß nach re |
| | + | | L Spr | Sprung mit dem L Fuß an die Stelle des R Fußes |
| 2 | 1 | | R / l ^x | Schritt mit dem R Fuß nach re, L Fuß schwungvoll nach vorn führen |
| | + | | - | |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt, leicht vorbeugen |
| | + | | w | nachfedern |

| | | | |
|-----|---|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 3-6 | | | T. 1 – 2 2x wiederholen |
| 7 | 1 | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß zurück zum Platz |
| | + | - | |
| | 2 |  L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| 8 | 1 | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | - | |
| | 2 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 9 | 1 | R Pl | wie T. 8 gegengleich ... |
| | + | - | ... |
| | 2 | L Pl | ... |
| | + | R ^x | ... |
| 10 | 1 | L Pl | wie T- 8 ... |
| | + | - | ... |
| | 2 | R Pl | ... |
| | + | L ^x | ... |
| 11 | 1 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | w | nachfedern |
| | 2 |  L | großer Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | + | R Spr | Schritt mit dem R Fuß an die Stelle des L Fußes |
| 12 | 1 | L | großer Schritt mit dem L Fuß nach li |
| | + | R Spr | Schritt mit dem R Fuß an die Stelle des L Fußes |
| | 2 | L / r ^x | Schritt mit dem L Fuß nach li, R Fuß schwungvoll nach vorn führen |
| | + | - | |
| 13 | 1 | R ^x | Schritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt, leicht vorbeugen |
| | + | w | nachfedern |
| | 2 | L | großer Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | + | R Spr | Schritt mit dem R Fuß an die Stelle des L Fußes |
| 14 | 1 | L | T. 14 – 15: T. 12 – 13 wiederholen ... |
| | + | R Spr | ... |
| | 2 | L / r ^x | ... |
| | + | - | ... |
| 15 | 1 | R ^x | ... |

| | | | |
|----|---|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| | + | w | ... |
| | 2 | L | ... |
| | + | R Spr | ... |
| 16 | 1 | L | T 14 wiederholen ... |
| | + | R Spr | ... |
| | 2 | L / r ^x | ... |
| | + | - | ... |
| 17 | 1 | R ^x | Schritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt, leicht vorbeugen |
| | + | - | |
| | 2 |  L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | - | |
| 18 | 1 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 2 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | - | |
| 19 | 1 | L Pl | wie T. 18 gegengleich ... |
| | + | R ^x | ... |
| | 2 | L Pl | ... |
| | + | - | ... |
| 20 | 1 | R Pl | T. 18 – 19 wiederholen ... |
| | + | L ^x | ... |
| | 2 | R Pl | ... |
| | + | - | ... |
| 21 | 1 | L Pl | ... |
| | + | R ^x | ... |
| | 2 | L Pl | ... |
| | + | - | ... ● |

THRAKIEN

1. PRAVO TRAKIJSKO

| | |
|-----------|--------------------------------------------------------|
| Name: | „Gerader thrakischer Tanz“ |
| Herkunft: | Thrakien |
| Stil: | moderat |
| Form: | gemischter offener Kreis, V-Fassung oder Gürtelfassung |
| Rhythmus: | 2/4 |
| Quelle: | Boris VÁLKOV |

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| 1. Figur (langsam): Trakijka vorwärts und rückwärts | | | | |
|------------------------------------------------------------|---|---|---|-----------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 2 Schritte mit dem R Fuß beginnend nach re vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | |
| 3 | 1 | | L | langsamer Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | nach li wenden |
| 4 | 1 | ↘ | R | 2 Schritte mit dem R Fuß beginnend rückwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| 5 | 1 | | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | - | |
| 6 | 1 | | L | langsamer Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 2 | | - | |
| 2. Figur (schnell) | | | | |
| 1 | 1 | ↑ | R | 2 Sprungschritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | 3 kleine Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts ... |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | - | |
| 3 | 1 | | L | 3 kleine Schritte mit dem L Fuß beginnend vorwärts ... |
| | + | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |

| | + | | - | |
|---|---|---|-----|--------------------------------------------------------|
| 4 | 1 | ↓ | R | 2 Sprungschritte mit dem R Fuß beginnend rückwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 5 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß |
| 6 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 2 | | L h | hüpfen auf dem L Fuß ● |

2. TRAKIJSKA RÂČENICA

Name: „Thrakische Râčenica“

Herkunft: Thrakien

Stil: alle Bewegungen mit leicht gebeugten Knien, federnd, Männer frei improvisierend mit lustigen bis grotesken Bewegungen, Frauen zurückhaltender.

Form: Männer und Frauen jeden Alters, allein, zu zweit, zu dritt, in Gruppen oder – bei größeren Festen (Hochzeiten: „**Svatbarska Râčenica**“) – im Kreis in W-Fassung

| | |
|-----------------------|----------------|
| Rhythmus: 7/8: ♩ ♩ ♩. | Wert: 2 2 3 |
| | Zählung: 1 2 3 |

Quelle: Belčo STANEV

| <i>Takt</i> | <i>Schlag</i> | <i>Richtung</i> | <i>Schritt</i> | <i>Beschreibung</i> |
|-------------|---------------|-----------------|----------------|----------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | w | nachfedern |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | w | nachfedern |
| 3 | 1 | | R | Râčenična R: 3 kleine Schritte R beginnend ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 4 | 1 | | L | Râčenična L... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 5 | 1 | ↵ | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 6 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß zur Mitte, Hände abwärts und nach hinten |
| | 2 | | - | schwingen |
| | 3 | | w | nachfedern, Hände vor und hoch zur W-Fassung |
| 7 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | w | nachfedern |

| | | | | |
|----|----------|----|----------------|-------------------------------------------------|
| 8 | 1 | ↓ | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | w | nachfedern |
| 9 | 1 | ←┘ | R h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß neben den L Fuß |
| 10 | 1 | | R h | wie T. 9 ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 11 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| 12 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß neben den R Fuß |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | w | nachfedern ● |

3. TRITE PÂTI

Name: „Die Drei Mal“

Herkunft: Westthrakien

Stil: Typischer, unverwechselbarer thrakischer Tanz. Die Figuren 1, 2 und 3 werden lebhaft und energisch getanzt, die 4. Figur ruhiger.

Form: V-Fassung, Hände schwingen auf „1“ vor und auf „2“ zurück

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| | | | | | 1. Figur (Grundschrift) | |
|---|---|---|----------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------|--------|
| 1 | 1 | □ | h | hüpfen auf dem L-Fuß, | | Hände |
| | + | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß am Platz | | zurück |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L-Fuß vor dem R-Fuß gekreuzt | | |
| | + | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß am Platz | | vor |
| 2 | 1 | | h | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen ... | | |
| | + | | L Pl | ... | | |
| | 2 | | R ^x | ... | | |
| | + | | L Pl | | | |
| | | | | | 2. Figur (vor und zurück) | |
| 1 | 1 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß (Hände schwingen wie in 1. Fig.) | | |
| | + | ↑ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts zur Mitte | | |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß | | |
| | + | | L | Schritt mit dem L-Fuß vorwärts | | |
| 2 | 1 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß | | |
| | + | | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts | | |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L-Fuß vor dem R-Fuß gekreuzt | | |
| | + | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß am Platz | | |
| 3 | | ↓ | | 2x hüpf-Schritt rückwärts L beginnend (h-L-h-R) | | |
| 4 | 1 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß | | |
| | + | | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts | | |
| | 2 | | R Pl | 2 Schritte am Platz ... | | |

+ L Pl ...

3. Figur (vorwärts + stampf)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | | h | Hüpfen auf dem L-Fuß |
| | + | ↑ | R St | Stampfschritt mit dem R-Fuß vorwärts |
| | 2 | | L ran | Sprungschritt mit dem L-Fuß dicht hinter dem R-Fuß |
| | + | | R St | Stampfschritt mit dem R-Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | | L ran | Sprungschritt mit dem L-Fuß dicht hinter dem R-Fuß |
| | + | | R St | Stampfschritt mit dem R-Fuß vorwärts |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L-Fuß vor dem R-Fuß gekreuzt |
| | + | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß am Platz |
| 3 | 1 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß |
| | + | ↓ | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß |
| | + | | R | Schritt mit dem R-Fuß rückwärts |
| 4 | 1 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß |
| | + | | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R-Fuß rückwärts |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L-Fuß neben dem R-Fuß |

4. Figur (Carré)

| | | | | |
|---|---|---|-------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts , Hände in die Waagerechte heben, Arme gestreckt |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L-Fuß neben den R-Fuß |
| 2 | 1 | ↪ | R | Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach rechts |
| | 2 | | l ran | L-Fuß neben den R-Fuß ansetzen, Hände heranziehen |
| 3 | 1 | ↓ | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts , Hände im Bogen vor und abwärts führen |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R-Fuß neben den L-Fuß, Hände nach hinten schwingen |
| 4 | 1 | ↩ | L | Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach links , Hände vor schwingen |
| | 2 | | r | R-Fuß neben den L-Fuß ansetzen, Hände nach hinten schwingen |
| 5 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts , Hände in die Waagerechte heben, Arme gestreckt |
| | 2 | | l ran | L-Fuß neben den R-Fuß ansetzen, Hände heranziehen |
| 6 | 1 | ↓ | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts , Hände im Bogen vor und abwärts führen |

| | | | | |
|---|---|----|-------|------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | | R ran | Schritt mit dem R-Fuß neben den L-Fuß, Hände nach hinten schwingen |
| 7 | 1 | ←┘ | L | Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach links , Hände vor schwingen |
| | 2 | | R ran | Schritt mit dem R-Fuß neben den L-Fuß, Hände nach hinten schwingen |
| 8 | 1 | | L | Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach links , Hände vor schwingen |
| | 2 | | r ran | R-Fuß neben den L-Fuß ansetzen, Hände nach hinten schwingen ● |

4. GLAVINIŠKA KOPANICA

Name: „Kopanica aus Glavinica“, Dorf in der Gegend von Pazardžik (Westthrakien);
„Kopanica“ ist der Rhythmustyp 11/16 – 2-2-3-2-2 (s. Kap. 4).

Herkunft: s.o., wird auch in anderen Dörfern um Pazardžik getanzt

Stil: kühn, kraftvoll

Form: Männer in Reihe, Gürtelfassung (*lessá*)

| | | | | | | |
|-----------------------------|----------|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: 11/16: ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | Wert: | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Grundschrift im Kreis)

| | | | | |
|---|----------|---|---|----------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 3 Laufschr. R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 5 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |

2. Figur (hin und her)

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|----------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↪ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | B | Füße schließen (beide Füße übernehmen das Gewicht) |
| | 5 | | w | nachfedern |
| 2 | 1 | ↩ | L | T. 1 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | B | ... |
| | 5 | | w | ... |

3. Figur (Stampf und Schere)

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|--------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↪ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | □ | R h | hüpfen auf dem R Fuß, L Knie heben |

| | | | | |
|-----|---|---|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| | 5 | | l F St | L Fersenstampf |
| 2 | 1 | ← | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| 3 | | □ | L / r | Schere: Schritt mit dem L Fuß nach li, R Fuß flach am Boden nach vorn schieben |
| | 4 | | R / l | Schere am Platz wie Z. 3 gegengleich |
| | 5 | | L / r | Schere am Platz wie Z. 3 |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |

4. Figur (vor und zurück mit Stampf)

| | | | | |
|-----|----------|---|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | 2 Schritte R beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | | | w / r ^x | Sichel: nachfedern und R Fuß vor dem L Schienbein kreuzen |
| | 4 | | R Spr | Sprung mit dem R Fuß am Platz |
| | 5 | ↑ | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | 2 | ↓ | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| 3 | 3 | | R _x | Zopf: Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| | 4 | | w | nachfedern |
| | 5 | | L _x | Zopf L |
| | 1 | | w | nachfedern |
| | 2 | | R _x | Zopf R |
| 3 | 3 | | l F St | L Fersenstampf |
| | 4 | | L Spr | Sprung auf den L Fuß am Platz |
| | 5 | | r F St | R Fersenstampf |
| 4-6 | | | | T. 1 – 3 wiederholen |

5. Figur (vor und zurück mit Schlag)

| | | | | |
|----------|---|----------------|--------------------|-----------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | 2 Schritte R beginnend vorwärts zur Mitte ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | | | w / r ^x | (Sichel) ... |
| | 4 | | R Spr | ... |
| | 5 | ↑ | L | ... |
| 2 | 1 | | R ^x | ... |
| | 2 | ↓ | L Pl | ... |
| 3 | | R _x | (Zopf) ... | |

| | | | |
|---|----------|----------------|------------------------------------------------------|
| | 4 | w | ... |
| | 5 | L _x | ... |
| 3 | 1 | w | nachfedern |
| | 2 | R _x | Zopf R |
| | 3 | B ↓ | auf beiden Füßen im Plié etwas zurückrutschen |
| | 4 | L h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | 5 | r ★ | Schlag mit der R Sohle vorn, Bein gestreckt |
| 4 | 1 | w | nachfedern auf dem L Fuß, R Fuß anheben |
| | 2 | r ★ | Schlag mit der R Sohle vorn, Bein gestreckt |
| | 3 | B | Füße schließen |
| | 4 | R w | nachfedern auf dem R Fuß |
| | 5 | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts ● |

5. BUČIMIŠ

Name: Bedeutung unklar

Herkunft: Ihtiman, äußerstes Westthrakien, zwischen Sofia und Pazardžik

Stil: sportlich

Form: Reihe oder Bogen, Männer am Anfang und am Ende, Frauen in der Mitte, Gürtelfassung

| | | | | | | | | | |
|--------------------------------|--------|----------|---|---|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: (oder 4/8 + 7/16) | 15/16: | Wert: | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| | | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Grundschrift im Kreis)

| | | | | |
|---|---|---|---|---------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 5 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L | ... |
| | 5 | | R | ... |
| | 6 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 7 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |

2. Figur (hin und her)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-----------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | (Wie 1. Figur T. 1) 5 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L | ... |
| | 5 | | R | ... |
| | 6 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß |
| | 7 | | L | Schritt mit dem L-Fuß in Tanzrichtung und zur Mitte wenden |
| 2 | 1 | ↪ | R | 5 Kreuzschritte : Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L-Fuß hinter dem R-Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Seitschritt R |
| | 4 | | L _x | Schritt mit dem L-Fuß vor dem R-Fuß gekreuzt |
| | 5 | | R | Seitschritt R |
| | 6 | □ | B | Füße schließen, Gewicht auf beide Füße |
| | 7 | | w | nachfedern |

Takte 3 und 4 wiederholen die T. 1 und 2 gegengleich:

| | | | | |
|---|----------|---|---|------------------------------------|
| 3 | 1 | ↔ | L | 5 Schritte L beginnend nach li ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R | ... |
| | 5 | | L | ... |
| | 6 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß |
| | 7 | | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts |

| | | | | |
|---|---|---|----------------|------------------------------------|
| 4 | 1 | ← | L | 5 Kreuzschritte nach li ... |
| | 2 | | R _x | (hinten) ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R ^x | (vorn) ... |
| | 5 | | L | ... |
| | 6 | □ | B | schließen |
| | 7 | | w | nachfedern |

3. Figur (Stampf 1x re + li)

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|--------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | weiter so ... |
| | 4 | | L _x | ... |
| | 5 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 6 | | w | nachfedern |
| | 7 | | l St | L Fersenstampf |

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|--------------------------|
| 2 | 1 | ← | L | wie T. 1 gegengleich ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R _x | ... |
| | 5 | | L | ... |
| | 6 | | w | ... |
| | 7 | | r St | ... |

3-4 ↳ ← T. 1 – 2 wiederholen

4. Figur (Stampf re + Schere li)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-----------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | wie 1. Fig., T. 1 ... |
| | 2 | | L _x | ... |
| | 3 | | R | ... |

| | | | | |
|-----|----------|---|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 4 | | L _X | ... |
| | 5 | | R | ... |
| | 6 | | w | ... |
| | 7 | | l St | ... |
| 2 | 1 | | L | |
| | 2 | | R _X | |
| | 3 | | L | |
| | 4 | | R _X | |
| | 5 | □ | B | Sprung auf beide Füße, die über den Boden schleifen, in Scherenstellung: R vorn, L hinten |
| | 6 | | B | wie Z. 5 gegengleich: L vorn, R hinten |
| | 7 | | B | wie Z. 5 |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| | | | | 5. Figur (2x Ferse) |
| 1 | 1 | ↳ | R | wie 1. Fig., T. 1, Z 1 – 4 |
| | 2 | | L _X | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L _X | ... |
| | 5 | □ | r F ↗ | R Ferse diagonal re vorn aufsetzen, Bein gestreckt |
| | 6 | | r F ↑ | R Ferse vorn aufsetzen, Bein gestreckt |
| | 7 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 2 | 1 | ← | L | wie T. 1 gegengleich ... |
| | 2 | | R _X | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R _X | ... |
| | 5 | □ | l F ↖ | ... |
| | 6 | | l F ↑ | ... |
| | 7 | | L Pl | ... |
| | | | | 6. Figur (Stampf + Zopf) |
| 1 | 1 | ↳ | R | wie 1. Fig., T. 1, Z 1 – 4 |
| | 2 | | L _X | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L _X | ... |
| | 5 | □ | r St | R Fersenstampf |
| | 6 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 7 | | l St | L Fersenstampf |

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-------------------------------------------------------|
| 2 | 1 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 2 | ↓ | L _x | Zopf: Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | L h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | 4 | | R _x | Zopf R |
| | 5 | □ | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 6 | | R Spr | Sprung mit dem R Fuß am Platz |
| | 7 | | l F St | L Fersenstampf |
| 3 | 1 | | L | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R _x | ... |
| | 5 | | l St | ... |
| | 6 | | L Pl | ... |
| | 7 | | r St | ... |
| 4 | 1 | | L h | ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| | 3 | | R h | ... |
| | 4 | | L _x | ... |
| | 5 | | R Pl | ... |
| | 6 | | L Spr | ... |
| | 7 | | r F St | ... ● |

6. ČAPRAZ

Name: „Gürtelschnalle“, auch unter dem Namen „NOVOZAGORSKO“ bekannt

Herkunft: Nova Zagora, Ostthrakien, zwischen Stara Zagora und Sliven

Stil: immer in leichtem Plié und federnd

Form: Männer in Reihe, Gürtelfassung

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schla Richtung Schritt Beschreibung
g

Einleitung: Trakijka vorwärts u. rw.

| | | | | |
|---|---|---|---|------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Trakijka: 2 kurze und 2 lange Schritte R beginnend vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | - | ... |
| 3 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | - | ... |
| 4 | 1 | ↓ | R | Trakijka rückwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| 5 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | - | ... |
| 6 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | - | ... |

1. Figur: Tropoli und Praška

| | | | | |
|---|---|---|------|-------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R Pl | Tropoli: Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | L Pl | der L Fuß übernimmt mit dem Ballen halb das Gewicht, R gestreckt |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | l | L Fuß setzt mit der ganzen Sohle auf, ohne das Gewicht zu übernehmen |
| 2 | 1 | | L Pl | wie T. 1 gegengleich ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |

| | | | | |
|-----|---|---|--------------|-----------------------------------------------|
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 | ↑ | R | Praška: Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | l | L Fuß nach vorn führen |
| 6 | 1 | | w | nachfedern, L Fuß kommt bis in Kniehöhe |
| | 2 | | L! Pl | kräftiger Schritt mit dem L Fuß am Platz |

2. Figur: Tropoli und Plesni

| | | | | |
|-----|---|----|-------|----------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R Pl | Tropoli: Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | L Pl | der L Fuß übernimmt mit dem Ballen halb das Gewicht, R gestreckt |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | l | L Fuß setzt mit der ganzen Sohle auf, ohne das Gewicht zu übernehmen |
| 2 | 1 | | L Pl | wie T. 1 gegengleich ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 | ↪ | R Spr | Plesni: Sprung mit dem R Fuß seitlich nach re, L Fuß gestreckt vorn heben |
| | 2 | | l * | Schlag mit dem flachen L Fuß vorn auf den Boden |
| 6 | 1 | ↩ | L Spr | Sprung mit dem L Fuß seitlich nach li, R Fuß gestreckt vorn heben |
| | 2 | | r * | Schlag mit dem flachen R Fuß vorn auf den Boden |
| 7-8 | | ↪↩ | | T. 5 – 6 wiederholen |

3. Figur: Tropoli, Preskok, Chlopka, Praška

| | | | | |
|-----|---|---|-------|-------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R Pl | Tropoli: Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | L Pl | der L Fuß übernimmt mit dem Ballen halb das Gewicht, R gestreckt |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | l | L Fuß setzt mit d. ganzen Sohle auf, ohne das Gewicht zu übernehmen |
| 2 | 1 | | L Pl | wie T. 1 gegengleich ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 | ↑ | R Spr | Preskok: Sprung mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts. R Fuß holt seitlich aus |

| | | | | |
|-------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6 | 1 | | r kl | Schlag mit dem R Fuß von der Seite gegen den L Fuß, Gewicht auf beide Füße |
| | 2 | | - | Pause |
| 7-10 | | | | T. 5 – 6 noch 2x wiederholen |
| | + |  | L h | Ende von T. 10 auf „+“: hüpfen auf dem L Fuß + halb nach li wenden (Pos. 8) |
| 11 | 1 | | R kl | Chlopka: Schlag mit dem R Fuß von der Seite gegen den L Fuß, R Fuß übernimmt das Gewicht |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li hinten (Richtung 6) |
| 12-14 | | | | T. 11 3x wiederholen |
| 15 | 1 |  | R | Praška: Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | l | L Fuß nach vorn führen |
| 16 | 1 | | w | nachfedern, L Fuß kommt bis in Kniehöhe |
| | 2 | | L! Pl | kräftiger Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| 4. Figur: Tropoli, napred, djasno, ljavo | | | | |
| 1 | 1 |  | R Pl | Tropoli: Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | L Pl | der L Fuß übernimmt mit dem Ballen halb das Gewicht, R gestreckt |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz, leichtes Plié |
| | + | | l | L Fuß setzt mit der ganzen Sohle auf, ohne das Gewicht zu übernehmen |
| 2 | 1 | | L Pl | wie T. 1 gegengleich ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 |  | R St | napred: 4 langsame Stampfschritte r beginnend vorwärts ... |
| | + | | - | ... |
| | 2 | | L St | ... |
| | + | | - | ... |
| 6 | 1 | | R St | ... |
| | + | | - | ... |
| | 2 | | L St | ... |
| | + | | - | ... |
| 7 | 1 |  | R | djasno: 8 Kreuzschritte (R beginnend, L hinten gekreuzt) seitlich nach re ... |
| | + | | Lx | ... |
| | 2 | | R | ... |

| | | | | |
|----|---|----|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| | + | | L _X | ... |
| 8 | 1 | | R | ... |
| | + | | L _X | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | L _X | ... |
| 9 | 1 | □ | R Pl | 3 Tropoli R, L, R ... |
| | + | | l Pl | ... |
| | 2 | | R Pl | ... |
| | + | | l | ... |
| 10 | 1 | | L Pl | ... |
| | + | | r Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 11 | 1 | | R Pl | ... |
| | + | | l Pl | ... |
| | 2 | | R Pl | ... |
| | + | | l | ... |
| 12 | 1 | ←┘ | L | ljava: 8 Kreuzschritte (L beginnend, R hinten gekreuzt) seitlich nach li ... |
| | + | | R _X | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | R _X | ... |
| 13 | 1 | | L | ... |
| | + | | R _X | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | R _X | ... |
| 14 | 1 | | L Pl | 3 Tropoli L, R, L ... |
| | + | | r Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 15 | 1 | | R Pl | ... |
| | + | | l Pl | ... |
| | 2 | | R Pl | ... |
| | + | | l | ... |
| 16 | 1 | | L Pl | ... |
| | + | | r Pl | ... |

| | | | | |
|----|---|---|--------------|-----------------------------------------------|
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | r | ... |
| 17 | 1 | ↑ | R | Praška: Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | l | L Fuß nach vorn führen |
| 18 | 1 | | w | nachfedern, L Fuß kommt bis in Kniehöhe |
| | 2 | | L! Pl | kräftiger Schritt mit dem L Fuß am Platz ● |

7. DŽINOVSKO

| | |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------|
| Name: | „[Tanz] aus Džinovo“ |
| Herkunft: | Džinovo, Dorf im Kreis Sliven, Thrakien, seit 1968 umbenannt in Zlati Vojvoda |
| Stil: | heiter, Tanz zur Unterhaltung bei häuslichen Festen |
| Form: | paarweise in Kreuzfassung |
| Rhythmus: | 2/4 |
| Quelle: | Krasimir PETROV |

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Promenade)

Die Paare stehen nebeneinander in Pos. 3, Tänzer links von der Tänzerin, beide blicken in Tanzrichtung, Hände in Kreuzfassung li über re.

| | | | | |
|------|---|---|---|--------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | T. 1-2 = Grundschrift: 2x Schritt – hüpf R beginnend vorwärts ... |
| | + | | h | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | h | ... |
| 2 | 1 | | R | 4 Laufschr itte R beginnend vorwärts ... |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | L | ... |
| 3-16 | | | | T. 1 – 2 noch 7x wiederholen |

2. Figur (umwenden)

wie 1. Figur T. 1 - 2

| | | | | |
|-----|---|-------------------------------------------------------------------------------------|---|------------------------------------------------------------------------------|
| 1-2 | | ↳ | | wie 1. Figur T. 1 - 2 |
| 3 | 1 |  | | ohne loszulassen wenden beide Tänzer sich einander zu und weiter zur Pos. 7, |
| | |  | R | 2x Schritt – hüpf R beginnend nach li vorwärts ... |
| | + | | h | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | h | ... |
| 4 | 1 | | R | 4 Laufschr itte R beginnend vorwärts ... |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | L | ... |

5-8  T. 1 – 4 wiederholen, indem beide Tänzer sich auf T. 5, Z. 1 umwenden

3. Figur (Platzwechsel)

1-2  mit dem Grundschrift wendet sich das Paar 1/4 Drehung zur Pos. 1

3 1  R Grundschrift: 1 . **Platzwechsel**, die Tänzerin wechselt mit einer Drehung gegen den Uhrzeigersinn ohne loszulassen von re nach li ...

+ h ...

2 L ...

+ h ...

4 1  R die restlichen 4 Laufschrirte werden **am Platz** getanzt ...

+ L ...

2 R ...

+ L ...

5  Platzwechsel zurück (von li nach re)

6  am Platz

7  Platzwechsel von re nach li

8  Platzwechsel von li nach re

4. Figur (zur Mitte und zurück)

1 1  R Grundschrift 1 Takt zur Mitte ... Hände: klatschen

+ h ...

2 L ... klatschen

+ h ...

2 1 R und 1 Takt zurück zum Platz ... Hände in Gürtelhöhe, Handflächen nach unten halb nach vorn schieben

+ L ... zurück

2 R ... vor

+ L ... zurück ●

8. KAMIŠICA

Name: Mädchenname

Herkunft: Gegend von Pazardžik, Westthrakien

Stil: leichte, elastische Bewegungen, besonders im schnellen Teil

Form: Halbkreis, Gürtelfassung, Männer am Anfang und am Ende, Frauen in der Mitte

| | | | | | |
|-----------|-------------|----------|---|---|---|
| Rhythmus: | 7/8: ♩. ♩ ♩ | Wert: | 3 | 2 | 2 |
| | | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (langsam: Lied) – Teil A

| | | | | |
|------|------------------------------|---|---|------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | - | - | L Fuß langsam an R Fuß vorbeiführen |
| | 3 | - | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | - | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | - | - | Pause, L Fuß wird locker bereit gehalten |
| | 3 | - | - | |
| 3 | 1 | - | L | Schritt mit dem L Fuß wenig nach li |
| | 2 | - | - | Pause, R Fuß wird locker bereit gehalten |
| | 3 | - | - | |
| 4-18 | T. 1 – 2 noch 5x wiederholen | | | |

1. Figur – Teil B

| | | | | |
|------|------------------------------|---|-------|-----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | - | - | L Fuß langsam an R Fuß vorbeiführen |
| | 3 | - | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | ↗ | R | zur Mitte gewandt: Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | □ | l F ↖ | 2x L Ferse aufsetzen: diagonal li vorn und ... |
| | 3 | - | l F ↑ | ... geradeaus vorn |
| 3 | 1 | - | L | wie T. 2 gegengleich ... |
| | 2 | - | r F ↗ | ... |
| | 3 | - | r F ↑ | ... |
| 4-15 | T. 1 – 3 noch 4x wiederholen | | | |

1. Figur – Teil C

| | | | | |
|------|---|---|---------|------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | T. 1 – 2 wie Teil A, T. 1 – 2: Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | L Fuß langsam an R Fuß vorbeiführen |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | ↳ | R | zur Mitte gewandt: Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | □ | l F ↖ | 2x L Ferse aufsetzen: diagonal li vorn und ... |
| | 3 | | l F ↑ | ... geradeaus vorn |
| 3 | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | r tip ↙ | R Fußspitze hinter L Fuß aufsetzen |
| | 3 | | r F ↗ | R Ferse diagonal re vorn aufsetzen |
| 4-15 | | | | T. 1 – 3 noch 4x wiederholen |

2. Figur (schnell: Instrumentalspiel) – Teil A

| | | | | |
|-----|---|---|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | □ | R / l | 3x Schere am Platz: Schritt mit dem R Fuß, gleichzeitig L Fuß flach am Boden vorschieben |
| | 2 | | L / r | wie Z. 1 gegengleich |
| | 3 | | R / l | wie Z. 1 |
| 3 | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | 3 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| 4-9 | | | | T. 1 – 3 noch 2x wiederholen |

2. Figur – Teil B

| | | | | |
|---|---|---|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Wie 2. Figur T. 1 – 2: Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | □ | R / l ↑ | 3x Schere am Platz: Schritt mit dem R Fuß, gleichzeitig L Fuß flach am Boden vorschieben |
| | 2 | | L / r ↑ | wie Z. 1 gegengleich |
| | 3 | | R / l ↑ | wie Z. 1 |
| 3 | 1 | | L / r ↓ | Schritt mit dem L Fuß am Platz , gleichzeitig R Fuß flach am Boden nach hinten schieben, Körper vorgebeugt |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß, aufrichten und R Fuß nach vorn führen |

| | | | |
|---|---|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| | 3 | r F | R Ferse vorn aufsetzen |
| 4 | 1 | R / l↓ | wie T. 3 gegengleich ... |
| | 2 | h | ... |
| | 3 | l F | ... |
| 5 | 1 | L / r↓ | wie T. 3 ... |
| | 2 | h | ... |
| | 3 | r F | ... |
| 6 | 1 |  R / l↑ | 3x Schere wie T. 2 ... |
| | 2 | L / r↑ | ... |
| | 3 | R / l↑ | ... |
| 7 | 1 | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | 3 | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |

Teil A wiederholen ●

| | | | | |
|------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|--------------------------------|
| 2 | 1 | | R! | ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 | | R | 2 kleine Schritte ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 |  | r F | Stampf mit der R Ferse |
| | 4 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 5 | | l F | Stampf mit der L Ferse |
| 4-6 | |  | | T. 1 – 3 rückwärts wiederholen |
| 7-12 | | | | T. 1 – 6 wiederholen |

3. Figur (Kreuzschritt)

| | | | | |
|---|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | R! | T. 1 – 2 wie T. 1 – 2 der Grundfigur, nach re ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R! | ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 |  | R | Schritt mit dem R Fuß nach re und zur Mitte wenden |
| | 2 |  | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R! | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 5 |  | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 4 | 1 |  | L! | T. 4 – 6 wie T. 1 – 3 gegengleich ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 5 | 1 | | L! | ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 6 | 1 |  | L | ... |
| | 2 |  | R _x | ... |
| | 3 | | L! | ... |
| | 4 | | R _x | ... |
| | 5 |  | L Pl | ... |

Refrain wiederholen

4. Figur (Schere)

| | | | | |
|------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R! | T. 1 – 2 wie T. 1 – 2 der Grundfigur, nach re ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R! | ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 |  | R | Schritt mit dem R Fuß nach re und zur Mitte wenden |
| | 2 |  | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R / l↑ | 3x Schere : Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re, gleichzeitig L Fuß flach am Boden vorschieben |
| | 4 |  | L / r↑ | Schritt mit dem L Fuß am Platz und R Fuß vorschieben |
| | 5 | | R / l↑ | Schritt mit dem R Fuß am Platz und L Fuß vorschieben |
| 4-6 | | | | wie T. 1 – 3 gegengleich nach li |
| 7-12 | | ↔ |  | T. 1 – 6 wiederholen |

Refrain wiederholen ●

RHODOPEN

1. RODOPSKO

Name: „Tanz aus den Rhodopen“

Herkunft: überall in Bulgarien gebräuchlicher Tanz

Stil: ruhig, bodenverbunden

Form: gemischte Reihe, eingehängt (linker Arm eng am Körper, rechter Arm soweit nötig ausgestreckt zum Nachbartänzer)

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | L | Schritt mit L Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | w | nachfedern |
| 2 | 1 | | R | wie T. 1 ... |
| | 2 | | w | ... |
| 3 | 1 | | L | T. 1 wiederholen |
| | 2 | | w | |
| 4 | 1 | ↙ | R | Schritt mit R Fuß seitlich nach außen |
| | 2 | | L ran | Schritt mit L Fuß dicht neben R Fuß (schließen) |
| 5 | 1 | | R | Schritt mit R Fuß seitlich nach außen |
| | 2 | ⊙ | w | wippen auf dem R Fuß, dabei zur Mitte wenden |
| 6 | 1 | ↑ | L | Schritt mit L Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | w | wippen auf dem L Fuß |
| 7 | 1 | | R | Schritt mit R Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | w | wippen auf dem R Fuß |
| 8 | 1 | □ | L ^x | Schritt mit L Fuß vor R Fuß kreuzen |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit R Fuß am Platz |
| 9 | 1 | ↓ | L | Schritt mit L Fuß rückwärts |
| | 2 | | w | wippen auf dem L Fuß |
| 10 | 1 | | R | Schritt mit R Fuß rückwärts |
| | 2 | | w | wippen auf dem R Fuß |
| 11 | 1 | | L | Schritt mit L Fuß rückwärts |
| | 2 | ⊙ | R Pl! | Schritt mit R Fuß am Platz, dabei den L Fuß dicht am Boden energisch vorstrecken (Akzent) |
| 12 | 1 | ↔ | L | Schritt mit L Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | R ran! | Schritt mit R Fuß dicht neben L Fuß, dabei wie T. 11 L Fuß vorstrecken ● |

2. ČUKANOTO

Name: „Der Gestampfte“
 Herkunft: Rhodopen
 Stil: langsamer, sehr ruhiger Tanz
 Form: V-Fassung
 Rhythmus: 2/4
 Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (nach re u. li)

| | | | | |
|------|---|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | langsamer Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | - | |
| 2 | 1 | | L | langsamer Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | - | |
| 3 | 1 |  | R | Schritt mit dem R Fuß nach re und zur Mitte wenden |
| | 2 |  | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 4 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 |  | l F | L Ferse vorn aufsetzen |
| 5 | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | r F | R Ferse vorn aufsetzen |
| 6 | 1 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | l F | 2x L Ferse vorn aufsetzen ... |
| 7 | 1 | | l F | ... |
| | 2 | | - | |
| 8-14 | | ↔  | | T. 1 – 7 gegengleich nach li wiederholen |

2. Figur (zur Mitte und zurück)

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| 1-7 |  | Wie 1. Figur T. 1 – 7 zur Mitte |
| 8-14 |  | Wie T. 1 – 7 gegengleich rückwärts ● |

3. SVORNATO

Name: „Der nach rechts und links gewandte Tanz“
 Herkunft: Rhodopen
 Stil: schlicht
 Form: offener Kreis oder Reihe, V-Fassung
 Rhythmus: 9/8 = ♩ ♩ ♩ ♩.

Quelle: Belčo STANEV

| | | | | |
|----------|---|---|---|---|
| Wert: | 2 | 2 | 2 | 3 |
| Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 |

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|----------------|--------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L-Fuß hinter dem R-Fuß gekreuzt |
| | 3 | ↻ | R | Schritt mit dem R-Fuß nach re und ganz nach re wenden |
| | 4 | | l tip → | L-Fußspitze vorn (i.TR) aufsetzen |
| 2 | 1 | ↪ | L | 3 Schritte vorwärts ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | r tip → | R-Fußspitze vorn (i.TR) aufsetzen |
| 3 | 1 | ↻↳ | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L-Fuß hinter dem R-Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | l tip ↑ | L-Fußspitze vorn aufsetzen |
| 4 | 1 | ↵ | L | Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach li |
| | 4 | | r tip ↑ | R-Fußspitze vorn aufsetzen ● |

4. MINKA

Name: Mädchenname, nach dem gleichnamigen Tanzlied

Herkunft: Gegend von Smoljan

Stil: zurückhaltende, sehr kontrollierte Bewegungen, dem Anlaß entsprechend

Form: Meist bei Hochzeiten tanzen die Freundinnen der Braut diesen Tanz in ihrem Haus hintereinander ohne Fassung, im Kreis um die Braut.

Rhythmus: 7/8 = ♩. ♩ ♩

| | | | |
|----------|---|---|---|
| Wert: | 3 | 2 | 2 |
| Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: Boris VÁLKOV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|-------|--------|----------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R, L ran | kurzer Schritt mit dem R Fuß vorwärts und Nachstellschritt L (kurz-lang); Handbewegung* |
| | 2 | | R | 2 Schritte R beginnend vorwärts ... |
| | 3 | | L | ... |
| 2-8 | | | | T. 1 noch 7x wiederholen |
| 9 | 1 | ⦿ | R | auf 2 Takte mit 6 Schritten auf der Stelle eine ganze Drehung li; Hände unten* ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 10 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 11 | 1 | ↑ | R | mit 6 Schritten R beginnend zur Mitte gehen ... Handbewegung |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 12 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 13-14 | | ↓ | | mit 6 Schritten R beginnend rückwärts gehen ... Handbewegung |
| 15-20 | | ⦿↑↓ | | T. 9 – 14 wiederholen ● |

* „**Handbewegung**“: Hände werden mit den Handflächen zum Körper vor der Brust gehalten und auf Z. 1 etwas zum Körper bewegt, auf Z. 2 im Handgelenk nach innen gedreht und auf Z. 3 der ungeraden Takte mit gebeugten Handgelenken etwas nach rechts, in geraden Takten nach links bewegt.

* „**Hände unten**“: Die Arme hängen an den Seiten frei herab, Handgelenke nach außen gebeugt, Handflächen nach unten.

ŠOPLUK

1. ŠOPSKO ZA POJAS

Name: „schopischer Tanz in Gürtelfassung“

Herkunft: typischer Tanz des ganzen Šopluk, der bei keiner öffentlichen oder privaten Festlichkeit fehlt

Stil: Die erste Figur wird ruhig zu Beginn bei etwas langsamerer Musik getanzt; sobald die Musik ein schnelleres Tempo erreicht, wird die 2. Figur mit leichten Schritten, federnd und mit dem typischen schopischen „natrissane“ (Schultern und Arme flattern im Rhythmus der Schritte) getanzt.

Form: gemischte Reihe in Gürtelfassung

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV und Boris VÁLKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| 1. Figur (langsam) | | | | |
|---------------------------|---|---|----------------|--------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 4 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 3 | 1 | | R | 2 langsame Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | - | ... |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | - | ... |
| 5 | 1 | ↻ | R | zur Mitte wenden und Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | - | |
| 6 | 1 | ← | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| 7 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| 8 | 1 | ↓ | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 2 | | - | |
| 9 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | - | |
| 10 | 1 | ← | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |

| | | | |
|---|---|---|------------------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | - | |
| | | | 2. Figur (schnell) |
| 1 | 1 | ↘ | h halb nach li gewandt Graovka: hüpfen auf dem L Fuß |
| | + | | R 2 kleine Schritte mit dem R Fuß beginnend rückwärts ... |
| | 2 | | L ... |
| | + | | - |
| 2 | 1 | | Graovka wie T. 1 ... |
| | + | | R ... |
| | 2 | | L ... |
| | + | ⊙ | - nach re wenden |
| 3 | 1 | | R Râčenična R: 3 kleine Laufschr itte mit dem R Fuß |
| | + | | L ... |
| | 2 | | R ... |
| | + | | - |
| 4 | 1 | | L Râčenična L wie T. 3 gegengleich ... |
| | + | | R ... |
| | 2 | | L ... |
| | + | ⊙ | - zur Mitte wenden |
| 5 | 1 | | R Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | + | | - |
| | 2 | | l St Stampf mit der L Ferse vorn |
| | + | | - |
| 6 | 1 | ← | L Sprungschritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | + | | - |
| | 2 | | R ^x Sprungschritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | - |
| 7 | 1 | | L Sprungschritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | + | | - |
| | 2 | | R _x Sprungschritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | - |
| 8 | 1 | | B Füße schließen in leichtem Plié |
| | + | | |
| | 2 | | r Kn R Knie heben und nachfedern im L Bein |
| | + | | |

| | | | |
|----|---|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 9 | 1 | r ^x tip | Šopska R: mit der R Fußspitze ohne Gewicht vor den L Fuß treten |
| | + | w | nachfedern und R Knie heben |
| | 2 | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | - | |
| 10 | 1 | l Pl tip | Šopska L: mit der L Fußspitze ohne Gewicht am Platz auf den Boden treten |
| | + | w | nachfedern |
| | 2 | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | + | - | ● |

2. GRAOVSKO

Name: „Tanz aus dem Dorf Graovo“
 Herkunft: Graovo, westlich von Sofia
 Stil: federnd, im Halbplié
 Form: gemischte Reihe in Gürtelfassung
 Rhythmus: 2/4
 Quelle: Belčo STANEV, Maria EVTIMOVA und Boris VÂLKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur

Vorbereitung: Halbplié im L Knie

| | | | | |
|---|---|------------------------------------------------------------------------------------|---|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↘ | h | halb nach li gewandt Graovka R: Čukče auf dem L Fuß (Knie energisch strecken, wobei der Fuß etwas rückwärts rutscht) |
| | + | | R | 2 kleine Schritte mit dem R Fuß beginnend rückwärts ... |
| | 2 | | L | ... (der Schritt mit dem L Fuß ist etwas tiefer im Plié) |
| | + | | - | |
| 2 | 1 | | h | Graovka wie T. 1 ... |
| | + | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + |  | - | nach re wenden |
| 3 | 1 | ↙ | R | Râčenična R: 3 kleine Laufschr itte mit dem R Fuß beginnend vorwärts nach re |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | - | |
| 4 | 1 | | L | Râčenična L wie T. 3 gegengleich ... |
| | + | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | - | |
| 5 | 1 | | R | Râčenična R wie T. 3 |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | + | | - | |
| 6 | 1 | ↖ | h | Graovka L rückwärts nach li ... |
| | + | | L | ... |

| | | | |
|----|---|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | R | ... |
| | + | - | |
| 7 | 1 | h | Graovka L wie T. 6 ... |
| | + | L | ... |
| | 2 | R | ... |
| | + |  | - umwenden nach li |
| 8 | 1 | l ^x tip | Šopska L: mit der L Fußspitze ohne Gewicht vor den R Fuß treten |
| | + | w | nachfedern |
| | 2 |  | L Schritt mit dem L Fuß vorwärts nach li etwas tiefer im Plié |
| | + | - | |
| 9 | 1 | r tip | Šopska R ... |
| | + | w | ... |
| | 2 | R | ... |
| | + | - | |
| 10 | 1 | l tip | Šopska L ... |
| | + | w | ... |
| | 2 | L | ... |
| | + | - | ● |

3. ČETVORNO

Name: „Der Vierfache“
 Herkunft: Šopluk
 Stil: leichtfüßig, lebhaft
 Form: gemischte Reihe in Gürtelfassung
 Rhythmus: 7/16 = ♩. ♩ ♩
 Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (gehen)

| | | | | |
|---|---|---|---|------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts in Tanzrichtung |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L-Fuß vorwärts |

2. Figur („blup-blup“)

| | | | | |
|---|---|---|------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R, L | zwei schnelle Schritte mit dem R-Fuß beginnend („ blup-blup “) vorwärts |
| | 2 | | R | noch 2 Schritte ... |
| | 3 | | L | ... |

3. Figur (hin und her)

| | | | | |
|---|---|---|-------|--------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach rechts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | l ran | L-Fuß anstellen ohne Gewicht |
| 2 | 1 | ↩ | L | wie T. 1 gegengleich ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | r ran | ... |

4. Figur (Grundfigur einfach)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|--------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts nach rechts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L ^x | Schritt mit dem L-Fuß vor dem R-Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R | wie T. 1 ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L ^x | ... |
| 3 | 1 | ↳ | R | zur Mitte gewandt Schritt mit dem R-Fuß seitlich nach rechts |
| | 2 | | l ran | L-Fuß anstellen ohne Gewicht |

| | | | |
|---|---|----------------|----------------------------------------------|
| | 3 | w | nachfedern |
| 4 | 1 | ←┘ | L Schritt mit dem L-Fuß seitlich nach links |
| | 2 | r ran | R-Fuß anstellen ohne Gewicht |
| | 3 | w | nachfedern |
| 5 | 1 | ┘→ | R wie T. 3 ... |
| | 2 | l ran | ... |
| | 3 | w | ... |
| 6 | 1 | ↔ | L Schritt mit dem L-Fuß vorwärts nach links |
| | 2 | w | nachfedern |
| | 3 | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| 7 | 1 | L | wie T. 6 ... |
| | 2 | w | ... |
| | 3 | R ^x | ... |
| 8 | 1 | ←┘ | L wie T. 4 .. |
| | 2 | r ran | ... |
| | 3 | w | ... |

5. Figur (Sovalka)

| | | | | |
|---|---|----------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Wie 4. Figur T. 1 – 2 ... |
| | 2 | w | ... | |
| | 3 | L ^x | ... | |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | w | ... | |
| | 3 | L ^x | ... | |
| 3 | 1 | ↓ | R / l | Sovalka R: Schritt mit dem R-Fuß rückwärts, L-Fuß bleibt mit dem Ballen am Platz und dreht mit der Ferse einwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L-Fuß neben den R-Fuß |
| | 3 | ↖ | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| 4 | 1 | ↓ | L / r | wie T. 3 gegengleich (Sovalka L) ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | ↗ | L ^x | ... |
| 5 | 1 | ↓ | R / l | wie T. 3 (Sovalka R)... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | ↖ | R ^x | ... |
| 6 | 1 | ↔ | L | wie T. 1 – 2 gegengleich ... |
| | 2 | w | ... | |
| | 3 | R ^x | ... | |

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|---------------|
| 7 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | R ^x | ... |
| 8 | 1 | ↓ | L / r | Sovalka L ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | ↗ | L ^x | ... |

6. Figur (zur Mitte, lang)

| | | | | |
|-----|----------|---|-------|------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | l F ↖ | Stampf mit der L-Ferse links vorn |
| | 3 | | l F ↑ | Stampf mit der L-Ferse vorn |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L-Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | r F ↗ | Stampf mit der R-Ferse rechts vorn |
| | 3 | | r F ↑ | Stampf mit der R-Ferse vorn |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| 5 | 1 | | r St | Stampf mit der R-Ferse vorn |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | ↓ | R | Schritt mit dem R-Fuß rückwärts |
| 6 | 1 | | l St | wie t. 5 gegengleich ... |
| | 2 | | w | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 7-8 | | | | T. 5 – 6 wiederholen |

7. Figur (zur Mitte, kurz)

| | | | | |
|---|----------|---|-------|------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | (Wie 6. Figur T. 1 – 2) Schritt mit dem R-Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | l F ↖ | Stampf mit der L-Ferse links vorn |
| | 3 | | l F ↑ | Stampf mit der L-Ferse vorn |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L-Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | r F ↗ | Stampf mit der R-Ferse rechts vorn |
| | 3 | | r F ↑ | Stampf mit der R-Ferse vorn |
| 3 | 1 | | r ↑ | Tritt mit dem R-Fuß nach vorn in die Luft („Spusâk“) |
| | 2 | ↓ | R | Schritt mit dem R-Fuß rückwärts |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L-Fuß rückwärts |
| 4 | 1 | | r ↑ | T. 3 wiederholen ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... ● |

4. JOVE MALAJ MOME

Name: „Jova, kleines Mädchen“ (Tanzlied)

Herkunft: Gegend von Godeč, Šopluk

Stil: 1. Figur fließend, ab 2. Figur zunehmend lebhaft bis heftig, mit dem typischen „natrissane“ der Schultern und Arme; die längeren Zählzeiten (T. 1, Z.1 und T. 2, Z. 3) werden deutlich betont.

Form: gemischter offener Kreis in V-Fassung, die besten Tänzer tanzen am Anfang (horovodec) und am Ende (opaškar)

Rhythmus: 7/16 + 11/16: ♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪

| | | | | |
|------|----------|---|---|---|
| 7/16 | Wert: | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

| | | | | | | |
|-------|----------|---|---|---|---|---|
| 11/16 | Wert: | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Quelle: Krasimir PETROV und Boris VÁLKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung | |
|----------------------------------------|--------|----------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Figur „osnovno“: Grundfigur | | | | | |
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re | |
| | | | w | nachfedern | |
| | | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts | |
| 2 | 1 | | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts ... | |
| | | | L | ... | |
| | | | 3 | R | ... |
| | | | 4 | w | nachfedern |
| | | | 5 | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2. Figur „sitno“: Doppelschritt | | | | | |
| 1 | 1 | ↔ | R,L | Doppelschritt: zwei schnelle, kleine Schritte R beginnend, R Fuß übernimmt kaum das Gewicht | |
| | | | R | 4 Laufschr itte R beginnend ... | |
| | | | L | ... | |
| 2 | 1 | | R | ... | |
| | | | L | ... | |
| | | | 3 | R,L | Doppelschritt |
| | | | 4 | R | 2 Laufschr itte ... |
| | | | 5 | L | ... |

3. Figur „Jova“

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 3 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R↘ | Schritt mit dem R Fuß diagonal nach re hinten |
| | 4 | | B | Füße schließen, Gewicht auf beide Füße |
| | 5 | | w | nachfedern |
| 3 | 1 | ← | L | T. 1 – 2 gegengleich nach li wiederholen ... |
| | 2 | | h | ... |
| | 3 | | R ^x | ... |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R ^x | ... |
| | 3 | | L↙ | ... |
| | 4 | | B | ... |
| | 5 | | w | ... |

4. Figur „nabivane“: Stampf**Männer:**

| | | | | |
|-----|----------|---|----------------|-------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 3 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | w | nachfedern, L Knie heben |
| | 5 | | l St | Stampf mit der L Ferse |
| 3-4 | | ← | | T. 1 – 2 gegengleich wiederholen |

Variante der Frauen

| | | | | |
|---|----------|---|----------------|----------------------------------------------|
| | | ↳ | | T. 1 und 2 bis Z. 2 wie Männer |
| 2 | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 4 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 5 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |

5. Figur „napred – nazad“: vor und zurück

| | | | | |
|-----|----------|-----|-------|----------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | ↓ | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 3 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 4 | | w | nachfedern |
| | 5 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| 3-4 | | | | T. 1 – 2 wiederholen |
| | | | | „Vražī“: Variante des opaškar |
| 1-2 | | ↑↓↑ | | wie oben |
| 3 | 1 | ↓ | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | □ | L Pl | Schritt mit dem L Fuß neben den R Fuß |
| 4 | 1 | | R Pl | 2 Schritte am Platz ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | 3 | | r F ↗ | R Ferse diagonal re vorn aufsetzen, Knie gestreckt |
| | 4 | | r F ↑ | R Ferse vorn aufsetzen |
| | 5 | | B | Füße schließen |

Ablauf:

Die einzelnen Figuren werden auf Kommando getanzt. Der *horovodec* führt die 1. Figur im Kreis, in Serpentina und einer Spirale, bis der *opaškar* die Initiative ergreift, um mit der 2. Figur „sitno“ den Horo nach links in einer Spirale ein- und wieder aufzudrehen. Auf ein Zeichen rufen alle Männer „Jo-ve-e“, worauf alle die 3. Figur „Jova“ tanzen. Die Bewegungen werden lebhafter und auf das Kommando des *horovodec* tanzen die Männer die 4. Figur „*nabivane*“ mit dem Fersenstampf, während die Frauen stattdessen den Kreuzschritt machen. Die 5. Figur dient dem Ausruhen, nachdem der Tanz eine gewisse Lebhaftigkeit erreicht hat. Währenddessen führt der *opaškar* seine Variante „*vražī*“ mit großen Bewegungen aus. Der Tanz beginnt je nach Stimmung wieder von vorn. ●

5. PETRUNINO

Name: „Petrunas Tanz“ – Petruna ist ein weiblicher Vorname. Ein Tanzlied zu Petrunino beginnt: „Petruno, pile šareno“ – „Petruna, bunter Vogel“.

Herkunft: Umgebung von Sofia; wird heute überall in Bulgarien getanzt.

Stil: lebhaft, leicht, federnd

Form: offener gemischter Kreis, V-Fassung (ursprünglich Gürtelfassung)

| | | | | | | |
|-----------------------|----------|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: 7/8: | Wert: | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | + | 3 | 4 |

Quelle: Maria EVTIMOVA und Boris VÁLKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

| | | | | |
|---|---|---|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | | Lw/r ^x | Wippen auf dem L Fuß und gleichzeitig (Sichel:) R Fuß energisch von vorne zum L Schienbein führen |
| | 2 | ↔ | R | 4 kleine Schritte R beginnend, L vorn gekreuzt vorwärts ... |
| | + | | L ^x | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | L ^x | ... |
| 2 | 1 | | R ↓ | zur Mitte wenden und Sovalka: kleiner Schritt mit dem R Fuß rückwärts, gleichzeitig dreht die L Ferse nach innen, während der Ballen am Boden bleibt |
| | 2 | ← | L | 4 seitliche Schritte L beginnend, R hinten gekreuzt nach li ... |
| | + | | R _x | ... |
| | 3 | | L | ... |
| | 4 | | R _x | ... |
| 3 | 1 | | B | Füße schließen |
| | 2 | | L h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | + | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 3 | | R h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 4 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts ● |

6. ŠOPSKA KOPANICA

Name: „Kopanica aus dem Šopluk“

Herkunft: Šopluk

Stil: lebhaft, leicht, federnd

Form: offener gemischter Kreis, V-Fassung

| | | | | | | |
|------------------|----------|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: 11/16: | Wert: | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Grundschrift)

| | | | | |
|---|----------|-------------------|---|---------------------------------------------|
| 1 | 1 | \leftrightarrow | R | 3 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| | 4 | | w | nachfedern |
| | 5 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |

2. Figur (Sichel und Sovalka)

| | | | | |
|---|----------|-------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | \leftrightarrow | R | 2 Schritte R beginnend vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | r ^x | Sichel: R Fuß wird energisch vor das L Schienbein geführt |
| | 4 | | R | 4 Schritte R beginnend vorwärts ... |
| | 5 | | L | ... |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... und zur Mitte wenden |
| | 3 | | R ↓ | Sovalka: kleiner Schritt mit dem R Fuß rückwärts, gleichzeitig dreht die L Ferse nach innen, während der Ballen am Boden bleibt |
| | 4 | \leftarrow | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 5 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| | 3 | | L kl | Schritt mit Anschlag mit dem L Fuß neben dem R Fuß |
| | 4 | | w r Kn | nachfedern und R Knie anheben |
| | 5 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |

| | | | |
|-------|----------|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 4 | 1 | w | nachfedern |
| | 2 | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 3 | r ^x | Sichel R |
| | 4 |  R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz und zur Mitte wenden |
| | 5 |  L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts nach re |
| 5-10 | | | Takte 2 – 4 2x wiederholen |
| 11-12 | | | Takte 2 – 3 wiederholen |

Variation des T. 7 (Stampf)

| | | | |
|---|----------|------|------------------------|
| 7 | 1 | w | |
| | 2 | L Pl | |
| | 3 | R St | stampfen mit dem R Fuß |
| | 4 | R Pl | |
| | 5 | L | |

Variation des T. 8 (Kick)

| | | | |
|---|----------|----------------|---------------------------------------------------|
| 8 | 1 | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | r ↗ | R Fuß diagonal nach re hoch werfen |
| | 4 | w | nachfedern |
| | 5 | R _x | Schritt mit dem R-Fuß hinter dem L-Fuß gekreuzt ● |

Ablauf-Beispiel: 1 - 2 - 2 (Var.)
 1 - 2 - 2 (Var.)

7. DILMANO, DILBERO

Name: Tanzlied „Dilmano, Dilbero, kako se sadi pipero“ („Dilmano, Dilbero (= Name), wie pflanzt man Paprika?“)

Herkunft: Godeč, Šopluk

Stil: hüpfend

Form: V-Fassung

| | | | |
|-------------------------|------------|---|---|
| Rhythmus: 8/16: ♩ ♪. ♪. | Wert: 2 | 3 | 3 |
| | Zählung: 1 | 2 | 3 |

Quelle: Boris VÁLKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Čukče)

| | | | |
|-----|---|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | B | auf beiden Füßen čukče : Knie energisch strecken und mit den Füßen dabei ein wenig rückwärts rutschen |
| | 2 | B | čukče |
| | 3 | B | čukče |
| 2-4 | | | T. 1 noch 3x wiederholen |

2. Figur (Sichel)

Männer:

| | | | | |
|-----|---|---|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R! Pl | betonter Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | L! Pl | betonter Schritt mit dem L Fuß am Platz, R Fuß holt re vorn aus |
| | 3 | | h / r ^x | hüpfen auf dem L Fuß und gleichzeitig Sichel R: R Fuß wird energisch vor das L Schienbein geführt |
| 2 | 1 | | h / r↗ | hüpfen auf dem L Fuß, gleichzeitig Kick R diagonal re vorn |
| | 2 | | R / l← | Schritt mit dem R Fuß rückwärts, L Fuß seitlich abspreizen |
| | 3 | | h | hüpfen auf dem R Fuß, L Fuß schlägt an (hlopka) |
| 3-4 | | | | Wiederbeginn mit hüpfen auf dem R Fuß: T. 1 – 2 wiederholen |

Frauen:

| | | | | |
|---|---|---|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 2 | ↑ | L! / r↗ | energischer Schritt mit dem L Fuß vorwärts und Kick mit dem R Fuß diagonal nach re vorn |
| | 3 | | h / r ^x | hüpfen auf dem L Fuß und Sichel R |
| 2 | 1 | | h / r↗ | hüpfen auf dem L Fuß und Kick mit dem R Fuß diagonal nach re vorn |

| | | | |
|-----|---|---|---------------------------------|
| 2 | ↓ | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| 3 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| 3-4 | | | T. 1 – 2 wiederholen |

Abfolge:

Zum Gesang werden 1. Figur (*čukče*, 4 Takte) und 2. Figur (Sichel, 4 Takte) abwechselnd wiederholt. Nachdem der Liedtext beendet ist, wird zur Instrumentalmusik nur noch die 2. Figur getanzt. ●

8. KJUSTENDILSKA RÂČENICA

Name: „Râčenica aus Kjustendil“ (Stadt 80 km SW von Sofia)

Herkunft: West-Šopluk

Stil: sehr lebhaft. schnell

Form: gemischter Halbkreis, Gürtelfassung

| | | | | |
|------------------------|----------|---|---|----------|
| Rhythmus: 7/16: ♪ ♪ ♪. | Wert: | 2 | 2 | 3 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: Krasimir PETROV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|----------|----------|--------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↘ | h | Graovka rückwärts: hüpfen auf dem L Fuß |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| 2 | 1 | | h | Graovka wie T. 1 ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 | | R | Râčenična R: 3 kleine Schritte R beginnend vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 4 | 1 | | L | Râčenična L ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 5 | 1 | | B | Sprung auf beide Füße gegrätscht |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | R / l ^x | hüpfen auf den R Fuß, L Fuß kreuzt in der Luft vor dem R Knie |
| 6 | 1 | | h | Graovka vorn gekreuzt ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R ^x | ... |
| 7 | 1 | | h | Graovka hinten gekreuzt ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R _x | ... |
| 8 | 1 | | B | Sprung auf beide Füße |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | r Kn | R Knie heben |

| | | | |
|----|----------|--------------------|--------------------------------------------------------------|
| 9 | 1 | r ^x tip | mit der R Fußspitze vor dem L Fuß den Boden berühren |
| | 2 | w | nachfedern |
| | 3 | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| 10 | 1 | l tip | mit der L Fußspitze seitlich li den Boden berühren |
| | 2 | w | nachfedern |
| | 3 | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt ● |

DOBRUDŽA

1. DANEC

Name: „Tanz“

Der Tanz ist auch unter dem Namen „BUENEK“ bekannt.

Herkunft: Dobrudža

Stil: weich in den Knien, auf dem L Fuß etwas tiefer als R

Form: Beim Lazarusbrauch (*lazaruvane*)¹²⁴: Mädchen in langer Reihe, W Fassung oder die linke Hand im Kreuz, die rechte Hand faßt die linke Hand der Tänzerin davor. Die Tanzführerin (*boenica* oder *buenec*) führt die Reihe der Mädchen in verschiedenen Raumfiguren: Schlangenlinien, Spiralen, Labyrinth. Dabei wird nur ein und derselbe Schritt wie unten beschrieben ausgeführt. Danec wird auch am Samstag vor und am Montag nach einer Hochzeit von Männern und Frauen in gemischter Reihe getanzt, oder auch von den *Koledari*¹²⁵, wenn sie ein Haus betreten.

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV und Boris VÁLKOV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts, in der W Fassung werden die Hände etwas angehoben, in der Fassung mit den Händen im Rücken wird die L Schulter nach vorn bewegt |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts in leichtem Plié, die Hände werden ein wenig gesenkt (W-F.), bzw. die linke Schulter kommt zurück (V-F.) ● |

¹²⁴ Siehe Kapitel 4

¹²⁵ Siehe Kapitel 4

2. SBORENKA

Name: von *Sábor*: Zusammenkunft, Volksfest

Herkunft: Dobruďža

Stil: erdverbunden, tief, guter Bodenkontakt, Knie leicht gebeugt (Plié),
Bewegungen kraftvoll, aber sensibel, Stampf auf den letzten
Moment.

Form: Beginn mit L! Männertanz, Kreuzfassung vorn, li über re.

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------------------------------------|--------|----------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Figur (vorwärts einfach) | | | | |
| 1 | 1 | ↑ | L | 6 langsame Schritte mit dem L Fuß beginnend vorwärts, etwas breitbeinig, leicht im Knie federnd ... |
| | + | | - | ... |
| | 2 | | R | ... |
| 2 | + | | - | ... |
| | 1 | | L | ... |
| | + | | - | ... |
| 3 | 2 | | R | ... |
| | + | | - | ... |
| | 1 | | L | ... |
| 4 | + | | w / l↑ | nachfedern, L-Bein gestreckt nach vorn schwingen |
| | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts, etwas vorbeugen |
| | + | | r St | Stampf mit dem R Fuß ohne Gewicht dicht rechts hinter dem L Fuß |
| 5-8 | 2 | ↙ | R | halb nach rechts gewandt Schritt mit dem R Fuß halb rückwärts, aufrichten, L Fuß bleibt mit dem Ballen auf dem Platz, so daß die beiden Füße leicht gegrätscht auf einer Diagonalen liegen |
| | + | | - | ... |
| | 9-16 | ↓ | | dasselbe rückwärts zurück zur Ausgangsposition T. 1 – 8 wiederholen |

2. Figur (vorwärts mit Stampf)

Wie 1. Figur, aber während der T. 1 – 5 auf jede Z. 2 mit dem freien Fuß leicht stampfen:
6 langsame Schritte mit dem L Fuß beginnend vorwärts, etwas breitbeinig, leicht im Knie federnd ...

| | | | |
|---|---|---|------|
| 1 | 1 | ↑ | L |
| | + | | r St |
| | 2 | | R |
| | + | | l St |

...
usw.

3. Figur („Fußball“)

| | | | |
|---|---|---|------|
| 1 | 1 | ↙ | L |
| | + | | r St |
| | 2 | ↗ | R |
| | + | | l ↗ |

Schritt mit dem L Fuß halb nach links vorwärts
Stampf mit dem R Fuß ohne Gewicht neben dem L Fuß
Schritt mit dem R Fuß halb nach rechts vorwärts, L Fuß anheben
Kick mit dem L Fuß, Innenseite voran, diagonal nach rechts vorn

| | | | |
|---|---|---|------|
| 2 | 1 | ↙ | L |
| | + | | r St |
| | 2 | ↗ | R |
| | + | | l ↗ |

T. 1 wiederholen ...

| | | | |
|---|---|---|---------|
| 3 | 1 | ↙ | L |
| | + | | r St |
| | 2 | ↑ | R |
| | + | | w / l ↑ |

wie T. 1 ...
wie 1. Fig., T. 6 - 8 ...

| | | | |
|---|---|---|------|
| 4 | 1 | | L |
| | + | | r St |
| | 2 | ↘ | R |
| | + | | - |

wie 1. Fig., T. 5 - 8
T. 1 – 8 wiederholen

4. Figur („Schere“)

| | | | |
|---|---|---|-------|
| 1 | 1 | □ | L / r |
| | + | | ... |
| | 2 | | R / l |
| | + | | L / r |
| 2 | 1 | | R / l |
| | + | | L / r |

Schritt mit dem L Fuß am Platz, R Fuß im Bogen zur Seite und nach vorn führen ...
4x Schere: Schritt am Platz, freien Fuß schnell dicht am Boden nach vorn strecken

| | | | | |
|------|---|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 2 |  | R / l | halb nach rechts gewandt Schritt mit dem R Fuß am Platz, L Fuß gegrätscht mit dem Ballen am Boden halten (Haltung wie 1. Fig., T. 8) |
| | + | | - | |
| 3 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | | r St | Stampf mit dem R Fuß unbelastet |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | | l St | Stampf mit dem L Fuß unbelastet |
| 4 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | | r St | Stampf mit dem R Fuß unbelastet |
| | 2 |  | R / l | Grätsche wie T. 4 ... |
| | + | | - | ... |
| 8-16 | | | | T. 1 – 4 noch 3x wiederholen |
| | | | | 3. Figur wiederholen |
| | | | | 5. Figur (schwingen und stampfen) |
| 1 | 1 |  | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | | r ↖ | fegen mit dem R Fuß diagonal nach links vorn |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß und R Fuß vorn nach rechts schwingen |
| | + | | r ↙ | fegen mit dem R Fuß diagonal nach hinten links |
| 2 | 1 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | + | | r ↗ | fegen mit dem R Fuß diagonal nach rechts vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß, R-Knie heben |
| | + | | r St | stampfen mit dem R Fuß am Platz |
| 3 | 1 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | + | | r ^x St | stampfen mit dem R Fuß vor dem L Fuß |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| | + | | l ^x St | stampfen mit dem L Fuß vor dem R Fuß |
| 4 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | | r ^x St | stampfen mit dem R Fuß vor dem L Fuß |
| | 2 |  | R / l | Schritt mit dem R Fuß am Platz, L Fuß gegrätscht wie 4. Fig., T. 4 ... |
| | + | | - | ... |
| 5-16 | | | | T. 1 – 4 noch 3x wiederholen ● |

3. RÂKA

Name: „Hand“ (wegen der ausgeprägten Handbewegungen, die einen wesentlichen Teil des Tanzes ausmachen)

Herkunft: Dobrudža

Stil: ruhig, mit großen Armbewegungen, die stark mit den Fußbewegungen korrespondieren; solide Bodenverbundenheit der Schritte, abwärts gerichtete Akzente.

Form: gemischte Reihe, W Fassung

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re; Hände schwingen vor |
| | + | | l St | stampfen mit dem L Fuß neben dem R Fuß; H. abwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts; Hände zurück |
| 2 | + | | r St | stampfen mit dem R Fuß neben dem L Fuß; H. vor und hoch |
| | 1 | | R | zur Mitte wenden und seitlicher Schritt mit dem R Fuß nach re |
| | + | | Lx | Schritt m.d. L Fuß hinter dem R gekreuzt ; Ellbogen zurück |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz; Arme kehren in Ausgangsposition zurück |
| 3 | + | | l St | stampfen mit dem L Fuß neben dem R Fuß |
| | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz; H. wie T. 1: vor |
| | + | | r St | stampfen mit dem R Fuß neben dem L Fuß; Hände ab |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz; Hände zurück |
| 4 | + | | l St | stampfen mit dem L Fuß neben dem R Fuß; Hände vor + hoch |
| | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | + | | r St | 2x stampfen mit dem R Fuß neben dem L; Ellbogen 2x abwärts |
| | 2 | | r St | ... |
| + | | - | ● | |

4. OPAS

Name: „Gürtel“

Herkunft: Dobrudža

Stil: Einer der typischsten Vertreter der Dobrudža-Männertänze: bei solidem Bodenkontakt behalten die Tänzer durchgehend eine halb hockende Haltung mit Hohlkreuz; die Akzente liegen auf Z. 1 und sind abwärts gerichtet; die kraftvollen Bewegungen der Beine werden von lauten Rufen und Schulterbewegungen vor und zurück begleitet.

Form: Männer in gerader Reihe, Gürtelfassung. Beginn mit L

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (hin und her)

| | | | | |
|------|---|----|----------------|-----------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ←┘ | L F | Schritt mit der L Ferse seitlich nach links |
| | 2 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach links |
| | 2 | | r | R Fuß im großen Bogen vor und nach rechts schwingen |
| 3 | 1 | ┘→ | R F | wie T. 1 – 2 gegengleich ... |
| | 2 | | L _x | ... |
| 4 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | l | ... |
| 5-16 | | | | T. 1 – 4 noch 3x wiederholen |

2. Figur (Stampf am Platz)

| | | | | |
|---|---|---|------|-----------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | L St | 18x am Platz stampfen: Stampfschritt mit dem L Fuß |
| | 2 | | r St | Stampf mit dem R Fuß ohne Gewicht |
| 2 | 1 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß |
| | 2 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß |
| 3 | 1 | | R, L | 2 Schritte R beginnend am Platz |
| | 2 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß |
| 4 | 1 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß |
| | 2 | | r St | Stampf mit dem R Fuß ohne Gewicht |
| 5 | 1 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß |
| | 2 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß |

| | | | | |
|-------|---|---|------|------------------------------------------|
| 6 | 1 | | R, L | 2 Schritte R beginnend |
| | 2 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß |
| 7 | 1 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß |
| | 2 | | r St | 3x Stampf mit dem R Fuß ohne Gewicht ... |
| 8 | 1 | | r St | ... |
| | 2 | | r St | ... |
| 9 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| 10 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| 11 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | l St | Stampf mit dem L Fuß am Platz |
| 12 | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | r St | Stampf mit dem R Fuß am Platz |
| 13 | 1 | ↓ | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| 14 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| 15 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 2 | | l St | 2x stampfen mit dem L Fuß am Platz ... |
| 16 | 1 | | l St | ... |
| | 2 | | - | |
| 17-32 | | | | T. 1 – 16 wiederholen |

3. Figur (R Fuß schwingen)

| | | | | |
|---|---|---|-----|--------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts, R Fuß hoch nach vorn schwingen ... |
| | 2 | | | ... |
| 2 | 1 | ◇ | r F | halb nach links gewandt R Ferse vorn aufsetzen |
| | 2 | | - | |
| 3 | 1 | | r → | R Fuß mit aufgesetzter Ferse und Schultern nach rechts drehen |
| | 2 | | r ← | und nach links drehen |
| 4 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| 5 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß, R Knie einwärts anwinkeln |

| | | | | |
|------|---|---|---|--------------------------------------------------------------------------|
| 6 | 1 | ↓ | R | 4 Sprungschritte R beginnend rückwärts, das freie Knie wie T. 5 Z. 2 ... |
| | 2 | | L | ... |
| 7 | 1 | | R | ... |
| | 2 | | L | ... |
| 8 | 1 | ◇ | B | Sprung auf beide Füße halb nach rechts gewandt |
| | 2 | | - | |
| 9-16 | | | | T. 1 – 8 wiederholen ● |

5. SEJ, SEJ BOB

Name: „Säe, säe Bohnen“

Herkunft: Dobrudža

Stil: Die Schritte haben einen zum Boden gerichteten Akzent, wie er für die Dobrudža charakteristisch ist; typisch ist der Beginn aller Figuren mit einem Schritt auf zwei Zählzeiten¹²⁶. Dadurch entsteht der Eindruck von Weite der Bewegung. Ursprünglich war *Sej, sej bob* ein reiner Männertanz, jetzt wird er gemischt getanzt. Die Männer tanzen mit halb gebeugten Knien, Hohlkreuz und mit Schulterbewegungen vor und zurück. Die Armbewegungen spielen eine wesentliche Rolle und sind mit den Schritten koordiniert. *Sej, sej bob* ist ein Arbeitslied der Bauern aus der Dobrudža, das von der Aussaat der Bohnen handelt. Die Fußbewegungen des dazugehörigen Tanzes, der in Bulgarien weit verbreitet ist, ahmen den Vorgang nach, bei dem die Bohne in den Boden gesteckt, dann mit Erde bedeckt und der Boden festgetreten wird.

Form: Männer in gerader Reihe, V Fassung. Beginn mit L. „Geführter“ (*vodeno*) Horo.

| | | | | |
|-----------------------|----------|---|---|----------|
| Rhythmus: 7/8: ♩ ♩ ♩. | Wert: | 2 | 2 | 3 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: Belčo STANEV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|---------------------------------------|--------|----------|----------------|---------------------------------------------------------------|
| 1. Figur: seitlich nach rechts | | | | |
| 1 | 1 | ↳ | L ^x | Schritt seitlich nach re mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | | | | Hände nach vorn schwingen |
| | 2 | | - | |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | | | | Hände rückwärts schwingen |
| 2 | 1 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | | | | Hände nach vorn schwingen |
| | 2 | | - | |

¹²⁶Deswegen müßte konsequenterweise der Rhythmus der Tanzschritte eigentlich dargestellt werden als Kombination von vier und drei Achteln: ♩ ♩., die Zählzeit 1 mit dem Wert von 4 und die Zählzeit 2 mit dem Wert von 3 Achteln (lang – kurz, lang – kurz usw.). Wir bleiben dennoch hier bei der Zählung 2-2-3, wie es bei 7/8-Rhythmen üblich ist, da dieser Rhythmus auch in der Musikaufnahme der CD 5 fast durchgehend zu hören ist, wengleich sowohl der Solist als auch das Orchester gelegentlich zwischen 4/8 und 3/8 wechseln.

| | | | | |
|------|----------|------------------|--------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | Hände zur W Fassung heben |
| 3 | 1 | B | L Fuß neben den R Fuß setzen, mit Gewicht auf beiden Füßen leichtes Plié | Ellbogen abwärts bewegen |
| | 2 | - | | |
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | Hände vor, ab und nach hinten schwingen |
| 4 | 1 | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt | Hände nach vorn schwingen |
| | 2 | - | | |
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | Hände rückwärts schwingen |
| 5-16 | | | T. 1 – 4 noch 3x wiederholen | |
| | | | 2. Figur: hin und her | |
| 1 | 1 | ↳ L _x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | Handbewegungen wie bei 1. Fig.: vor |
| | 2 | - | | |
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | rück |
| 2 | 1 | L _x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | - | | |
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | hoch |
| 3 | 1 | B | L Fuß neben den R Fuß setzen, mit Gewicht auf beiden Füßen leichtes Plié | Ellbogen abwärts |
| | 2 | - | | |
| | 3 | ← L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li | vor, ab, nach hinten |
| 4 | 1 | R _x | Schritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | - | | |
| | 3 | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li | rück |
| 5 | 1 | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | - | | |
| | 3 | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li | hoch |
| 6 | 1 | B | R Fuß neben den L Fuß setzen, mit Gewicht auf beiden Füßen leichtes Plié | Ellbogen abwärts |
| | 2 | - | | |

| | | | | | |
|------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | vor, ab, nach hinten |
| 7-24 | | | | T. 1 – 6 noch 3x wiederholen | |
| | | | | 3 Figur: vorwärts nach rechts | |
| 1 | 1 |  | l | nach re gewandt Rad rückwärts: L Fuß nahe dem Boden vorschieben, vorn anheben und oben zurückbewegen | Hände: unten in V Fassung |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß am Platz | |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß am Platz | |
| 2 | 1 | | l | wie T. 1 ... | |
| | 2 | | L | ... | |
| | 3 | | R | ... | |
| 3 | 1 |  | L | 3 Schritte L beginnend vorwärts nach re ... | |
| | 2 | | R | ... | |
| | 3 | | L | ... | |
| 4 | 1 | | r * | Schlag mit dem flachen R Fuß vorn | Hände vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz | rück |
| 5 | 1 | | l * | Schlag mit dem flachen L Fuß vorn | vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 |  | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz und zur Mitte wenden | rück |
| 6 | 1 |  | R ^x | Schritt mit dem R Fuß vor dem L Fuß gekreuzt nach li | vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li | rück |
| 7 | 1 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li | hoch zur W Fassung |
| 8 | 1 | | r St | Stampf mit dem R Fuß am Platz | Ellbogen ab |
| | 2 | | - | | Hände vor |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz. | abwärts |
| 9-2 | | | | T. 1 – 8 noch 2x wiederholen | |
| 4 | | | | | |

4. Figur: Kreuzschritte + Stampf

| | | | | | |
|------|----------|---|----------------|----------------------------------------------------|-------------|
| 1 | 1 | ↳ | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | rück |
| 2 | 1 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | rück |
| 3 | 1 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | vor |
| | 2 | | - | | und |
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re | hoch |
| 4 | 1 | | l St | Stampf mit dem L Fuß neben dem R Fuß | Ellbogen ab |
| | 2 | | - | | |
| | 3 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz | vor und ab |
| 5-8 | | | | T. 1 – 4 gegengleich nach li wiederholen | |
| 9-16 | | | | T. 1 – 8 wiederholen ● | |

6. LJAVATA

Name: „Die Linke“ (ljava = links), wegen der Bewegung nach links, denn in der Regel bewegen bulgarische Tänze sich nach rechts.

Herkunft: Süddobrudža

Stil: 5 Figuren aneinandergereiht, deren Emotionalität sich von Figur zu Figur steigert und wieder abfällt. Gemischter Tanz, aber mit verschiedenen Stilen für Männer und Frauen; Männer tanzen den Grundschrift tiefer und mit geöffneten Beinen. Die Arme schwingen auf jede Zählzeit 1 nach hinten und auf 2 nach vorn.

Form: gemischter offener Kreis, V-Fassung

Rhythmus: 2/4

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Grundschrift nach links)

während der ganzen Figur **schwingen die Hände** unten auf Z. 1 zurück (!) und auf Z. 2 vor

| | | | | |
|-----|-----------------------|---|----------------|---------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L Pl | Schritt mit L-Fuß zurück zum Platz |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß |
| | + | | R Pl | Schritt mit R-Fuß zurück zum Platz |
| 2 | 1 | | L ^x | wie T. 1 gegengleich, mit L-Fuß beginnend ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | h | ... |
| | + | | L Pl | ... |
| 3 | 1 | ↔ | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| 4 | 1 | ↔ | R ^x | T. 3 wiederholen ... |
| | + | | L | ... |
| | 2 | | R ^x | ... |
| | + | | L | ... |
| 5-8 | T. 1 - 4 wiederholen. | | | |

2. Figur (zur Mitte)

| | | | | |
|------|---|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | R ^x | wie Fig. 1 T. 1 - 2; Armbewegung wie 1. Figur ... |
| | + | | L Pl | ... |
| | 2 | | h | ... |
| | + | | R Pl | ... |
| 2 | 1 | | L ^x | ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | h | ... |
| | + | | L Pl | ... |
| 3 | 1 | | h | hüpfen auf dem L-Fuß |
| | + |  | R | Schritt mit R-Fuß vorwärts zur Mitte |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem R-Fuß |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß vorwärts zur Mitte |
| 4 | 1 |  | R ^x | Schritt mit R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L Pl | Schritt mit L-Fuß zurück zum Platz |
| | 2 | | B | Füße energisch schließen |
| | + | | - | Pause |
| 5-8 | |  | | T. 1 - 4 wiederholen, dabei T. 7 (Schritte wie T. 3) rückwärts |
| 9-16 | | | | T. 1 - 8 wiederholen. |

3. Figur (nach links gekreuzt)

| | | | | |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | | während der ganzen Figur werden die Arme parallel zum R-Fuß bewegt |
| 1 | 1 |  | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt; Hände über den ganzen T. 1 mit gestreckten Armen vorn halbhoch halten |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| 2 | 1 | | R _x | Schritt mit R-Fuß nach li hinter dem L-Fuß gekreuzt; Hände über den ganzen T. 2 hinten mit gestreckten Armen halbhoch halten |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit R-Fuß nach li hinter dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| 3 | 1 | | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt; Hände vorn |
| | + | | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| | 2 | | R _x | Schritt mit R-Fuß nach li hinter dem L-Fuß gekreuzt; Hände hinten |

| | | | |
|-----|---|----------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| | + | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| 4 | 1 | R ^x | T. 3 wiederholen ... |
| | + | L | ... |
| | 2 | R _x | ... |
| | + | L | ... |
| 5-7 | | | T. 1 - 3 wiederholen; Schluß: |
| 8 | 1 | R ^x | Schritt mit R-Fuß nach li vor dem L-Fuß gekreuzt |
| | + | L | Schritt mit L-Fuß nach li |
| | 2 | B | Füße energisch schließen; Haltung der Arme parallel zum Körper, Hände unten |
| | + | - | Pause. |

4. Figur (zickzack)

Rhythmus der Schritte: **halb so schnell** (Viertel statt Achtel); während der ganzen 4. Figur werden die Hände in Schulterhöhe mit gestreckten Armen vorn gehalten

| | | | | |
|-----|---|---|-------|------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↖ | R | Schritt mit R-Fuß diagonal nach li vorwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit L-Fuß diagonal nach li vorwärts |
| 2 | 1 | | R | Schritt mit R-Fuß diagonal nach li vorwärts |
| | 2 | | l ran | L-Fuß ohne Gewicht neben R-Fuß aufsetzen |
| 3 | 1 | ↙ | L | wie T. 1 - 2 diagonal mit L-Fuß beginnend nach li rückwärts ... |
| | 2 | | R | ... |
| 4 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | r ran | ... |
| 5-8 | | | | T. 1 - 4 wiederholen. ● |

7. TROPANKA

| | |
|-----------|---------------------------------------------------|
| Name: | von "tropam" – stampfen, trampeln |
| Herkunft: | Dobruďža |
| Stil: | tief, erdverbunden |
| Form: | Männer und Frauen in getrennten Reihen, V-Fassung |
| Rhythmus: | 2/4 |
| Quelle: | Belčo STANEV |

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (Stampfen)

| | | | | |
|---|---|-----------------------|------|-------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | \longleftrightarrow | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts in Tanzrichtung nach rechts |
| | 2 | | l St | Stampf mit dem L Fuß neben dem R Fuß |
| | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 2 | | r St | Stampf mit dem R Fuß neben dem L Fuß |

Die 1. Figur wird 8x ausgeführt (= 16 Takte).

Die Frauen heben am Ende die Hände zur W Fassung; die Männer behalten die Hände unten.

2. Figur (hin und her)

| | | | | |
|---|---|-----------------------|------|---------------------------|
| 1 | 1 | \longleftrightarrow | R | T. 1 – 2 wie 1. Figur ... |
| | 2 | | l St | ... |
| 2 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | r St | ... |

Frauen:

| | | | | |
|-----|---|---------------------------------|-------|--------------------------------------------------------------|
| 3 | 1 | \longmapsto | R | zur Mitte gewandt Schritt mit dem R Fuß seitlich nach rechts |
| | 2 | | L ran | Schritt mit dem L Fuß neben dem R Fuß |
| 4 | 1 | | R St | Stampfschritt mit dem R Fuß am Platz |
| | 2 | | - | Pause |
| 5-8 | | $\longleftarrow \longleftarrow$ | | T. 1 – 4 gegengleich nach links wiederholen. |

Männer:

| | | | | |
|---|---|-----------------------|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3 | 1 | \longleftrightarrow | R St | 5 Stampfschritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts (lang-lang-kurz-kurz-lang), dabei im gleichen Rhythmus mit den Schultern wackeln ... |
| | 2 | | L St | ... |
| 4 | 1 | | R St | ... |
| | + | | L St | ... |

| | | | | | |
|------|---|---|-------|-----------------------------------------------------|------------------------------|
| | 2 | | R St | ... | |
| 5 | 1 | ↑ | L | zur Mitte wenden und Schritt mit dem L Fuß vorwärts | |
| | 2 | | r fg | fegen mit dem R Fuß vorwärts | Hände vorschwingen und |
| 6 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts | und |
| | 2 | | w | nachfedern | heben |
| 7 | 1 | ↓ | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts | zur W Fassung |
| | 2 | | R ran | Schritt mit dem R Fuß neben dem L Fuß | |
| 8 | 1 | | L St | Stampfschritt mit dem L Fuß am Platz | |
| | 2 | | - | Pause | |
| 9-16 | | | | T. 1 – 8 wiederholen | |

3. Figur (Ellbogen)

| | | | | | |
|-----|---|---|---|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts zur Mitte | Hände werden etwas nach vorn und Ellbogen vom Körper entfernt |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts | gehalten und federn bei jedem Schritt |
| 2 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vw | |
| | 2 | | w | nachfedern | |
| 3-4 | | ↓ | | wie T. 1 – 2 gegengleich rückwärts | gleiche Bewegung der Ellbogen |

**Die 3. Figur wird 2x
ausgeführt.**

4. Figur (zur Mitte und zurück)

| | | | | | |
|---|---|---|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts zur Mitte | Hände abwärts schwingen und |
| | 2 | | l St | Stampf mit dem L Fuß | nach hinten |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts | und |
| | 2 | | r St | Stampf mit dem R Fuß | vor |
| 3 | 1 | | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beg. vorwärts ... | und |
| | 2 | | L | ... | hoch |
| 4 | 1 | | R | ... | |
| | 2 | | St / l ^x | Stampfen mit dem R Fuß, L Fuß in der Luft vor dem R Bein gekreuzt | |
| 5 | 1 | ↓ | L | 3 Schritte mit dem L Fuß beg. rückwärts ... | Hände abwärts |
| | 2 | | R | ... | nach hinten |
| 6 | 1 | | L | ... | vor |

| | | | | |
|---|---|------|--------------------------------------|-------------------|
| | 2 | - | Pause | und in Augenhöhe, |
| 7 | 1 | r St | Stampf mit dem R Fuß am Platz | kräftige |
| | 2 | - | Pause | Abwärtsbewegung |
| 8 | 1 | r St | Stampf mit dem R Fuß am Platz | der Ellbogen, ein |
| | 2 | - | Pause. ● | wenig heben |
| | | | | und nochmal |
| | | | | abwärts. |

8. TALIMA

| | |
|-----------|----------------------------------------------------|
| Name: | (Bedeutung unbekannt; der Name kommt aus Rumänien) |
| Herkunft: | Dobrudža |
| Stil: | tief, solider Bodenkontakt |
| Form: | gemischter offener Kreis, W-Fassung |
| Rhythmus: | 2/4 |
| Quelle: | Belčo STANEV |

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (nach rechts und am Platz)

| | | | | |
|---|---|-----------------------|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | \longleftrightarrow | R | 4 Schritte mit dem R-Fuß beginnend vorwärts in Tanzrichtung ... |
| | + | | - | |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | - | |
| 2 | 1 | | R | ... |
| | + | | - | |
| | 2 | | L | ... |
| | + | | - | |
| 3 | 1 | \square | R \rightarrow | zur Mitte gewandt am Platz: Schritt mit dem R-Fuß seitlich ein Bißchen nach rechts |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L-Fuß am Platz |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß am Platz |
| | + | | - | |
| 4 | 1 | | L \leftarrow | wie T. 3 gegengleich ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | - | ... |

Die 1. Figur wird 8x ausgeführt (= 32 Takte).

2. Figur (Grundfigur)

| | | | | |
|---|---|------------|-------|-------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | \nearrow | R F | Schritt mit der R-Ferse diagonal nach rechts vorwärts |
| | + | | L ran | Nachstellschritt mit dem L-Fuß |
| | 2 | | R | Schritt mit dem R-Fuß vorwärts |
| | + | | - | |
| 2 | 1 | | L F | wie T. 1 gegengleich ... |

| | | | |
|-----|---|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| | + | | R ran ... |
| | 2 | | L ... |
| | + | | - |
| 3 | 1 |  | R St 3x Stampf mit dem R-Fuß beginnend am Platz ... – Hände abwärts führen |
| | + | | L St ... |
| | 2 | | R St ... |
| | + | | - |
| 4 | 1 |  | L großer Schritt mit dem L-Fuß rückwärts nach außen – Hände zur W-Fassung heben |
| | 2 | | R großer Schritt mit dem R-Fuß rückwärts |
| 5-8 | |  | T. 1 – 4 gegengleich wiederholen (diagonal nach links) |

3. Figur (vorwärts und rückwärts)

| | | | |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | R Schritt mit dem R-Fuß vorwärts zur Mitte, Hände nach vorn gestreckt |
| | + | | L ran Schritt mit dem L-Fuß neben dem R-Fuß |
| | 2 | | R Pl Schritt mit dem R-Fuß am Platz |
| | + | | - |
| 2 | 1 |  | L Schritt mit dem L-Fuß rückwärts, Hände zurücknehmen zur W-Fassung |
| | + | | R ran Schritt mit dem R-Fuß neben dem L-Fuß |
| | 2 | | L Pl Schritt mit dem L-Fuß am Platz |
| | + | | - |
| 3 | 1 |  | R 2 Schritte mit dem R-Fuß beginnend vorwärts ... |
| | 2 | | L ... |
| 4 | 1 | | R wie T. 1 ... |
| | + | | L ran ... |
| | 2 | | R Pl ... |
| | + | | - ... |
| 5 | 1 |  | L wie T. 2 ... |
| | + | | R ran ... |
| | 2 | | L Pl ... |
| | + | | - ... |
| 6 | 1 |  | R wie T. 1 ... |
| | + | | L ran ... |
| | 2 | | R Pl ... |
| | + | | - ... |

| | | | | |
|---|---|---|------|--------------------------------------------------|
| 7 | 1 | ↓ | L | 2 Schritte mit dem L-Fuß beginnend rückwärts ... |
| | 2 | | R | ... |
| 8 | 1 | □ | L Pl | 3 Schritte mit dem L-Fuß beginnend am Platz ... |
| | + | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | + | | - | ● |

VARNENSKI TANC

Name: „Tanz aus Varna“

Herkunft: Dobrudža

Stil: Paartanz mit unterschiedlichen Bewegungen und Figuren für Frauen und Männer, wobei die Partner jedoch ständig stark aufeinander bezogen sind, buchstäblich *miteinander* und immer mit Blickkontakt tanzen. Der Tanz lebt mehr vom Ausdruck der Haltung und der Gesten als von den Schritten; die Männer tanzen sehr männlich, die Frauen sehr weiblich.

Form: Paare im Kreis, M rechts, F links

| | | | | | |
|---------------------------|----------|---|---|---|---|
| Rhythmus: 9/8 = ♩ ♩ ♩ ♩ . | Wert: | 2 | 2 | 2 | 3 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Figuren

| | | Frauen | Männer | |
|-----------------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Figur | | | | |
| 1 | 1 | ↔ | Schritt mit R Fuß in Tanzrichtung vorwärts | wie F |
| | 2 | | wippen (sanft federn) auf dem Standbein | ... |
| | 3 | | Schritt mit L Fuß in Tanzrichtung vorwärts | ... |
| | 4 | | Schritt mit R Fuß in Tanzrichtung vorwärts | ... |
| | 2 | | wie T. 1 gegengleich (L w R L) | |
| 3-8 | | | T. 1-2 noch 3x wiederholen | |
| | | | T. 8 beide Partner: Fassung lösen, Positionswechsel: | |
| | |  | 1/2 Drehung linksherum | 3/4 Drehung im kleinen Kreis um die Partnerin, er tanzt jetzt auf der Innenseite des Kreises dicht neben der Partnerin |
| beide nehmen die Hände auf den Rücken und schauen sich an | | | | |
| 9-10 | | | Schritte wie T. 1 rückwärts ↔ | vorwärts ↳ |
| 11-12 | |  | beide: 1/2 Drehung rechtsherum auf den 1. Schritt und | |

13-16  wie T. 9 vorwärts \mapsto rückwärts \leftrightarrow
 1/2 Drehung links und T. 9-12 wiederholen

2. Figur (winken)

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1-4 | beide tanzen in.Pos. vis à vis mit gleichem Schritt wie 1. Fig. zur Mitte vorwärts, erhobene Hände winken seitlich nach rechts - links - rechts (Scheibenwischer) | rückwärts erhobene Arme federn bei jedem Schritt mit den Ellbogen abwärts, Hände "streicheln den großen Kürbis" |
| | ↑ | ↑ |
| 5-8 | beide tanzen mit gleichen Schritten und Gesten nach außen rückwärts ↓ | vorwärts ↓ |

3. Figur (Wolle wickeln)

| | | | |
|---|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1-2 | Schritt mit R Fuß kreuzen vor dem L Fuß; die li Hand wird etwa in Bauchhöhe locker gehalten, Handfläche zum Körper, die rechte Hand wird langsam von der Körperseite her in einer Art Schaufelbewegung vor die li Hand geführt, □ | Schritt mit R Fuß etwas zur Seite; die Arme sind etwa in Brusthöhe, während des ganzen Taktes li Arm leicht angewinkelt, re Arm locker seitlich vorn; die Schultern machen die federnde Bewegung der Schritte mit. □ |
| | 3-4 | Schritt mit L Fuß am Platz und mit dem R Fuß am Platz; die Hände kreisen umeinander 2-3x | Schritt mit L Fuß kreuzen hinter R Fuß und Schritt mit R Fuß wieder am Platz |
| | 2 | T. 1 gegengleich wiederholen | |
| | 3-4 | T. 1 u. 2 wiederholen | |
| | 5-8 | re Hand im Kreuz, li Hand in Brusthöhe, Handfläche halb nach oben, 1 Drehung rechts- herum am Platz | |
| | 5-8 | T. 1-4 wiederholen | |

4. Figur (Fenster putzen)

| | | | |
|-----|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1-2 |  <p>Schritt mit R Fuß diagonal nach li vorwärts; Hände machen mit jedem Schritt eine gegengleiche Kreisbewegung nach innen beginnend wie beim Fensterputzen:</p>  | <p>Haltung: auf R Fuß im leichten plié stehen, L Bein gestreckt, L Ferse setzt auf, Körper leicht nach hinten geneigt, L Arm in Brusthöhe ausgestreckt, R Hand holt aus (hinter dem R Ohr):</p>  <p>Z. 2: in die Hände klatschen</p> |
| | 3 | <p>Schritt mit L Fuß i.d. gleiche Richtung</p> | <p>ausholen mit R Hand in Haltung wie Z. 1 klatschen</p> |
| | 4 | <p>Schritt mit R Fuß zur Mitte ↑</p> | |
| 2 | 1-2 | <p>Schritt mit L Fuß kreuzen vor R Fuß; Handbewegung wie T. 1</p>  | <p>Gewicht auf L Fuß verlagern in leichtem plié und klatschen (beide Handflächen)</p> |
| | 3 | <p>Schritt mit R Fuß seitlich</p> | <p>R Hand klatscht von oben auf den L Handrücken; R Fuß anheben</p> |
| | 4 | <p>Schritt mit L Fuß kreuzen vor R Fuß</p> | <p>Schlag mit R Hand auf die Außenseite des R Fußes:</p>  |
| 3 | 1-4 | <p>3 Schritte mit R Fuß beginnend rückwärts, beide Hände im großen Bogen auf Z. 1-4 über vorne abwärts führen</p>  | <p>R Hand eingestützt, L Hand horizontal nicht ganz gestreckt auf 6 Schritte (T. 3 und 4)</p> <p>1 Drehung in kleinem Kreis fast am Platz rechtsherum</p>  |
| 4 | 1-4 | <p>3 Schritte 1 Drehung re</p>  <p>Fäuste eingestützt</p> | <p>Z. 4: Haltung wie T. 1 Z. 1</p> |
| 5-8 | | <p>T. 1-4 wiederholen</p> | <p>...</p> |

5. Figur (Brot backen)

| | | | |
|---|-----|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| 1 | 1-2 | <p>Schritt mit R Fuß vorwärts; beide Hände werden an der Körperseite</p> | <p>Schritt mit R Fuß diag. nach re (im Knie nach-</p> |
|---|-----|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | mit den Handflächen nach oben von unten herauf geführt bis etwas oberhalb der Gürtellinie | geben); Hände klatschen  |
| 3 | Schritt mit L Fuß zurück am Platz; beide Hände werden mit der Handfläche abwärts (auf Z. 3 und 4 zweimal) nach unten gedrückt | R Hand klatscht auf L Handrücken |
| 4 | Schritt mit R Fuß am Platz | R Hand schlägt auf den R Oberschenkel |
| 2 | T. 1 wiederholen | wie T., 1 Schritt mit L Fuß (langsam auf die Partnerin zugehen) |
| 3-4 | T. 1-2 wiederholen | |
| 5-8 | T. 1-4 wiederholen | der Mann umrundet mit 12 Schritten, Hände im Kreuz, leicht vorgebeugt, seine Partnerin  |

6. Figur (winken)

| | | |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 3 Schritte wie 3. Figur; L Hand im Kreuz, R Hand re oben (auf jede Z. Handgelenk 1x federnd abwärts drücken) | 1-2: Schritt mit R Fuß rückwärts; beide Hände über vorne in großer Bewegung abwärts führen  3: Schritt mit L Fuß vorwärts  4: Schritt mit R Fuß am Platz |
| |  | |
| 2 | Schritte wie T. 1; R Hand li oben, Körper halb nach li gewandt | 1-2: Schritt mit L Fuß vorwärts; Hände klatschen in großer Geste von unten nach oben 3: Sprung mit R Fuß vorwärts 4: Schritt mit L Fuß vorwärts in die Kniebeuge (R Fuß kniet) |
| |  |  |

| | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3-4 | Schritte wie T. 1 u. 2, 1 Drehung im kleinen Kreis fast am Platz; R Hand im Kreuz, L Hand hoch erhoben und auf T. 4 langsam herabführen | T. 3, Z.1-2: Hände klatschen in Schulterhöhe 3: klatschen unter dem Oberschenkel 4: klatschen wie Z.1 |
| |  | T. 4, Z. 1-2: R Hand schlägt auf den Boden 3: beide Hände klatschen 4: R Hand schlägt auf den R Oberschenkel |
| 5-6 | T. 1-2 wiederholen | (aufstehen auf Z. 1) 3. Figur, T. 1-2 wiederholen |
| 7 | T. 3 wiederholen | mit 3 Schritten 1 Drehung re  |
| | | L Hand horizontal ausgestreckt, R Hand im Kreuz Z. 4: beide Hände hinten |
| 8 | T. 4 wiederholen | 1-2: hocken auf beiden Füßen, Arme schwingen vor  3: Sprung auf R Fuß 4: Stampf mit L Fuß am Platz, Arme hoch, Hände mit Handflächen nach innen breit auseinander ● |

PIRIN

1. DŽANGURICA

Name: unklar

Herkunft: Pirin

Stil: hüpfend und federnd, leicht

Form: gemischter offener Kreis, W-Fassung

| | | | | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---|---|---|---|---|
| Rhythmus: 9/8 =  | Wert: | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 | 4 | + |

Quelle: Maria EVTIMOVA

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung | Hände: |
|------|--------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 1 | 1 |  | r ^x F | R Ferse vor dem L Fuß aufsetzen | vor + abwärts |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt | hoch |
| | 3 |  | l fg / h | nach re wenden, mit L diagonal nach re vorn fegen und 2x hüpfen auf dem R Fuß ... | |
| | 4 | | h | ... | |
| | + | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt | |
| 2 | 1 |  | R,L | 3 kleine Schritt R beginnend vorwärts nach re ... | |
| | 2 | | R | ... | |
| | 3 | | h,L | hüpfen auf dem R Fuß und sofort danach Schritt mit dem L Fuß | |
| | 4 | | h | hüpfen auf dem L Fuß | |
| | + | | R | Schritt mit dem R Fuß | |
| 3 | 1 |  | h | 4x hüpfen auf dem R Fuß, dabei langsam nach li wenden, der L Fuß schwebt mit gestrecktem Knie vor dem R Fuß knapp über dem Boden | |
| | 2 | | h | ... | |
| | 3 | | h | ... | |
| | 4 | | h | ... | |
| | + | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz | |
| 4 | 1 |  | R ^x ,L Pl | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt und Schr. m. d. L Fuß am Platz | vor + ab |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt | hoch |
| | 3 |  | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz und nach re wenden | |
| | 4 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter den L Fuß | |
| | + |  | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz (und zum Wiederbeginn wieder nach li wenden) ● | |

2. DOSPATSKO

Name: „Tanz aus Dospat“

Herkunft: Dospat, Stadt im Pirin ca. 60 km östlich von Goce Delčev

Stil: federnd, leicht, mit weichen Schritten

Form: gemischter offener Kreis, W-Fassung

| | | | | |
|-----------------------|----------|---|---|---|
| Rhythmus: 7/8: ♩. ♩ ♩ | Wert: | 3 | 2 | 2 |
| | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: unbekannt

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Teil: am Platz, nach re und nach li

| | | | | |
|---|---|---|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R Pl | 6 weiche Schritte R beginnend am Platz ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | 3 | | R Pl | ... |
| 2 | 1 | | L Pl | ... |
| | 2 | | R Pl | ... |
| | 3 | | L Pl | ... |
| 3 | 1 | | R / l | Schritt mit dem R Fuß am Platz und L Fuß im flachen Kreis vor, zur Seite und nach hinten führen |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 4 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß ein wenig nach re |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz T. 5 – 8 wie T. 1 – 4 gegengleich: |
| 5 | 1 | | L Pl | |
| | 2 | | R Pl | |
| | 3 | | L Pl | |
| 6 | 1 | | R Pl | |
| | 2 | | L Pl | |
| | 3 | | R Pl | |
| 7 | 1 | | L / r | |
| | 2 | | w | |
| | 3 | | R _x | |
| 8 | 1 | | L | |
| | 2 | | R ^x | |

| | | | | |
|----|---|---|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 3 | | L Pl | |
| 9 | 1 | ↳ | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | - | |
| 10 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß seitlich nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | - | |
| 11 | 1 | | R / l | T. 11 – 12 wie T. 3 – 4: Schritt mit dem R Fuß am Platz und L Fuß im flachen Kreis vor, zur Seite und nach hinten führen |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 12 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß ein wenig nach re |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz |
| 13 | 1 | ← | L | T. 13 – 16 wie T. 9 – 12 gegengleich nach li: |
| | 2 | | R ^x | |
| | 3 | | - | |
| 14 | 1 | | L | |
| | 2 | | R _x | |
| | 3 | | - | |
| 15 | 1 | | L / r | |
| | 2 | | w | |
| | 3 | | R _x | |
| 16 | 1 | | L | |
| | 2 | | R ^x | |
| | 3 | | L Pl | |

17-2 T. 9 – 16 wiederholen

4

2. Teil: ein Schritt zur Mitte

| | | | | |
|---|---|---|------|--------------------------------------------|
| 1 | 1 | □ | R ↓ | Schritt mit dem R Fuß etwas rückwärts |
| | 2 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 3 | | R ↓ | Schritt mit dem R Fuß etwas rückwärts |
| 2 | 1 | | L Pl | Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | 2 | | R ↑ | betonter Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 3 | | - | |
| 3 | 1 | | L Pl | 6 weiche Schritte L beginnend am Platz ... |

| | | | | |
|---|---|--|------|-----|
| | 2 | | R Pl | ... |
| | 3 | | L Pl | ... |
| 4 | 1 | | R Pl | ... |
| | 2 | | L Pl | ... |
| | 3 | | R Pl | ... |
| 5 | 1 | | L ↓ | |
| | 2 | | R Pl | |
| | 3 | | L ↓ | |
| 6 | 1 | | R Pl | |
| | 2 | | L ↑ | |
| | 3 | | - | |
| 7 | 1 | | R Pl | |
| | 2 | | L Pl | |
| | 3 | | R Pl | |
| 8 | 1 | | L Pl | |
| | 2 | | R Pl | |
| | 3 | | L Pl | |

T. 5 – 8 gegengleich:

9-16 T. 1 – 8 wiederholen

3. Teil: nach rechts

| | | | | |
|---|---|---|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | 6 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 2 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 | | R / l | betonter Schritt mit dem R Fuß vorwärts, gleichzeitig den L Fuß im flachen Kreis vor, zur Seite und nach hinten führen |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | Lx | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß gekreuzt |
| 4 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts |
| | 3 | | - | |

5-12 T. 1 – 4 noch 3x wiederholen

1. Teil wiederholen ●

3. OGRAŽDENSKO

Name: „Tanz aus dem Ogražden“, einem Gebirge an der bulgarisch-makedonischen Grenze, westlich von Sandanski

Herkunft: Pirin, Arrangement von Elementen aus West- (jugoslawisch-), Süd- (griechisch-) und Ost- (bulgarisch-)Makedonien

Stil: mäßig bewegt, alle Schritte weich

Form: gemischter offener Kreis, W-Fassung

| | | | | | |
|-----------|-------------|----------|---|---|---|
| Rhythmus: | 7/8: ♩. ♩ ♩ | Wert: | 3 | 2 | 2 |
| | | Zählung: | 1 | 2 | 3 |

Quelle: Belčo STANEV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur

| | | | | |
|------|---|----------------|-----|-------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | Schritt in Tanzrichtung vorwärts mit dem R Fuß |
| | | | L | Schritt vorwärts mit dem L Fuß |
| | | | R | Schritt vorwärts mit dem R Fuß |
| 2 | 1 | | L | wie Takt 1, gegengleich ... |
| | | | R | ... |
| | | | L | ... |
| 3 | 1 | ⊙ ⁵ | R | Schritt mit dem R Fuß nach re, dabei Körper zur Kreismitte wenden |
| | | | 2-3 | □ |
| 4 | 1 | | L | wie T. 3 gegengleich: Schritt mit dem L Fuß am Platz |
| | | | 2-3 | r tip |
| 5-16 | | | | Takt 1-4 noch 3x wiederholen |

2. Figur

| | | | | | |
|---|---|---|-------|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↘ | R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend in Tanzrichtung rückwärts ... | |
| | | | L | ... | |
| | | | R | ... | |
| 2 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß in Tanzrichtung rückwärts | |
| | | | 2 | ⊙ ⁵ | R Schritt mit dem R Fuß in Tanzrichtung, dabei Körper nach rechts wenden |
| | | | 3 | ↔ | L Schritt mit dem L Fuß in Tanzrichtung vorwärts |
| 3 | 1 | | r tip | Tip mit dem R Fußspitze in Tanzrichtung, dabei im L Knie federn | |
| | | | 2 | w | im L Knie federn |

| | | | | |
|------|-----|--|---|------------------------------------------------|
| | 3 | | R | Schritt mit dem R Fuß in Tanzrichtung vorwärts |
| 4 | 1-3 | | | T. 3 mit dem L Fuß wiederholen |
| 5-16 | | | | Takt 1-4 noch 3x wiederholen |

3. Figur (Refrain)

| | | | | |
|------|---|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | wie Fig. 1, T. 1: 3 Schritte vorwärts ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 2 | 1 | | B | L Fuß etwas vor dem R Fuß aufsetzen, Plié auf beiden Füßen stehend und zurückfedern |
| | 2 |  | R | L Fuß anheben, auf dem R Fuß 1x wippen; Körper nach links wenden |
| | 3 | ↔ | L | Schritt mit dem L Fuß nach li |
| 3 | 1 | | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach li |
| | 2 | | L | Schritt mit dem L Fuß nach li |
| | 3 |  | R _X | Schritt mit dem R Fuß hinter dem L Fuß kreuzen , dabei Körper zur Kreismitte wenden |
| 4 | 1 | | L _X | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß kreuzen (zu Mitte gewandt bleiben, Körper nicht hin und her drehen!) |
| | 2 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß nach re |
| | 3 | | L | Schritt mit dem L Fuß nach re |
| 5-32 | | | | T. 1-4 noch 7x wiederholen |

4. Figur (vorne kreuzen)

| | | | | |
|------|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↔ | R | wie 1. Figur, T. 1-2: 6 Schritte R beginnend ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 2 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 |  | R | Schritt mit dem R Fuß nach re |
| | 2 | | L _X | Schritt mit dem L Fuß vor R Fuß kreuzen |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß wieder am Platz |
| 4 | 1 | | L | T. 3 wiederholen mit dem L Fuß nach li beginnend ... |
| | 2 | | R _X | ... |
| | 3 | | L Pl | ... |
| 5-16 | | | | Takt 1-4 noch 3x wiederholen |

5. Figur (kl. Kreis)

| | | | | |
|------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1-3 |  | R, L, R | 3 Schritte, mit dem R Fuß beginnend, diagonal nach li vorwärts |
| 2 | 1-3 |  | L, R, L | 3 Schritte, mit dem L Fuß beginnend, diagonal nach re vorwärts |
| 3 | 1-3 |  | R, L, R | 3 Schritte, mit dem R Fuß beginnend, rückwärts |
| 4 | 1-2 | | L, R | 2 Schritte rückwärts, Hände herab und nach hinten führen |
| | 3 |  | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts, Hände vor und herauf führen |
| 5-16 | | | | T. 1-4 noch 3x wiederholen Anschließend 4x 3. Figur (Refrain) lebhafter |

6. Figur (zur Mitte)

| | | | | |
|------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|---------|-------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1-3 |  | R, L, R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts zur Kreismitte |
| 2 | 1-2 | | L, R | noch 2 Schritte wie T. 1 |
| | 3 |  | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| 3 | 1-3 | | R, L, R | 3 Schritte mit dem R Fuß beginnend rückwärts |
| 4 | 1-2 | | L, R | noch 2 Schritte wie T. 3 |
| | 3 |  | L | Schritt mit dem L Fuß vorwärts zur Kreismitte |
| 5-8 | |  | | T. 1-4 wiederholen, dabei eine ganze Drehung re auf T. 4 |
| 9-16 | | | | T. 1-8 wiederholen |

7. Figur (hinten kreuzen)

| | | | | |
|------|---|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 |  | R | wie 1. Figur T.1-2: 6 Schritte R beginnend ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 2 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 3 | 1 |  | R | Schritt mit dem R Fuß nach re, dabei Körper zur Kreismitte wenden |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter dem R Fuß kreuzen |
| | 3 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß wieder am Platz |
| 4 | 1 | | L | T. 3 mit dem L Fuß beginnend wiederholen ... |
| | 2 | | R _x | ... |
| | 3 | | L Pl | ... |
| 5-16 | | | | T. 1-4 noch 3x wiederholen anschließend 6. Figur (zur Mitte) 4x wiederholen |

dann **3. Figur (Refrain)** 2x wiederholen, sehr lebhaft

8. Figur (Finale)

| | | | | |
|-------|----------|---|----------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1-3 | ↔ | R, L, R | 3 Schritte nach re (wie Refrain) |
| 2 | 1 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß kreuzen |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R Fuß wieder am Platz |
| | 3 | ↔ | L | Schritt mit dem L Fuß nach li |
| 3 | 1 | | R ^x | wie T. 2, mit dem R Fuß |
| | 2 | | L Pl | |
| | 3 | ↳ | R | |
| 4 | 1-3 | ⊙ | L, R, L | 3 Schritte mit dem L Fuß beginnend 1 Drehung nach re |
| 5-16 | | | | T. 1-4 noch 3x wiederholen |
| | | | | Variante: |
| 5-8 | | | | T. 1-4 wiederholen |
| 9 | 1-3 | ↔ | R, L, R | 3 Schritte wie T. 1 mit dem R Fuß beginnend |
| 10 | 1-3 | ⊙ | L, R, L | 1 Drehung nach re mit 3 Schritten, mit dem L Fuß beginnend |
| 11 | 1-2 | ↔ | R, L | 2 Schritte mit dem R Fuß beginnend nach li |
| | 3 | | R _x | Schritt mit dem R Fuß hinter L Fuß kreuzen |
| 12 | 1-3 | ⊙ | L, R, L | 1 Drehung nach li mit 3 Schritten, mit dem L Fuß beginnend |
| 13-16 | | | | T. 9-12 wiederholen. ● |

4. ISPAJČE

Name: unklar

Herkunft: Pirin

Stil: alle Schritte weich, von den Zehen zur Sohle abrollend, federnd, im langsamen Teil sehr feierlich und stolz mit deutlich ausgeprägten Beinbewegungen

Form: Männer im offenen Kreis, W-Fassung oder Schulterfassung oder gemischte Aufstellung in W-Fassung; in diesem Fall reihen die Frauen sich nach den Männern ein und tanzen zurückhaltender mit kleineren Hüpfen.

| | |
|----------------------------|--------------------|
| Rhythmus: 11/8: ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ | Wert: 3 2 2 2 2 |
| | Zählung: 1 2 3 4 5 |

Quelle: Nikolaj CVETKOV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | ◇ | | Vorbereitung: halb nach re gewandt, Standbein L, auf „und“ federn, R Bein wird halboffen gebeugt nach vorn geführt |
| 1 | 1 | | (L) | Čukčke: Standbein L kräftig strecken und mit dem Fuß ein wenig rückwärts rutschen, gleichzeitig R Fuß abwärts stoßen und diagonal nach re vorn führen |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß nach re, L Bein gebeugt im Bogen nach vorn führen |
| | 4 | | (R) | Čukčke R |
| | 5 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt, R Bein gebeugt im Bogen nach vorn führen |
| 2 | | | | T. 1 wiederholen |
| 3 | 1 | ◇ | (L) | „Feger“: Čukčke L, gleichzeitig R Fuß abwärts stoßen und diagonal nach re vorn führen |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß nach re |
| | 4 | | w | nachfedern, L Fuß flach über den Boden im Bogen vor den R Fuß führen |
| | 5 | | r | R Knie (Standbein) etwas beugen und wieder strecken |
| | | | | T. 3 gegengleich wiederholen: |
| 4 | 1 | ◇ | (R) | Čukčke R |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | ↔ | L | Schritt mit dem L Fuß nach li |

- | | | | |
|---|---|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 4 | w | nachfedern |
| | 5 | l | L Knie (Standbein) etwas beugen und wieder strecken Wiederholungen nach Belieben, meist 4- oder 8-mal. |
| | | | Var. B der T. 3 - 4: |
| 3 | 1 | (L) | „Feger“: Čukčke L, gleichzeitig R Fuß abwärts stoßen und diagonal nach re vorn führen |
| | 2 | w | nachfedern |
| | 3 | R | Schritt mit dem R Fuß nach re, im Knie etwas gebeugt |
| | 4 | w | nachfedern, L Fuß flach über den Boden im Bogen vor den R Fuß führen |
| | 5 | r / l ^x | tief nachfedern, L Fuß macht eine Schaufelbewegung vor dem R Fuß T. 3 gegengleich wiederholen: |
| 4 | 1 | (R) | Čukčke R |
| | 2 | w | nachfedern |
| | 3 | L | Schritt mit dem L Fuß nach li, im Knie etwas gebeugt |
| | 4 | w | nachfedern, R Fuß flach über den Boden im Bogen vor den L Fuß führen |
| | 5 | l / r ^x | tief nachfedern, R Fuß macht eine Schaufelbewegung vor dem L Fuß |
| | | | Schneller Teil |

Die oben beschriebenen Takte 1 - 4 (auch mit Variante B) werden anstelle des Čukčke mit Hüpfen getanzt. ●

5. DENINKA

Name: „Deninka“ = Mädchenname

Herkunft: Petrič/Pirin

Stil: alle Schritte von den Zehen zur Sohle abrollend, federnd

Form: Frauen in W-Fassung

| | |
|-----------------|----------------|
| Rhythmus: 7/16: | Wert: 2 3 3 |
| | Zählung: 1 2 3 |

Quelle: Nikolaj CVETKOV

| Takt | Schlag | Richtung | Schritt | Beschreibung |
|------|--------|----------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ↑ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | w | nachfedern |
| 2 | 1 | ↓ | L | Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| | 2 | | R | kleiner Schritt mit dem R Fuß rückwärts |
| | 3 | | L | kleiner Schritt mit dem L Fuß rückwärts |
| 3 | 1 | ↔ | R | 2 Schritte R beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | - | Pause |
| 4 | 1 | | R | 6 Schritte mit dem R Fuß beginnend vorwärts nach re ... |
| | 2 | | L | ... |
| | 3 | | R | ... |
| 5 | 1 | | L | ... |
| | 2 | | R | ... |
| | 3 | | L | ... |
| 6 | 1 | | R Spr, L ^x | kleiner Sprung mit dem R Fuß vorwärts und Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt (kurz-lang); Hände: ab + zurück |
| | 2 | | R Pl | Schritt mit dem R-Fuß zurück zum Platz, zur Mitte wenden; Hände: vor |
| | 3 | | - | Pause |
| 7 | 1 | ← | h, L | hüpfen auf dem R Fuß und Schritt mit dem L Fuß seitlich nach li; Hände: zurück |
| | 2 | | R ^x | Schritt mit dem R-Fuß vor dem L-Fuß gekreuzt; Hände: vor |
| | 3 | | - | Pause |

| | | | | |
|---|----------|---|---|------------------------------------------------|
| 8 | 1 | ↘ | L | Schritt mit dem L Fuß zurück zum Platz; Hände: |
| | 2 | | w | zurück |
| | 3 | | - | nachfedern |
| | | | | Pause |
| | | | | Wiederbeginn: Hände zur W-Fassung heben ● |

6. GINKA

Name: „Ginka“ = Mädchenname

Herkunft: Petrič/Pirin

Stil: alle Schritte von den Zehen zur Sohle abrollend, federnd

Form: gemischter offener Kreis in W-Fassung

| | |
|-----------------------|----------------|
| Rhythmus: 7/8: ♩. ♩ ♩ | Wert: 3 2 2 |
| | Zählung: 1 2 3 |

Quelle: Nikolaj CVETKOV

Takt Schlag Richtung Schritt Beschreibung

1. Figur (langsam)

| | | | | |
|---|---|---|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | 1 | ◇ | l | Vorbereitung: Federn im Standbein L Čukče : aus der Feder-Bewegung (= Auftakt) Standbein (l) ruckartig strecken und mit dem Fuß ein wenig nach hinten rutschen, sofort nachfedern |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | ↔ | R | kleiner Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| 2 | 1 | | r | wie T. 1 gegengleich: Čukče R und nachfedern |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | L ^x | kleiner Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| 3 | 1 | | l | wie T. 1: Čukče L und nachfedern |
| | 2 | | w | nachfedern |
| | 3 | | R | kleiner Schritt mit dem R Fuß vorwärts |
| 4 | 1 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor den R Fuß |
| | 2 | ◇ | R Pl | Schritt mit dem R Fuß am Platz hinter dem L Fuß |
| | 3 | | - | Pause |
| 5 | 1 | | r | Čukče R und nachfedern, L Fuß beschreibt kleinen Kreis seitlich nach li bis zur Position hinter dem R Fuß |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter den R Fuß |
| | 3 | | - | Pause |
| 6 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | L ^x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | - | Pause |

Die 1. Figur wird nach Belieben wiederholt.

2. Figur (schnell)

| | | | | |
|---|---|---|-----|----------------------|
| 1 | 1 | ◇ | L h | hüpfen auf dem L Fuß |
|---|---|---|-----|----------------------|

| | | | | |
|---|---|---|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 2 | ↔ | R Spr | Sprung auf den R Fuß |
| | 3 | - | | Pause |
| 2 | 1 | ◇ | h | hüpfen auf dem R Fuß |
| | 2 | ↔ | L Spr | Sprung auf den L Fuß |
| | 3 | - | | Pause |
| 3 | 1 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | 2 | | h | hüpfen auf dem L Fuß |
| | 3 | | R Spr | Sprung auf den R Fuß |
| 4 | 1 | | L | Schritt mit dem L Fuß |
| | 2 | | B | Sprung auf beide Füße |
| | 3 | | - | |
| 5 | 1 | | r | Čukče R und nachfedern, L Fuß beschreibt kleinen Kreis seitlich nach li bis zur Position hinter dem R Fuß |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß hinter den R Fuß |
| | 3 | | - | Pause |
| 6 | 1 | ↔ | R | Schritt mit dem R Fuß vorwärts nach re |
| | 2 | | L _x | Schritt mit dem L Fuß vor dem R Fuß gekreuzt |
| | 3 | | - | Pause |

Die 2. Figur wird 8mal ausgeführt oder nach Belieben wiederholt ●

ANHANG

Literatur

- ALEKSIEVA, Ekaterina und Dinna ANČEVA: Ancient Magic in Bulgarian Folklore. „Kalimana“ Publishing House o.O. und o.D.
- BOSCHKOV, Atanas: Die bulgarische Volkskunst. Recklinghausen 1972
- CVETKOV, Nikolaj: Tancovijat Folklor na Petrič. Petrič 2000
- DONKOV, Ivan: Folk Dances from the Region of Veliko Tarnovo, Bulgaria. Veliko Tarnovo 1997
- DUTIFA (Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Walter W. Kolar, director) (Hrsg.): The Folk Arts of Bulgaria. Papers presented at a symposium october 1976, Pittsburgh, Pennsylvania, USA
- FORSYTH, Martha: Slušaj, šterko, i dobre zapomni ... (englischer Titel: Listen, Daughter, and Remember Well ...) Sofia 1996 (zweisprachige bulgarisch-englische Ausgabe)
- HEPP, M.: Genese und Genealogie westeurasischer Kettentänze. Münster 2015
- HÖSCH, Edgar: Geschichte der Balkanländer. München 1999
- KARAWELLOW, Ljuben, Iwan WASOW, Sachari STOJANOW u.a.: Bulgaren der Alten Zeit. Erzählungen. Berlin 1966
- KAUFMAN, Nikolai: Bulgarische Volksmusik. Sofia 1977
- KNAUS, Gerald: Bulgarien. München 1997
- LONEUX, Jacques: Rumänien: ein Land und seine Tänze. Stembert (Belgien) 1995
- MACDERMOTT, Mercia: Bulgarian Folk Customs. Jessica Kingsley Publishers London & Philadelphia 1998
- MOREAU, Yves: Bulgarian Folk Dances, 3 Hefte Vol. 1 - 3 Outremont, Canada o.D.
- PETROV, Krasimir: Bâlgarski narodni tanci ot severoiztočna Bâlgarija (Dobrudža). Sofia 1993
 Ders.: Bâlgarski narodni tanci ot severozapadna i sredna severna Bâlgarija. Sofia 1993
 Ders.: Bâlgarski narodni tanci ot Trakija. Sofia 1995
 Ders.: Bâlgarski narodni tanci ot sredna zapadna Bâlgarija. Sofia 2004
 Ders.: Bâlgarski narodni tanci ot jugozapadna Bâlgarija. Sofia 2008
- RADOJNOVA, Diana A.: Fenomenite na Strandža. Sofia 1999
- STOJANOW, Sachari: Der Aufbruch der fliegenden Schar. 2 Bände. Berlin 1978
- SCHMOLKE, A. und H. LANGHANS : Europäische Tänze Heft 9: Bulgarien I. Wolfenbüttel 1968 und Heft 12: Bulgarien II. Wolfenbüttel 1974
- VAKARELSKI, Christo: Bulgarische Volkskunst. Berlin 1969 (Walter de Gruyter)
- VAKARELSKI, Hristo: Etnografija na Bâlgarija. Sofia 1974
- VÂLKOV, Boris: Sbornik bâlgarski folklorni hora. Sofia 1980
- WASOW, Iwan: Unter dem Joch. Berlin 1957
- Übersetzungen der Zitate aus den englischen, bulgarischen und französischen Originaltexten: Herwig Milde.

Bulgarische Texte der zitierten Lieder

Назлънджа Яна - Nazlândža Jana

(Die widerspenstige Jana, Kapitel 2)

Oj, Jano, Jano, nazlândža Jano
Zamrâknala e nazlândža Jana,
Na izvorčeto, na kladenčeto.

Ой, Яно, Яно, назлънджа Яно
Замръкнала е назлънджа Яна,
На изворчето, на кладенчето.

Če sa hvanali, nazlândža Jana,
Do dvesta turci, černi tatari,
Ta ja zaveli na turska zemja,
Ta da ja pravjat bjala kadâna.

Че са хванали, назлънджа Яна,
до двеста турци, черни татари,
Та я завели на турска земя
Та да я правят бяла кадъна.

Tatarče duma nazlândža Jana,
Oj Jano, Jano, bjala bâlgarko,
Kolko ti struva tvojata hubost,
Šte da ja kupja s altân zlato.

Татарче дума назлънджа Яна,
Ой Яно, Яно, бяла българко,
Колко ти струва твоята хубост,
Ще да я купя с алтън злато.

Davam ti, Jano, beli sarai,
Beli sarai za bjalo lice,
Devet kazana žâlti žâltici,
Za černi oči, za tânka snaga.

Давам ти, Яно, бели сарай,
Бели сарай за бяло лице,
девет казана жълти жълтици,
За черни очи, за тънка снага.

Jana tatarče tihom govori,
A bre tatarče, černo, omrazno,
Janina hubost dar e darena,
Na pârvo libe, haidut Nikola.

Яна татарче тихом говори,
А бре татарче, черно, омразно,
Янина хубост дар е дарена,
На първо либе, хайдут Никола.

Tânkata snaga možeš ti kârši,
Černite oči možeš izvadi,
Janina hubost ne se prodava,
Sâs turski pari ne se kupuva.

Тънката снага можеш ти кърши,
Черните очи можеш извади,
Янина хубост не се продава,
Със турски пари не се купува.

Jana na turčin vjara ne dava,
Vjarna kadâna nivga ne stava,
Vjarna kadâna nivga ne stava,
Bâlgarska vjara ne se prodava.

Яана на турчин вяра не дава,
Вярна кадъна нивга не става,
Вярна кадъна нивга не става,
Българска вяра не се продава.

Тръгнала Румяна - Trâgnala Rumjana (Rumjana ging, Kapitel 3)

Trâgnala Rumjana za voda studena, lele,
Trâgnala Rumjana za voda studena.
Vse sutrin rano po ladovina, lele,
Vse večer kâsno po mesečina.

Nasrešta ide edno ludo mlado, lele,
Nasrešta ide edno ludo mlado.
Pa na Rumjana tihom govori, lele,
Pa na Rumjana tihom govori.

Ja kaži, Rumjano, kakvo da ti storja, lele,
Ja kaži, Rumjano, kakvo da ti storja?
Kitki da ti vzema, drugi šte nabereš, lele,
Kitki da ti vzema, drugi šte nabereš

Stomni da ti sčupja, drugi šte si kupiš,
lele,
Stomni da ti sčupja, drugi šte si kupiš,
Nem po-hubavi, hem po-šareni, lele,
Nem po-hubavi, hem po-šareni.

Ja togaz, Rumjano, daj da te celuna, lele,
Ja togaz, Rumjano, daj da te celuna.
Če celuvkata se s pari ne kupuva, lele,
Če celuvkata se s pari ne kupuva.

Če celuvkata e mehlem na sârceto, lele,
Če celuvkata e mehlem na sârceto.
Mehlem na sârceto, balsam na dušata,
lele,
Mehlem na sârceto, balsam na dušata.

Тръгнала Румяна за вода студена,
леле,
Тръгнала Румяна за вода студена
Все сутрин рано по ладовина,
Все вечер късно по месечина.

Насреща иде едно лудо младо, леле
Насреща иде едно лудо младо,
Па на Румяна тихом говори леле
Па на Румяна тихом говори:

Я кажи Румяно, какво да ти сторя леле
Я кажи Румяно, какво да ти сторя?
Китки да ти взема, други ще набереш
леле,
Китки да ти взема, други ще набереш.

Стомни да ти счупя, други ще си
купиш, леле,
Стомни да ти счупя, други ще си
купиш,
Хем по-хубави, хем по-шарени леле,
Хем по-хубави, хем по-шарени.

Я тогаз, Румяно, дай да те целуна,
леле,
Я тогаз, Румяно, дай да те целуна,
Че целувката се с пари не купува леле,
Че целувката се с пари не купува.

Че целувката е мехлем на сърцето,
леле,
Че целувката е мехлем на сърцето,
Мехлем на сърцето, балсам на душата
леле.
Мехлем на сърцето, балсам на душата.

Малки моми - Malki momi
(Kleine Mädchen, Kapitel 3)

Malki momi iz drum tičat,
cvete berat, kitki kičat,
cvete berat, kitki kičat.

Refrain: Kačil' sa, kačil' sa,
na mogilkata,
poglednal', poglednal', dolu i gorja.

Kitkite si cvjat raztvarjat
i na momi progovarjat,
i na momi progovarjat.

Berete ni, malki momi,
kičete si rusi kosi,
kičete si rusi kosi.

Малки моми из друм тичат,
цвете бeрат, китки кичат,
цвете бeрат, китки кичат.

Рефр.: Качил са, качил са
на могилката,
погледнал, погледнал долу и горя.

Китките си цвят разтварят
и на моми проговарят
и на моми проговарят.

Берете ни малки моми,
кичете си руси коси,
кичете си руси коси.

Тудоро, Тудоро - Tudoro, Tudoro (Kapitel 3)

Tudoro, Tudoro, jelandži Tudoro,
bjala ugarčinko, lična nestinarko,
lična nestinarko, naj-lična strandžanko.

Тудоро, Тудоро, йеланджи Тудоро
бяла угарчинко, лична нестинарко
лична нестинарко, най-лична
старанджанко.

Što snošte svetehte i dogeč sedehte,
što kučeta lavnaha, portite vi hlopnaha?

Що сноще светехте и догеч седехте,
що кучета лавнаха, портите ви
хлопнаха?

Ne že li sabrahte momi i momčeta,
kadajke li predehte, pucaeli pucahte?

Не же ли сабрахте моми и момчета,
кадайке ли предехте, пукаели пукахте?

Goske li imahte, goske mustafirie,
goske ot deleče, vino li piehte,
vino li piehte, vino i rakie?

Госке ли имахте, госке мустафирие,
госке от делече, вино ли пиехте,
вино ли пиехте, вино и ракие?

Brajne le Todore, nie snošte svetehme,
svatove čakahme, svatove, svodnice,
se gramatičene tatkovi jurgaše.

Брайне ле Тодоре, ние сноще светехме,
сватове чакахме, сватове, своднице,
се граматичене таткови юргаше.

Kaka uglavihme za gramatičenin,
prastene menihme, kitka provodihme,
kitka provodihme, kitka jaltanena.

Кака углавихме за граматиченин,
прастене менихме, китка проводихме,
китка проводихме, китка ялтанена.

Stichwortverzeichnis¹²⁷

| | | |
|-----------------------|---------------------------|------------------------|
| 2/4-Takt | Bordunrohr | Fassung: Gürtelfassung |
| 5/8-Takt | Boris I. | Fassung: Korbfassung |
| 7/16-Takt | Botev, Christo | Fassung: Kreuzfassung |
| 7/8-Takt | Braut | Fassung: V-Fassung |
| 8/8-Takt | Bräutigam | Fassung: W-Fassung |
| 9/16-Takt | Brautpaar | Fastnacht |
| 9/8-Takt | Brautwerber | Federn |
| 10/8-Takt | Brautwerbung | Feiertage |
| 11/16-Takt | Brunnen | Fernsehen |
| 11/8-Takt | <i>buéneca</i> | Festival |
| 13/16-Takt | bulgarische Rhythmen | Festtage |
| 15/16-Takt | Bürgertum | Feuertanz |
| Abd-ul Medschid | Byzanz | Flechten der Zöpfe |
| Alexander II. | <i>călușarii</i> | Flöte |
| Aprilov, Vasil | Chor | Folklorefestival |
| arabische Schrift | Chöre | Frauen |
| Aristokratie | Choreographien | Frauentänze |
| Asen I. | Christentum | <i>Gădulka</i> |
| Asparuch | Dažbog | <i>Gajda</i> |
| Aufstellung | <i>Devşirme</i> | Geburt |
| Ausrufe | Diaphonie | geführte Tänze |
| Aussteuer | Dionysos | gemischte Tänze |
| authentische Folklore | Dobrudža | Gergiovden |
| Autorentänze | Donau | German |
| <i>babinden</i> | Donauhügelland | geschlossene Tänze |
| Bajezid I. | Donautal | getrennte Tanzform |
| Balkan | Dorfplatz | Glagoliza |
| Balkankriege | <i>drobinki</i> | Götter |
| Banater Bulgaren | Dudelsack | <i>graovka</i> |
| Basileios II. | <i>Duduk</i> | Griechenland |
| Begräbnis | <i>Dvojanka</i> | Grundfiguren |
| Berliner Kongreß | Ensemble | Grundrepertoire |
| Bewegungsrichtung | <i>ergen</i> | Gürtel |
| Blockflöte | Ernte | Gürteltänze |
| Bordun | Erstes Bulgarisches Reich | Haiduken |

¹²⁷ Zum Auffinden der Stichwörter im Text hilft die Suchfunktion: Stichwort markieren, kopieren (Windows: strg+c, Mac: cmd+c), „suchen“ aufrufen (strg+f / cmd+f), einfügen (strg+v / cmd+v) und Suche starten.

| | | |
|----------------------------|------------------------|--------------------------------|
| Handbewegungen | <i>kolo</i> | <i>natrísane</i> |
| Handfassung | Kommandofiguren | <i>nestinari</i> |
| Hasentanz | Konzert | Nordbulgarien |
| Hausbau | Koprivštica | Nordwestbulgarien |
| Hebamme | Körperstellung | <i>opaškar</i> |
| Hierarchie | <i>krakačani</i> | <i>oro</i> |
| Hilendarski, Paisij | <i>kukeri</i> | Orpheus |
| Hochzeit | <i>kum</i> | Osmanen |
| Hochzeitsbrot | <i>kurban</i> | osmanisches Reich |
| Hochzeitsfahne | Kyrill | Ostern |
| Hochzeitstanz | kyrillische Schrift | Österreich |
| Hochzeitstänze | Kyrilliza | Ostthrakien |
| Hocke | Kyrillos und Methodios | Panflöte |
| hocken | Lada | Pate |
| <i>hora</i> | <i>laduvane</i> | <i>peperuda</i> |
| <i>horo</i> | Lazarovden | Perun |
| <i>horo na pesen</i> | Lazarus | <i>Petdesjatnica</i> |
| <i>horo: geführt</i> | <i>lazaruvane</i> | Pfingsten |
| <i>horo: geschlossen</i> | <i>lesá</i> | Pirin |
| <i>horonu</i> | <i>lessá</i> | <i>plázgašti stâpki</i> |
| <i>horovod</i> | Levski, Vasil | Pliska |
| <i>horovodec</i> | Lied | Pomaken |
| <i>horovodna pesen</i> | Ljale | <i>praška</i> |
| Instrumente: klassische | Mahmud II. | <i>pričukvane</i> |
| Instrumente: traditionelle | Mähren | <i>pričukvanija</i> |
| Kableškov, Todor | Makedonien | <i>prisitvane</i> |
| <i>kâlušari</i> | Männer | Protobulgaren |
| <i>kapanci</i> | Männertänze | <i>pružinka</i> |
| Karavelov, Ljuben | Marica | Quadrille |
| Karl der Große | <i>martenici</i> | Querflöte |
| <i>kârpička</i> | Method | <i>râčenica</i> |
| Kaval | Millet | <i>râčenica: horo-râčenica</i> |
| <i>kavalnica</i> | Mittelnordbulgarien | <i>râčenica: hvanata</i> |
| <i>kitka</i> | Mittelwestbulgarien | <i>râčenica</i> |
| klatschen | Mizija | <i>râčenična</i> |
| Kliment | <i>moma</i> | <i>râčenik</i> |
| <i>kljakanija</i> | <i>momče</i> | Radio |
| Knjaz | <i>momiče</i> | <i>radžene</i> |
| <i>koleda</i> | Muslime | Raja |
| <i>koledari</i> | <i>nabivane</i> | Rauhnächte |
| <i>koleničenija</i> | <i>nabivanija</i> | Rebeck |

| | | |
|----------------------------------|------------------------------|-----------------------|
| Rhodopen | Stara Planina | Virtuosität |
| Rhythmen: gerade | Stojanov, Sachari | <i>vodač</i> |
| Rhythmen: gerade | Strandža | <i>vodačka</i> |
| Rhythmen: komplexe | Sträußchen | Volkslied |
| Rhythmen: ungerade | Sträußlein | Volksmusikinstrumente |
| Rhythmen: ungerade | Strukturwandel | Volkswettsingen |
| Rhythmen: ungerade | <i>survakari</i> | Volos |
| Rhythmen: ungerade | Svarog | Weihnachten |
| Rhythmen: ungerade | <i>svirka</i> | Westthrakien |
| Ritual | <i>svivka</i> | Wettsingen |
| Rohrblatt | <i>tambura</i> | Wippen |
| Romanotation | <i>tanc</i> | Wlachen |
| Rumelien | Tangra | <i>zadruga</i> |
| <i>rusalii</i> | Tanzbeschreibungen | <i>Zagovezni</i> |
| Rußland | Tanzführer | <i>zagrebvanija</i> |
| <i>sâbor</i> | Tanznamen | Zar |
| San Stefano | <i>tâpan</i> | zu zweit |
| Sängerin, Sänger | <i>tarabuka</i> | <i>zurna</i> |
| Schalmei | Tataren | Zweistimmigkeit |
| Schlange | Thraker | |
| Schope | Thrakien | |
| Schulterfassung | thrakischer Reiter | |
| Schütteln | <i>tlaka</i> | |
| <i>sedjanka, sedenki</i> | Totenmahl | |
| Serbien | Tourismus | |
| Simeon, Zar | <i>trakijka</i> | |
| <i>široka devetica</i> | <i>trifon zarezan</i> | |
| <i>široka devjatka</i> | Triolen | |
| <i>sitna stâpka</i> | <i>tropoli</i> | |
| Slawen | Tscherkessen | |
| solo | Tüchlein | |
| Solotanz | Türkei | |
| Šopluk | Türkenzeit | |
| <i>šopska</i> | Türkisches Joch | |
| <i>spusâk</i> | Vazov, Ivan | |
| Sredna Gora | <i>Velikden</i> | |
| St. Georg | Veliko Târnovo | |
| St. Konstantin und St. Helena | Vergebung | |
| Stampfen | Verlobung | |
| <i>stanenik</i> | Verwandtschaftsbezeichnungen | |

Verzeichnis der im Text genannten Tanznamen¹²⁸

| | | |
|-----------------------|----------------------|--------------------------|
| A bre junače | Čereškinata | Eleno Mome |
| Ajdarovo | Čestata | Elhovsko |
| Arap | Četvorka | Gankino |
| Bačkovsko Horo | Četvorno | Gankino |
| Bačvanka | Cibârskoto | Gerdemskata |
| Bagrenska Râčenica | Čibúr | Ginka |
| Bâlgare glava dignaha | Čopraz | Glaviniška kopanica |
| Banenski lazar | Čorbadžijsko | Grânčarsko |
| bârbâtescul | Čukanoto | Graovsko |
| Bavno Horo | Čuš merdžan | Hasapiko |
| Bavno Horo | Dajčovo | Hop naljavo hop nadjasno |
| Bezmersko | Danec | horo-râčenica |
| Bičak | Danec | Horo za pojas |
| Bjala Bojana | De se e čulo videlo | Hripkano |
| Bjalo Kokiče | Deninka | Hrómata |
| Boalijsko | Devetorka | Hurkinata |
| Bohalijskata | Devetorka | Ile-Ile |
| Bojna | Devojko mâri hubava | Ispajče |
| Boninata | Dilmano, Dilbero | Ivankinoto |
| Brâsni Câr vul | Dimetno horo | Izhvârli kondak |
| Brezniško | Divotinsko | Iztârsi kalci |
| Broenjak | Djado vâlkovoto | Jareškata |
| Bučimiš | Djus | Jove |
| Bučinsko | Dobrudžanski Râčenik | Kajma |
| Buenek | Donkinata | Kak se čuka čer piper |
| Buenek | Dospatsko | Kalajdžijski tanc |
| Buni kolec | Dragijka | Kalojanovsko |
| Cone Milo Čedo | Drânkaliva | Kamenopolsko |
| Čapraz | Drânkaliva | Kamišica |
| Čekme | Džambâta | Kara Jusuf |
| Čepnica | Džangurica | Karabunarskata |
| Čer piper | Džinovskata | Karaj Majčo |
| Čerkezka | Džinovsko | Karamfil |
| Čerkezka | Džokata | Kasâmska |
| Čerkezko | Ednostranka | Kasâmska |

¹²⁸ Zum Auffinden der Namen im Text hilft die Suchfunktion: Stichwort markieren, kopieren (Windows: strg+c, Mac: cmd+c), „suchen“ aufrufen (strg+f / cmd+f), einfügen (strg+v / cmd+v) und Suche starten.

| | | |
|------------------------|-------------------|----------------------|
| Kasapsko | Mâžkata | Petrunino |
| Katerinkino | Mališevsko | Petruno, Pile Šareno |
| Kaži Jano | Malomirska susta | Pitat me, Mamo |
| Ker Kerano | Mednikarovsko | Pletenica |
| Kirovo horo | Melničkata | Polovin Râka |
| Kjorčovo | Mešanata | Prala Načka |
| Kjustendilska râčenica | Metroto | Pravo Horo |
| Kojčovata | Miljanovo horo | Pravo horo |
| Kokiče | Minka | Pravo Severnjaško |
| Koledarsko horo | Moralijsko | Pravo trakijsko |
| Koledno horo | Na Lazar | Râčenica |
| Kopanica | Na medenik | Râčenično Horo |
| Kopče | Na medenik | Râčenično Horo |
| Kostensko | Na zasevki | Râčenik |
| Krajdunavsko | Na zasevki | Rakovata |
| Krivo Horo | Nanjovo | Rano mi Rani |
| Krivo horo | Nebeta | Razminuška |
| Kucaj, Kucaj, Mome | Neda | Râka |
| Kucankata | Nestinarsko | Rodopsko |
| Kucata | Nevestinsko | Sâbrali sa |
| Kuklenskata | Nikola, Nikola | Sadoviško |
| Kukuvička | Novoselsko Horo | Sâkovitata |
| Kusti konja češe | Novozagorsko | Sandansko |
| Lamba | Ograždensko | Šarenoto |
| Lamba | Opas | Sborenka |
| Lazarska râčenica | Osâmmaestorka | Scheichani |
| Lazarski buenek | Osmica | Schuhplattler |
| Lazarsko | Osmorka | Sedem stâpki |
| Lazarsko horo | Ovčarska Râčenica | Sedi Donka |
| legényes | Ovčar Sviri | Semenkovčenta |
| Lesnoto | Ovčarkinoto | Sej, sej bob |
| Lipniškata | Ovčata | Selskoto |
| Ljasa | Pâdarevsko | Šestorka |
| Ljava igra | Pajduškata | Šira |
| Ljavata | Pajduško | Širto |
| Ljavo horo | Palatovsko | Sitna |
| Lomsko Horo | Pandalaš | Sitnica |
| Ludo Mlado | Pateškata | Sitno Dunavsko |
| Mâdro | Paunovo | Sitno Graovsko |
| Mâri Ružo | Pešačka | Sitno Horo |
| Mâžka râčenica | Petorka | Sitno Severnjaško |

| | | |
|------------------------|---------------------|---------------------|
| Sitnoto | Târgovskoto | Varnenski tanc |
| Skarali mi se Tri Momi | Terzijče | Varnensko |
| Slivniško | Težkoto | Vârtena |
| Šopska kopanica | Tičano horo | Velikdensko |
| Šopsko | Todoro, Todoro | Vetrenska kopanica |
| Šopsko za pojas | Trakijska Râčenica | Vitanovsko |
| Sreštnatata | Trânkata | Vitoto horo |
| Stojna-Marijka Popova | Trânsko Horo | Vlaško |
| Svatbarska Râčenica | Trendafilko | Zadali mi se Zadali |
| Svatbarska râčenica | Trite Kraka | Zaeška igra |
| Svatbarski Râčenik | Trite Pâti | Zaeškata |
| Svârnato | Trite Stâpki | Zaljubil Petko |
| Svištovsko | Trojče | Zâlvenska râčenica |
| Svornato | Tropanka | Zaruj Bob |
| Syrtos | Tudorke le libe le | Zidarsko |
| Talima | U Dojnini ogân gori | Žilensko |
| Târčano | U Mesto | Zwiefacher |